

**JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH**

**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

**ÚSTAV BOHEMISTIKY**



**DISERTAČNÍ PRÁCE**

***UPROSTŘED NOCI:***

***KAMIL BEDNÁŘ A SKUPINA KOLEM NĚHO***

***V 2. PŮLI 30. A NA ZAČÁTKU 40. LET 20. STOLETÍ***

**VYPRACOVAL:** Mgr. Zdeněk Brdek

**ŠKOLITEL:** prof. PaedDr. Vladimír Papoušek, CSc. (Filozofická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích)

**ČESKÉ BUDĚJOVICE 2012**

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem svoji disertační práci vypracoval samostatně a použil jsem pouze zdroje uvedené v seznamu citované literatury.

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

12. září 2012 v Českých Budějovicích

Mgr. Zdeněk Brdek

.....

## **Anotace a klíčová slova**

Předkládaná disertační práce se soustředí na básníka Kamila Bednáře a skupinu mladých literátů kolem něho mezi lety 1936 – 1941. Pozornost je věnována jednak Bednářově poezii vzniklé v uvedeném období, jednak jeho aktivitám směřujícím ke konstituci nové básnické generace na přelomu 30. a 40. let 20. století. Prostřednictvím rétorické analýzy a interpretace Bednářovy básnické řeči jsou identifikovány její proměny, dominantní figury a textové strategie; zvláštní akcent je kladen na komparaci básnických diskurzů Bednáře a jeho kolegy Jiřího Ortena. Zkoumáním příspěvků v dobových periodikách a ostatních relevantních materiálech je pak rekonstruována světonázorová orientace skupiny a její vztah k soudobým diskurzivním útvarům. Kromě samotných aktivit skupiny kolem Bednáře jsou zmapovány i další faktory podílející se na vzniku nové literární generace, zejména myšlení a činnost kritika Václava Černého.

**Klíčová slova:** skupina kolem Kamila Bednáře, Kamil Bednář, Jiří Orten, Václav Černý, poezie, Protektorát

## **Anotation and Key Words**

The following Ph.D. thesis focuses on the poet Kamil Bednář and a group of young writers around him between 1936 and 1941. The author pays attention to Bednář's poetry as well as to his activities leading to the constitution of a new literary generation at the turn of 1930s and 1940s. Using the rhetoric analysis and interpretation of Bednář's poetic language, its transformations, dominant figures and textual strategies are identified; special emphasis is put on the comparison of poetic discourses of Bednář and those of his colleague Jiří Orten. The author also examines articles in the period press and other relevant materials for the purpose of reconstruction of the group's thinking orientation and its relation to contemporary discursive formations. Besides the activities of Bednář's group, other factors that contributed to the creation of new literary generation are also explored, above all the ideas and activities of the prominent critic Václav Černý.

**Key words:** the group around Kamil Bednář, Kamil Bednář, Jiří Orten, Václav Černý, poetry, Protectorate of Bohemia and Moravia

## Poděkování

Rád bych na tomto místě poděkoval všem, kdo nějak přispěli ke vzniku práce ať už radou, nebo morální podporou. Především děkuji prof. Vladimíru Papouškovi za vloženou důvěru, poskytnuté zázemí a inspirativní myšlení, jímž se cítím být ovlivněn. Velký dík patří i ostatním kolegům z FF JU, kteří neváhali pročítat a kriticky komentovat mé psaní. Vytvářejí podnětné a přátelské prostředí, v němž mám čest se pohybovat. Děkuji rovněž prof. Daliboru Turečkovi za zařazení do projektu Grantové agentury České republiky „Identita české literatury a její mezinárodní kontext“ (405/09/H003), v jehož rámci jsem se mohl seznámit s prací kolegů z jiných pracovišť. Velmi si také vážím konzultací s doc. Jiřím Brabcem, jehož cenné komentáře pomáhaly rozpohybovat mé vlastní uvažování. Vděk pociťuji rovněž vůči všem svým předchozím učitelům češtiny a literatury ze základní, střední i vysoké školy, neboť jejich zapálený přístup mi otevřel fascinující literární svět.

V neposlední řadě děkuji svým blízkým v čele s manželkou Hanou za pochopení, toleranci a psychickou regeneraci, jíž se mi od nich dostává.

## Obsah

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Anotace a klíčová slova .....</b>                                | <b>1</b>  |
| <b>Anotation and Key Words .....</b>                                | <b>2</b>  |
| <b>Poděkování.....</b>  | <b>3</b>  |
| <b>1 Úvod.....</b>  | <b>7</b>  |
| 1.1 Metodologické inspirace .....                                   | 7         |
| 1.2 Předpoklady, průběh tázání, jeho vymezení a cíle .....          | 9         |
| <b>2 Vztah Václava Černého k avantgardě.....</b>                    | <b>13</b> |
| 2.1 Úžasně stará novinka .....                                      | 13        |
| 2.2 Podvědomí a psychický automatismus .....                        | 15        |
| 2.3 Sen a zakotvenost v přítomnosti.....                            | 16        |
| 2.4 Surrealismus a marxismus – aneb spiritualita avantgardy .....   | 17        |
| 2.4.1 Vsuvka: Černého agnostický antropocentrismus.....             | 19        |
| 2.5 Problematika tvůrčí svobody .....                               | 20        |
| 2.6 Loučení se surrealismem.....                                    | 21        |
| 2.7 Rekapitulace .....  | 22        |
| <b>3 Raná tvorba Kamila Bednáře a jeho druhů (1936 – 1939).....</b> | <b>24</b> |
| 3.1 Myšlenkové zázemí .....   | 24        |
| 3.1.1 Socialistická orientace a kritika komunistické ideologie..... | 25        |
| 3.1.2 Bednářův vůdcovský komplex.....                               | 28        |
| 3.2 První Bednářova knížka .....                                    | 30        |
| 3.2.1 Zoufalství a naděje .....                                     | 31        |
| 3.2.2 Specifičnost vztahu k umění.....                              | 32        |
| 3.2.3 Trpící umělec .....   | 34        |
| 3.2.4 Titánští chlapi .....   | 35        |
| 3.3 Navázání spolupráce .....                                       | 35        |
| 3.4 Proti avantgardě?.....  | 36        |
| 3.5 Noci .....  | 39        |
| 3.5.1 Problémy nejmladší české poezie .....                         | 40        |
| 3.5.2 Názorová polemika .....                                       | 41        |

|          |  |            |
|----------|--|------------|
| 3.5.2.1  | Světónázorová anketa .....   | 42         |
| 3.5.2.2  | Bednář odpovídá Ortenovi .....                                       | 51         |
| 3.5.3    | Beletristická produkce Nocí .....                                    | 52         |
| 3.6      | Rekapitulace .....   | 55         |
| <b>4</b> | <b>Na vrcholu (1939 – 1941) .....</b>                                | <b>58</b>  |
| 4.1      | Proměny Bednářovy básnické řeči okolo roku 1939.....                 | 58         |
| 4.1.1    | Básník jako výjimečně hypersenzitivní médium .....                   | 60         |
| 4.1.2    | Pokorný návrat k Bohu .....  | 63         |
| 4.1.3    | Angažovanost ve věci národní .....                                   | 68         |
| 4.1.4    | Rekapitulace .....   | 73         |
| 4.2      | Diskuze nad mladou generací .....                                    | 74         |
| 4.2.1    | Konkurenční skupinové projekty .....                                 | 75         |
| 4.2.2    | Vliv Václava Černého.....  | 79         |
| 4.2.3    | Od bezprogramovosti k nahému člověku .....                           | 80         |
| 4.2.4    | Náboženské, mesianistické a eschatologické aspekty.....              | 84         |
| 4.2.5    | Generační kritik Jaroslav Červinka .....                             | 87         |
| 4.2.6    | Kritik generace Jindřich Chalupecký.....                             | 90         |
| 4.2.7    | Rekapitulace .....   | 92         |
| 4.3      | Bednářova básnická tvorba z období diskuze o generaci .....          | 94         |
| 4.3.1    | Meditování nad životem a smrtí .....                                 | 95         |
| 4.3.2    | Soudobé reakce na <i>Velikého mrtvého</i> .....                      | 97         |
| 4.3.3    | Nevyrovnaná knížka o hledání .....                                   | 98         |
| 4.3.4    | Rekapitulace .....   | 101        |
| <b>5</b> | <b>Abjektivní aspekty básnické řeči J. Orteny a K. Bednáře .....</b> | <b>102</b> |
| 5.1      | Ortenova touha po splynutí a jednotě.....                            | 102        |
| 5.2      | Strach z rozpuštění ve stejnosti a ze znečištění.....                | 106        |
| 5.3      | Topos živého mrtvého.....  | 108        |
| 5.4      | Rekapitulace .....   | 112        |
| <b>6</b> | <b>Závěr .....</b>   | <b>115</b> |
| 6.1      | Formování skupiny okolo Kamila Bednáře.....                          | 115        |
| 6.2      | Myšlení Bednáře a jeho skupiny v kontextu dobových světónázorů .     | 118        |
| 6.3      | Vyvalené otazníky.....   | 121        |

|                                   |            |
|-----------------------------------|------------|
| <b>Prameny a literatura .....</b> | <b>122</b> |
| <b>Přílohy .....</b>              | <b>136</b> |



# 1 Úvod

V obecném kulturněhistorickém povědomí figuruje Kamil Bednář (1912 – 1972) především jako překladatel, autor knih pro děti a básník, který na přelomu 30. a 40. let 20. století působil jako mluvčí nastupující literární generace. Právě na posledně jmenované Bednářovy role básníka a mluvčího se zaměřuje předkládaná práce. Jejím základním impulzem je pak zvědavost namířená na útvar rozpoznávaný literární historií jako bednářovsko-ortenovská generace. Jelikož jsou každé pozorování a jeho výsledek fatálně ovlivněny pozicí pozorovatele, zvolenou optikou i přijatými východisky, pokusím se nejprve charakterizovat svůj způsob čtení; dále pak naznačím výchozí předpoklady, strukturu práce, vymezení její problematiky a cílů.

## 1.1 Metodologické inspirace

V mém čtení chápu jakýkoliv text, tedy i literární, jako projev jistého typu řeči, která je v dobovém kulturně-společenském poli přítomna spolu s jinými. Tyto různé druhy řeči spolu mohou interagovat, mohou se vzájemně posilovat, ale i vyvracet, mohou se ignorovat a míjet – každá z nich ovšem usiluje o vlastní přežití, takže jejich imanentní motorikou je jakási nietzscheovská vůle k moci.

Toto pojetí řeči vychází z myšlení Michela Foucaulta, jehož filozofické dílo mohutně zapůsobilo na teorii i praxi humanitních věd posledních desetiletí, literární historii nevyjímaje. Především Foucaultova koncepce diskurzu, rozvíjená od začátku 70. let, přináší řadu významných podnětů, s nimiž je nevyhnutelně konfrontována každá disciplína založená na čtení a interpretaci textů. Foucaultovo promýšlení diskurzu, prováděné prostřednictvím genealogických analýz dějin vědění, totiž odhaluje takové aspekty řeči, které směřují k mocenskému působení. Řeč je podle Foucaulta vždy nějak organizovaná a regulovaná, ale díky svému diskurzivnímu charakteru zároveň také organizující a regulující, což vede k podezření, že prostřednictvím slov se ohlašují „zápasy, vítězství, rány, nadvláda i otroctví“ (Foucault 1994: 8). Mluvení je zde prezentováno jako svého druhu výkon moci uplatňované jak na subjektu, kterému diskurz determinovaný vůlí po pravdě podsunuje určitou pozici, tak na objektech, jež jsou násilně kategorizovány a uspořádávány: „Diskurs je třeba pojímat jako násilí, které působíme věcem, v každém případě jako jistou praxi, kterou jim vnucujeme.“ (Idem: 27) Výkonem moci je

z Foucaultova hlediska také produkování textů spisovateli, takže psaní literatury se jeví jako „*system zotročení*“ (Idem: 23) analogický působení právního, či vzdělávacího systému.

Paul A. Bové ilustruje silové působení řeči na dvou příkladech. (1) První se týká způsobu, jímž americká Nová kritika zachází s pojmem diskurz, který pojmají novokritici jako kategorii vymezující rozdíly mezi určitými druhy řeči a žánry. Předpokladem idey neměnných žánrů je pak podle Bového víra v identitu přítomnou v textu, již lze odhalovat, definovat a poznávat. Tato víra však nehierarchizuje pouze literární žánry, ale také konstituuje základní kategorie, v nichž probíhá rozumění a myšlení: identitu a rozdílnost, autoritu a podřízenost, krásu a ošklivost, kontinuitu a diskontinuitu. Řeč novokritiků tak předem konstruuje způsoby rozumění a určuje možnou škálu hodnotících soudů: „*Their use of the term 'discourse' powerfully shaped the field of literary critical understanding and contained an entire range of aesthetic, moral, and political value judgments which were often unacknowledged as such.*“ (Bové 1995: 51)

(2) Druhým příkladem projevujícího se mocenského aspektu řeči je moment, na který Bové poukazuje v souvislosti s otázkami po významu pojmu diskurz ve Foucaultově pojetí. Bové tvrdí, že bereme-li v potaz poststrukturalistické rozumění tomuto pojmu, nelze se jednoduše tázat, co to diskurz je, nebo co znamená. (Srov. Idem: 53) Tento typ na esenci zaměřených otázek není Foucaultova koncepce diskurzu schopna zodpovědět, neboť se pohybuje na poli vymezeném jiným druhem tázání. Kladení jistého typu otázek totiž skrytě vyžaduje příslušný typ odpovědí. Tento kontrolní mechanismus je produktem neosobní struktury moci, která považuje za pochybný ten způsob uvažování, jenž nedokáže operovat v rámci touto mocí vymezeném. Každá řeč tak produkuje specifický druh otázek, jejichž prostřednictvím je formován systém, který legitimizuje, podporuje a zodpovídá tyto otázky.

Řeč zkrátka není neutrálním nástrojem k popisování zkušenosti, jímž člověk svrchovaně zachází; je mnohem spíše mocenským činitelem strukturujícím lidské myšlení a vnímání. Vedle výslovných významů promluva v hloubce své výstavby obsahuje také implicitně přítomné předpoklady, klasifikace a východiska, jež tuto promluvu umožňují a usilují zároveň o zpevnění svých pozic. Jakoby v každém výroku bylo možné zaslechnout dva hlasy: (1) jeden nahlas hovořící, tematizující více, či méně explicitní obsahy výpovědi a (2) druhý ztišený, šeptající o skrytých motivacích, efektech a strategiích. Při svém čtení

literárních i neliterárních textů se pokouším zaslechnout také tento ztišený hlas, neboť to v procesu konstruování smyslu a rozumění zkoumané věci považuji za produktivní.

Zároveň ze svého pohledu nevnímám literaturu jen jako vznešený výkon lidského ducha – snažím se neopomíjet také pragmatický a poněkud přízemní rozměr každodenního literárního provozu, v němž jsou kromě samotných děl usilujících o sebeprosazení a jejich komentářů či recenzí, často ideologicky, nebo účelově motivovaných, přítomny i personální nároky, ambice, vzájemné animozity a sympatie. Onen literární provoz příslušného historického okamžiku pojmám tedy rovněž jako dynamický mocenský souboj: [...] „*literární texty se svou 'touhou' po úspěšném hodnocení a pobytu v dějinách – stejně jako neliterární texty se svou účelovou potřebou dosáhnout cíle – v sobě nesou jisté příznaky formy mocenského zápasu, jehož průběh lze na základě textových stop tak či onak konstruovat, nikoliv však rozhodnout o všech jeho aspektech a dějinné logice.*“ (Bílek – Papoušek 2010: 13)

## **1.2 Předpoklady, průběh tázání, jeho vymezení a cíle**

Když se na začátku 70. let Michel Foucault inspiruje Friedrichem Nietzschem a promýšlí nový způsob historiografického bádání, jímž má být genealogická analýza odmítající hledání esenciálního původu kulturních jevů ve prospěch mapování podmínek, jež vedly k jejich vzniku, říká francouzský myslitel v této souvislosti: „*K vzniku dochází vždy za určitého stavu sil.*“ (Foucault 1994: 82) Naznačuje tak, že okamžik zrodu určitého kulturního jevu je místem střetu různorodě působících a často soupeřících sil či energií. Prvním cílem této disertační práce je proto dotazovat se po charakteru a konfiguraci sil, jejichž výsledkem je ustanovení nové básnické generace na přelomu 30. a 40. let 20. století. Za jádro této generace považuji skupinu kolem Kamila Bednáře, která vykazuje nejsilnější tendenci k seskupování – mladí autoři se pravidelně scházejí a vydávají pro své potřeby vlastní strojopisný časopis Noc. Kromě Bednáře k hlavním aktérům Nocí patří Jiří Orten, Zdeněk Urbánek, Bohuslav Březovský, Jiří Klan, Jiří Daniel a Ivan Blatný. Ústřední postavou skupiny byl bezesporu Bednář, který postupně začal vystupovat jako organizátor a mluvčí mladé generace; pozornost je tudíž upnuta především k jeho uměleckým i jiným textům. Druhým hlavním cílem práce je postihnout jak proměny Bednářova myšlení, tak posuny v jeho básnické řeči a její dominantní figury.

Vymezený předmět – Bednáře a skupinu kolem něj – začínám sledovat od poloviny 30. let, kdy lze v dobovém tisku zaznamenat první impulzy vedoucí ke konstituci nové básnické generace. Zejména na textech z časopisů *Tvář*, *Mladá kultura* či *Noc* detekuji světonázorové pozadí Bednáře a jeho kolegů, stejně jako pokusy o postižení situace mladých. (Viz kapitola 3) Pozornost věnuji Bednářově debutové sbírce, jejím hlavním tématům a reflexi Václava Černého. (Viz oddíl 3.2) Tento kritik sehrál klíčovou úlohu v konstituování mladé literární generace, kterou svým myšlením ovlivnil, a považuji proto za nezbytné pojednat krátce o Černého názorech na umění – především ve vztahu k avantgardě, vůči níž stavěl bednářovce do opozice. (Viz kapitola 2) Těžiště práce pak spočívá v rozmezí let 1938 – 1941, v němž dochází k postupnému etablování nové generační vlny, která pravidelně publikuje v prestižním *Kritickém měsíčníku* a prostřednictvím Bednářovy kvazikoncepce nahého člověka se pokouší formulovat svá programová východiska. Zvláštní akcent kladu na světonázorové polemiky v časopise *Noc* (Viz oddíl 3.5), jež dosud nejsou v úplnosti přístupny širšímu okruhu čtenářů<sup>1</sup>, přestože se jedná o poměrně rozsáhlý materiál umožňující jednak nahlédnout do institucionálního fungování skupiny, ale také do myšlenkového pozadí jednotlivců. Podrobně analyzuji proměny Bednářova básnického diskurzu okolo roku 1939, kdy básníková řeč vykazuje nejvíce posunů, a tážu se po příčinách těchto metamorfóz. (Viz oddíl 4.1) Rok 1939 také podle mého úsudku představuje určitý mezník mezi fázemi konsolidace skupiny a jejím akceptováním veřejností, takže jím odděluji část práce pojednávající o rané tvorbě bednářovců a část zabývající se obdobím, které lze díky rozsahu dobových ohlasů vnímat jako vrchol aktivit Bednáře a jeho kolegů. Jedním z nejdůležitějších počinů v rámci těchto aktivit je bezpochyby diskuze o generaci rozpoutaná Bednářovým spiskem *Slovo k mladým* (1940). V příslušné kapitole (Viz oddíl 4.2) tudíž mapuji průběh a povahu této diskuze, identifikuji hlavní myšlenkové figury Bednářovy koncepce včetně nahého člověka a usouvztažuji je k jiným dobově signifikantním diskursivním útvarům (jako např. myšlení Václava Černého, Jindřicha Chalupického, kritický realismus Fedora Soldana, aktivismus Vojtěcha Roznera, katolictví atp.). Stranou nezůstane ani Bednářova básnická produkce spadající do období diskuze o generaci (Viz oddíl 4.3), neboť tato poezie do značné míry představuje jistou variantu diskurzu rozvíjeného ve *Slově k mladým*. Na závěr pak připojuji

---

<sup>1</sup> Samotná světonázorová anketa byla otištěna v sedmém svazku sebraných spisů Jiřího Ortena (Orten 2002: 190–214), není však doplněna ostatními, kontextově relevantními texty, ani interpretačním komentářem.

esej (Viz kapitola 5) pojednávající o diskurzu dvou nejvýraznějších postav skupiny, Kamila Bednáře a Jiřího Ortena, kde komparuji řeč obou básníků z pohledu toho, jak je v ní realizována, či naopak narušována sebestanovující integrita mluvícího subjektu. Identifikované rozdílnosti v přístupech Bednáře a Ortena mohou být signifikantní vzhledem k vzájemnému napětí, jež mezi oběma básníky panovalo.

Pozorování vymezeného předmětu je ukončeno na přelomu roků 1941 a 1942, které se k tomu jeví vhodné proto, že jsou výrazným mezníkem hned z několika úhlů pohledu. V roce 1941 lze považovat bednářovce již za plně uznanou, byť mnohdy kriticky přijímanou součást dobového literárního života – paradoxně se však zároveň jedná o rok, v němž se skupina kolem Bednáře začíná rozpadat. Jiří Klan tou dobou už pobývá v emigraci, Ivan Blatný si začíná dopisovat s Jindřichem Chalupěckým a přiklání se pod jeho vlivem ke Skupině 42, Jiří Daniel má kvůli židovskému původu existenční starosti, jeho publikační možnosti jsou omezeny ještě více než u ostatních a přestává se postupně věnovat literární tvorbě. Přimknutí se Josefa Hiršala ke skupině pak nemůže vynahradit největší ztrátu, jíž je samozřejmě smrt Jiřího Ortena, nejtalentovanějšího a nejuznávanějšího tvůrce z Bednářova okruhu. V následujícím roce se oficiálně ustanovuje Skupina 42, jejíž poetika a rétorika definitivně stvrzuje proměnu dominantní básnické řeči doby, kterou lze ovšem pozorovat i u spisovatelů jako František Halas, Vladimír Holan, Jan Zahradníček nebo František Hrubín. (Srov. Brabec 2009: 223–224) Lyrická poezie založená na metafoře, tolik charakteristická pro Bednáře a jemu blízké básníky, ustupuje do pozadí ve prospěch poezie prozaizované, zcivilněné, od přebujelé metafory oprostěné.

Zabýváme-li se českou literaturou na přelomu 30. a 40. let 20. století, nelze nemít na mysli také výjimečnost historické situace, která přisoudila literatuře velmi specifickou roli v kontextu neliterárního světa. Ohrožený národ, určený ke germanizaci, spojil svou existenci s kulturní tvorbou, která měla být důkazem jeho životaschopnosti a posilou oslabeného národního vědomí. Řada badatelů se shoduje na tom, že právě kultura – a literatura především – měla být hlavním faktorem stimulujícím ohroženou národní identitu: *„Nejvyšší a nezcizitelnou formou národního života se měla stát kultura reprezentovaná zejména literaturou, v tom se shodovali všichni aktéři soudobého literárního života. Kultura měla zachránit ducha národa, mobilizovat národní aktivity tam, kde selhala politika.“* (Med 2010: 259) Literatura stejně jako jiné umělecké projevy byla politizována, neboť měla suplovat funkce zastávané za jiných okolností politikou: *„Zbaven*

*možnosti formulovat si veřejně politické cíle, nalezl [český národ] včas nové těžiště své aktivity v kulturní sféře.*“ (Brabec 1995: 441) Literatura tak je povýšena na obranný i útočný prostředek, před nímž vystávají závažné „úkony vyvolané společenskou objednávkou“ (Doležal 1996: 107); obrovská prestiž plynoucí z tohoto postavení jde tedy ruku v ruce s požadavkem na služebnost a angažovanost literatury. Ke spisovatelům byla dobovým publikem upínána enormní očekávání, což se dotklo i mladé generace, která měla symbolizovat nezdolnou autoregenerační sílu české kultury. S aktualizací obrodné funkce knihy souvisí také zvýšený zájem publika a konjunktura knižního trhu, které vedly mimo jiné k tomu, že byly publikovány i texty, jejichž kvalita nespočívala v estetické působivosti, nýbrž v českosti. Této nadprodukce – zejména v oblasti lyrické poezie – si povšimli již doboví recipienti, jako třeba Jindřich Chalupecký (Chalupecký 1991e: 234) nebo Miloš Dvořák (Dvořák 1940: 97–98).

Tím vším je formováno pole, v němž se ustanovuje skupina kolem Kamila Bednáře, a jedná se tak o podstatné síly podílející se na jejím vzniku. Předkládaná práce mapuje na jedné straně právě povahu a konfiguraci těchto sil, na straně druhé analyzuje Bednářovu básnickou i nebásnickou řeč a sleduje její dominanty a proměny. Následující kapitola pojednává o myšlení Václava Černého, především ve vztahu k avantgardě, které bylo významným faktorem účastným na procesu formování Bednářovy skupiny.

## 2 Vztah Václava Černého k avantgardě

Jak známo, Václav Černý se na adresu surrealismu, který byl v českém literárním prostoru 30. let 20. století vnímán jako synonymum avantgardy (Srov. Zizler 1996), vyjadřoval velmi kriticky a polemicky. Na jeho postoji je ovšem pozoruhodné, že i přes odmítavé reakce směrem k surrealistické teorii i praxi, jim nepřestává v druhé polovině 20. a ve 30. letech Černý věnovat odbornou pozornost. Nesouhlasí s Bretonovou uměleckou a světonázorovou koncepcí, z níž vychází i český surrealismus, ale zároveň cítí potřebu opakovaně tento nesouhlas manifestovat. Nutno poznamenat, že Černý prokazuje důkladnou obeznámenost s tématem a hluboký vhled; dokáže velmi trefně charakterizovat typické rysy surrealistického výkladu světa, takže jeho negativní hodnocení nemůže být zapříčiněno povrchním přístupem či nedostatečnou znalostí materiálu. Jedná se spíše o principiální nesoulad s předpoklady, na nichž je surrealismus postaven. Rétorická analýza Černého antisurrealistického diskurzu proto může naznačit obrysy východisek, na nichž je založena jeho vlastní umělecká i světonázorová koncepce formující se v 30. letech 20. století.

### 2.1 Úžasně stará novinka

Černý, jehož zrak byl intenzivně upnut na francouzské kulturní dění, si nemohl nevšimnout razantního nástupu surrealismu, a tak není překvapivé, že prvním literárněvědným článkem začínajícího kritika byla stať z roku 1925, která komentuje před rokem publikovaný surrealistický manifest. Na rozdíl od vrstevníků z Devětsilu nebyl Černý okouzlen radikálně novým avantgardním směrem, k němuž hned od začátku zaujal rezervovaný postoj. Právě hlasitě proklamovaná modernost a revoluční progresivnost byly jedním z momentů, které Černého na surrealismu dráždily. Nasvědčuje tomu skutečnost, že dominantní rétorické strategie jeho analýzy surrealistického manifestu směřují k prokázání nepůvodnosti, odvozenosti a pomýlenosti surrealismu. Černý poukazuje na Bretonovu kubistickou a dadaistickou minulost, čímž klade surrealismus na konec této vývojové řady. Surrealismus považoval v podstatě pouze za dadaismus oplodněný nesprávně pochopenou Freudovou psychoanalýzou (Černý 1925: 190), což také opakuje i v dalších textech. Často Černému dadaismus se surrealismem dokonce splývají (Srov.

Černý 1926). Kromě dadaismu spatřuje Černý předchůdce surrealismu v Apollinairovi, Barrèsovi, Gideovi, Rivièrovi (Idem.) a Bergsonovi, jehož valorizaci intuice na úkor myšlení v procesu nazírání duševního života pokládá za hlavní inspirační zdroj nejen dadaismu a surrealismu, ale i dalších moderních uměleckých směrů, jak dokládá Černého disertace *Ideové kořeny současného umění* (1929). V hledání surrealistického rodokmenu se Černý dostává přes dekadenci, prokleté básníky, Gautiera, Nervalu, Byrona, Chateaubrianda, Rousseaua, strašidelný román 18. století (Viz Černý 1992b) až k romantismu, jehož má být surrealismus posledním chorobným výhonkem odsouzeným k zániku – považuje tak surrealismus za „*staronovou romantickou nemoc*“ (1992a: 601) či „*úžasně starou novinku*“ (Černý 1992b: 381).

O pomýlenosti surrealistického modelu vypovídá z Černého pohledu již to, že dezinterpretuje svůj hlavní inspirační zdroj, za nějž pokládá psychoanalýzu. Podle Černého si totiž Breton špatně vyložil Freudovy myšlenky, když pokládá výtvoř psychického automatismu za duševní podstatu člověka. Černý podotýká, že Freud nejednou upozorňuje na symbolický charakter domnělých reprezentací zachycených psychickým automatismem. „*Breton zapomíná na podstatné tvrzení Freudovo, že podvědomo nelze žádnou metodou přiměti k svému jasnému adekvátnímu vyjádření. Ať používáme metody dotazovací [...], či ať dáváme přednost výkladu snů, jediné, co je nám dáno [...] jsou symboly naší duchové podstaty, jež sama zůstává skryta. [...] Surréalism pokládá tedy za duševní podstatu to, v čem Freudism vidí pouhý její symbol, pouhý obraz žádající další interpretace.*“ (Černý 1925: 193) Zdá se také, že Černý je v hodnocení psychoanalýzy mnohem shovívavější než v případě surrealismu, uznává některá její východiska a kritizuje pouze konkrétní interpretační pokusy o aplikaci psychoanalytické metody. (Srov. Pechar 2008) Dokonce se v ironickém žertu sám pokusí o psychoanalytický výklad Gogolovy povídky *Plášť* (Viz Černý 1935c).

Rozhodně to však nebylo pouze – v uších Černého – falešně hláсанé odtržení od tradice a komolení psychoanalýzy, jež vybudilo Černého polemické připomínky. V kritikových vyjádřeních lze vypožorovat několik vracejících se rétorických figur poukazujících na problematičnost surrealistických východisek a nedostatečnou vnitřní koherenci surrealistického diskurzu.



## 2.2 Podvědomí a psychický automatismus

Byl to nevyhnutelně jeden ze základních kamenů surrealistické koncepce, totiž předpoklad považující podvědomí za zdroj opravdovější reality, který Černého dráždil, což potvrzuje mimo jiné pasáž z jeho nemilosrdné analýzy Nezvalova *Absolutního hrobaře* (1937): „*Domnění, pohodlné a naivní, že podvědomí, jakmile je automatismem duševním přiměješ k projevu, samo sebou a beze všeho dalšího vyzařuje a dští zázraky a krásu, hloubku a pravdu, je z největších bláznovství, s nimiž se naše dvacáté století v duchovním bádání a tvoření setkalo.*“ (Černý 1992a: 605) Spoléhat se v umění i životě na to, že kdesi v psychických hlubinách subjektu se nalézají a dá nalézt potlačená pravda o člověku a jeho vztahu ke světu, považoval Černý výslovně za omyl. Podvědomí pro něho představuje méně hodnotnou kvalitu než vědomí, neboť je to „*prostor bez etiky, cizí všem morálním ohledům*“ (Černý 1925: 191), jak uznávají Breton i Freud. A právě na etický rozměr lidské osobnosti bude Černý postupně klást stále větší důraz.

Také jednu ze základních metod surrealismu, psychický automatismus, prostřednictvím něhož by se podvědomí oproštěné od diktátu vědomí mělo dostat ke slovu, kritizuje Černý jakožto neproveditelný akt, na jehož výsledcích se vždy podílí „*slohové návyky, vědomá výrazová technika, vkus písíciho*“ (Černý 1938b: 439). Psychický automatismus je tak podle Černého pasivní, samoučelné gesto prosté tvůrčího procesu: „*Automatismus sám o sobě, automatismus, který je v sobě uzavřen a stačí si, automatismus, jehož kult surrealismus zavedl, nemůže nikdy vést k opravdové umělecké tvorbě.*“ (Černý 1935a: 4) Surrealistickou produkci chápe Černý jako přívál surového, nezpracovaného materiálu, jenž musí být ještě upraven, organizován během uměleckého tvoření. Surrealistický text je podle Černého „*materiálem, jemuž nebylo dáno nic z toho, co dělá umění uměním, nic z toho, co začíná výběrem a končí novou zákonitostí.*“ (Černý 1992a: 604) Jinde definuje surrealistické básnictví jako „*barbarský ohňostroj holých obrazů stoupajících do vědomí bez řádu a mínících v tomto svém původním stavu, aniž prošly duchem, jenž utřídí, vylučuje a zpracovává, se realizovat v uměleckém díle.*“ (Černý 1992b: 392)

Jak vidno, surrealistická snaha vymanit se z kontroly vůle a vědomí je neslučitelná s Černého pojetím uměleckého tvoření, v němž podle něho hrají racionální a volní složky lidské psychiky zásadní roli. Pokud Černý vnímá surrealismus jako „*zahálení tvůrčích sil*“ (Černý 1935a: 4), pak spatřuje právě v surrealismem potlačovaném rozumu a vůli

nejdůležitější tvárné aspekty umělecké tvorby. Umělecké dílo musí být uspořádáno v zákonitý tvar podle osobitých, individuálních pravidel tvůrčí osobnosti. Surrealistické zřeknutí se povinnosti tvořit vlastní zákonný řád interpretuje Černý jako obecný rys doby, která není schopna vybudovat si „ze svých vlastních principů reprezentativní svou formu životní a pevnou stupnici hodnot“ (Černý 1992a: 606). Černý nemohl akceptovat destrukci smyslu a uspořádanosti, s nimiž přišel dadaismus a surrealismus, neboť úkol umění spatřoval naopak v organizování a osmyslňování životního chaosu. Umělecké dílo by podle něho mělo „život vykládat a do zmatku světa uvádět řád a hledat jeho smysl“ (Černý 1933: 372). Tento proces nemůže však probíhat bez účasti vědomí, bez záměrného a strastiplného překonávání překážek, s nimiž se odhodlaný tvůrce pouští do souboje. Černý zkrátka chápal uměleckou tvorbu jako bolestné „úsilí o přetvoření chaotické různosti života v zákon díla“, jako „zápas o harmonii vyvolávající estetickou emoci“ (Haman 1997: 139).

### **2.3 Sen a zakotvenost v přítomnosti**

Černý uznává sen za důležitou součást lidského duševního života, ale surrealistické úsilí povýšit jej na jeho podstatu a zdroj vyšší reality pokládal za nesmyslné. Opakovaně poukazuje na chybnou aplikaci dialektického vzorce, podle něhož kombinací teze a antiteze vznikne syntéza, který surrealisté modifikují do podoby bdělý stav + sen = nadrealita, protože bdělost a sen nejsou podle Černého binární dialektické opozice. Černý argumentuje tím, že také ve snu – stejně jako v bdělém stavu – jsou přítomny smyslové počítky, jež udávají jeho ráz. A také vzpomínky, které naplňují sen obsahem, pocházejí původně z bdění a třebaže se ve snu zjevují takové, jež nebyly vyvolány během bdělého stavu, vždy musejí mít nějakou souvislost s aktuální situací, v níž se spící nachází. „Sen nevytváří nic nového“, říká Černý, „není v něm nic, co by nebylo nějak prošlo vědomím bdělým.“ (Černý 1935a: 4) Černý nepovažuje sen za opak bdělosti, ale za její nekoordinovanou variantu: „Sen je touže věcí jako duševní proces bdělý, ale bez onoho stálého úsilí koncentrace, napětí a adaptace; je proto nestálý, překotný a fantastický.“ (Černý 1992b: 388) Sen tak v protikladu k surrealismu nabývá u Černého spíše negativního hodnocení jakožto roztěkaná, uvolněná a nelogická „degradace života bdělého“ (Černý 1935a: 4), která obsahuje méně kvalit než bdění, neboť se jí neúčastní Černým oceňované racionální složky jako vůle, rozum a vědomí.

Ve zdůrazňování svázanosti snícího s jeho přítomnou situací, ilustrované příkladem, kdy blízkost svíčky u těla spáče způsobí mu sen o požáru, lze stopovat výrazný znak Černého myšlení, který spočívá v silném spojení člověka s konkrétní skutečností, v níž se nachází. Podle Černého není člověk schopen plně abstrahovat od okolností svého výskytu, což se projevuje i v jeho odmítání transcendence či některých názorů José Ortegy y Gasset, jehož Černý překládal do češtiny. Černý nesouhlasil s Ortegovou koncepcí „odlidštěného umění“, jež má být na skutečnosti nezávislou, ale přesto smysluplnou stylizací, jejímž rysem je maximální odstup tvůrce od reality a jeho minimální emocionální angažovanost. Černý se však domnívá, že nikdo a tedy ani umělec se nemůže zbavit své zakotvenosti v kontextu: *„Umělec nemůže uniknout ze sféry svých vjemů, vzpomínek, pojmů, zkrátka představ.“* (Černý 1933: 372) Tato myšlenková figura sepnutosti člověka s aktuální situací sehrála významnou roli jednak v Černého snadném vstřebání existencialismu, který je založen na nezrušitelné vklíněnosti subjektu do přítomného okamžiku, ale také v Černého krystalizující personalistické koncepci, v níž je kladen důraz na morální zodpovědnost člověka za skutečnost, na jejíž podobě se nevyhnutelně podílí, neboť je v ní neustále přítomen.

#### **2.4 Surrealismus a marxismus – aneb spiritualita avantgardy**

Pokud se Václav Černý vyjadřuje k surrealismu, málokdy opomene zdůraznit jím spatřovaný hluboký vnitřní nesoulad mezi surrealismem a marxismem, jehož revoluční snaha o proměnu společnosti konvenovala s úsilím surrealistů o proměnu umění. Černý pobaveně komentuje marné pokusy surrealismu o vklínění se do marxistické filozofie a za důkaz fiaska této snahy pokládá vyloučení Bretona a Eluarda z francouzské komunistické strany (1933) nebo Bretonovu roztržku s Iljou Erenburgem na pařížském kongresu protifašistických spisovatelů (1935). Nezdár námluv surrealismu s marxismem je podle Černého logický a zákonitý, protože oba světonázory jsou odvozeny od naprosto protikladných principů.

Nejenže surrealistický text – jakožto *„nezávazná hra představ bez cíle“* (Černý 1992a: 604) – není při absenci rozumové kontroly schopen soustavně prosazovat žádnou ideu, což po umění komunismus požaduje; nejenže by akceptováním úkolu propagace nějaké idey omezoval surrealismus dobrovolně svou tvůrčí svobodu, po níž tak razantně touží. *„Za filosofickou základnu surrealismu“*, říká Černý, *„nemůže naprosto platit*

*materialism v žádné své formě, tedy také ne historický materialism“* (Černý 1935b), na němž je marxismus založen. Podle Černého je totiž surrealismus vystavěn na spiritualitě, která se opírá o víru v nadrealitu, již lze objevit prostřednictvím duševních hlubin uvnitř člověka. Už ve svém prvním pojednání o surrealistickém manifestu mladý kritik spatřuje v myšlence na vůli nezávisle se vynořujících surreálných obrazů představu existence jakési nelidské, neznámé metafyzické entity, což jej odpuzovalo a vedlo k jeho rezervovanému postoji. (Srov. Černý 1925: 194) Ve své nejrozsáhlejší a nejkompexnější studii o surrealismu pak Černý nemá nejmenších pochyb o tom, že surrealismus je spirituální povahy a tudíž neslučitelný s marxismem: *„Každému je zřejmě patrné, že svou nevnitřnější podstatou je surrealismus zcela cizí jakémukoliv materialismu, ať historickému, ať jinému, že se snáší nejlépe se spiritualismem a v nejlepším případě připouští dualismus duše a těla, obou stejně podstatných.“* (Černý 1992b: 389) Surrealismus je z Černého pohledu dokonce *„zabarikádován na území čirého duchovna“* (Černý 1935b), takže křížení surrealismu s marxismem pokládá za rétorickou gymnastiku, která není založena na bližší příbuznosti obou: *„Surrealistický romantismus nemá přes všechnu svou teoretickoprogramovou ekvilibristiku naprosto žádný organický vztah k historickému materialismu.“* (Černý 1992a: 604)

K možná poněkud překvapivému spojování avantgardy s duchovnem<sup>2</sup> směřuje také článek nazvaný *„Nemoc století nejmladší Francie“* (1926), kde Černý označuje za dva charakteristické rysy moderní francouzské literatury (1) hledání absolutna, Boha, metafyzických hodnot a (2) zklamání, pesimismus, světobol pramenící z neúspěchu takového hledání. Za typické nositele těchto rysů pak označuje právě dadaismus a surrealismus. Černý pokládá dada (a po něm surrealismus) za další stádium ve vývoji zájmu o vnitřní lidskou esenci, jehož touhou je skrze subjektivitu nazřít a poznat podstatu bytí. Interpretuje dadaismus jako součást soudobé literární tendence zahrnující i katolicismus a poukazuje na Cocteauovu konverzi ke katolictví. Dadaisticko-surrealistický groteskní rej, jejich rozpustilá burlesknost, výsměch a šaškovství jsou podle Černého jen

---

<sup>2</sup> Podobným směrem se ubírá také myšlení Josefa Vojvodíka, který ve své knize *Povrch, skrytost, ambivalence* (2008) odhaluje analogie mezi barokním, manýristickým a avantgardním uměním, jejichž společným jmenovatelem je podle Vojvodíka kromě jiného úsilí po odhalení skutečnější skutečnosti. Příkladem inherentní spřízněnosti avantgardy se spiritualismem je pak kupříkladu Teigova teorie „vnitřního modelu“, inspirovaná Bretonem a Maxem Dvořákem, která vykazuje prvky metafyzicko-spirituálního pojetí umění, v němž se jedná především o vydobytí nové skutečnosti pomocí niterných duchovních sil člověka. (Srov. Vojvodík 2008: zejména 219–239)

vnějším gestem, za nímž se skrývá zděšení z absence Boha: „*Vysmívati se umění, lidem, náboženství, tropiti si žerty ze všeho na světě je útěchou pro ty, kteří nenašedše, co hledali, hledání se vzdali a nemají co dělati.*“ (Černý 1926: 172) Zde Černý nalézá jistou spřízněnost dadaismu (a surrealismu) s jeho oblíbeným titánským romantismem. Oba nadlidští hledači absolutna, Boha, poznání, oba zklamaní a upadnuvší do pesimismu. Rozdílná je však následná reakce: „*Kdežto tragický romantický velikán, kde se jeho touze a poznání položily meze, odvětil vzdorem [...] a pro Boha, necitelného k lidské bolesti měl jen pohrdání a chladné mlčení [...], dnes bolestné zklamání z boje o absolutno vyvolává šaškovský posunek a zdánlivě veselou grimasu.*“ (Idem: 172–173) Z Černého rétoriky lze vytušit, že více sympatizuje s titánským romantismem, jenž zobrazuje hrdinského jedince, který se nezalekl absentujícího absolutna a hrdě se chápe vlastní svobody.

#### **2.4.1 Vsuvka: Černého agnostický antropocentrismus**

Pokud vezmeme v potaz Černého negativní postoj k avantgardě a její spojování se spiritualismem, bylo by možné považovat za jeden z řady důvodů jeho averze vůči surrealismu a dadaismu také vlažný vztah k religiozitě a Bohu? Tuto domněnku podporuje studie Aleše Hamana, který se zamýšlí nad tím, jak se liší Černého vnímání surrealismu od přístupu jeho velkého učitele, Františka Xavera Šaldy. Haman si všímá, že Šalda, který se surrealismem zabývá ve svých Zápisnících z let 1932 – 1934, a to výhradně surrealismem českým, se v mnohých hodnoceních a výtkách vůči novému uměleckému směru shoduje s Černým; přesto však není tak kritický a řadí surrealismus k proudu intuitivního básnictví, na němž stejně jako na proudu „čisté“ poezie (Mallarmé, Valéry) oceňuje snahu dobrat se skutečnější skutečnosti a nadosobních hodnot. Šalda tak podobně jako Černý surrealismu přisuzuje jakýsi metafyzický princip připomínající Hegelovu dialektickou metafyziku (Srov. Haman 1997: 138). Na rozdíl od Černého ovšem vnímá Šalda tento duchovní rozměr surrealismu jako pozitivní aspekt, neboť měl mnohem blíže k náboženskému vidění člověka a světa. (Srov. Šalda 1948) Jak Haman poznamenává, pro Černého je lidský tvor naopak bytostí bez Boha a možnosti absolutna, která se musí vyrovnat se svou samotou a být tak sobě samé stvořitelem, což ilustruje Černého záliba v titánském romantismu. „*Člověk, který je neodčinitelně sám*“, formuluje později Černý, „*a přijal se jako tvora nenapravitelně opuštěného, ví, že absenci Stvořitele a Prozřetelnosti musí vyplnit prezencí vlastní, musí se tedy stvořit sám...*“ (Černý 1993: 406) Důležitou součástí Černého

personalistického pojetí lidské existence je tak předpoklad svobody sebeutváření jedince odkázaného ve světě bez Boha na sebe sama, která se však stává mravním závazkem. Pro Černého „*postnáboženský heroismus*“ (Kosatík 2011: 265) už nejsou mravnost a řád vnášené do umění i světa definovány Kristem, ale člověkem-sebetvůrcem.

Také Jaroslav Med, který nazývá Černého postoj k náboženské víře „*liberální agnosticismus*“ (Med 2010: 110), identifikuje u Černého absenci kladného vztahu k Bohu, což se projevuje třeba tehdy, když Černý vnímá Šaldův náboženský rozměr více jako antropocentrický než teocentrický (Černý 1992c: 135). Med dále podotýká, že Černého koncept personalismu „*bude už provždy spoluurčován titánským aspektem vzpoury proti osudu, proti Bohu*“ (Med 1996: 65), takže není překvapivé, že se jeho pojetí osobnosti míjí s křesťanským personalismem Emmanuela Mouniera, jehož *Manifest personalismu* (1936) Černý nepochybně znal. Podle Mouniera se proces sebetvoření lidské osobnosti realizuje prostřednictvím duše a završuje přesahem k absolutnu, kdežto Černý spatřuje nejdůležitější aspekt utváření osobnosti v tvorbě. Černého pojetí je tak v jistém smyslu estetickým postojem, „*jehož ideální podoba tkví více v absolutnu uměleckého tvaru než v tradicích přirozené lidské etiky, jak ji v našich civilizačních souřadnicích vymezilo desatero.*“ (Idem: 68)

## 2.5 Problematika tvůrčí svobody

Černého iritovala na surrealismu jeho proklamovaná antiliterárnost doprovázená rezignací na srozumitelnost, vnímal odříznutí se od racionality a přílišné soustředění na subjektivní psychické dění jako faktory znemožňující recipientovi rozumět surrealistickým výtvorům. Upozorňoval na to, že přerušením slovních souvislostí zůstává slovu jeho kvalita smyslová, jeho fyzičnost, ztrácí se však jeho význam, takže izolované slovo zbavené souvislostí je sice osvobozené, ale nesrozumitelné. (Srov. Černý 1992b)

Černého pojetí tvůrčí svobody bylo totiž v rozporu se surrealistickou teorií a praxí. Černý často poukazuje na paradox avantgardy, který spatřoval v rozporu mezi hlásáním umělecké svobody, bezuzdnosti a revolty na jedné straně a svazováním se teoriemi, manifesty a programy na straně druhé. Černý byl ve svém individualismu výrazným odpůrcem uměleckého sdružování do skupin a odsuzoval produkci různých uměleckých programů, což je typické právě pro avantgardu: „*Duchové nejméně schopní cítit moderně a moderně tvořit chrlí aspoň manifesty a pravidla pro moderní tvorbu a skládají pro*

*modernisty tuhá kředa, systémy a teorie.*“ (Černý 1931: 275) Na druhou stranu Černý stejně tak odmítá absolutní svobodu ústí v anarchii, jejímž exemplárním případem je mu právě surrealistická rezignace na srozumitelnost, která je podle něho důkazem separace surrealismu od skutečnosti. Černý nechápe svobodu jako absenci povinností, nýbrž jako závazek jedince vůči realitě, v níž se nachází: „*Svoboda – ani svoboda tvůrčí – pro Černého neznamená anarchii, která nedbá reality společenské situace, spíše naopak, svoboda je mu závazkem vůči skutečnosti*“ (Schneider 2008: 159) Surrealismus – libující si v bláznovství, šílenství a změněných stavech vědomí – se tak podle Černého nepřibližuje žádné vyšší realitě, ale naopak před skutečností zbaběle utíká: „*Metody, finesy a úskoky, jimiž míní nadrealitu přilákat či přinutit k projevu nebo vysvobodit ze zajetí, zařídil a přizpůsobil si surrealismus tak, aby jej zbavily nepohodlného styku s ‘pouhou’ realitou, brutálního vyrovnávání se světem pouze ‘skutečným’.*“ (Černý 1992d: 623) Je zřejmé, že skutečností Černý rozumí aktuálně dotírající situaci, do níž je člověk zasazen; nepovažuje přítomnost za šalebný závěs, jenž má být stržen, aby byla odhalena pravá tvářnost lidského existování.

## **2.6 Loučení se surrealismem**

Na konci 30. let přestává Václav Černý surrealismus komentovat, což souvisí s jeho přesvědčením o brzkém konci tohoto avantgardního směru; vrací se k němu o spoustu let později pouze v krátké poznámce inspirované Bretonovými sedmdesátinami (Černý 1966), kde se Černý pozastavuje nad nevyčerpatelnou životností a přitažlivostí surrealismu pro mladé umělce.

Surrealismus, za jehož české zosobnění považoval Vítězslava Nezvala, se Černému ke konci 30. let zdál jako vyčerpaná, unavená, nudná a nenásledovaná imitace sebe sama. Signem tohoto úpadku je Černému jednak známá roztržka uvnitř Surrealistické skupiny z roku 1938, kterou však z hlediska literárního vývoje považoval za bezvýznamnou bouři ve sklenici vody (Černý 1938a: 283), jednak Nezvalova básnická i prozaická tvorba. Černý se ve svých recenzích (Černý 1992a, 1992d) Nezvalovi místy až pohrdlivě vysmívá, když jeho tvorbu označuje jako stagnující, povrchní, vnitřně nepravdivou a plnou klišé. *Absolutnímu hrobaři* (1937) např. dominuje podle Černého primitivní popisnost rádo by fantaskního a banálního obrazu. Stať pojednávající o Nezvalově surrealistické poezii pak Černý zakončuje hojně užívaným odkazem na snobismus surrealistického publika, při

čemž je charakteristické, že autor již hovoří o surrealismu v minulém čase: „*Ale celý surrealismus, zvláště náš, byl hokus-pokusem bezmála zajímavým. Zajímavost je zásluhou celkem malou, když se pokus nepodaří a výsledků není. A dnes opravdu před vchodem pod plachty surrealistického cirku přešlapuje a obchází jen pár snobů.*“ (Černý 1992a: 608)

Černý pokládal surrealistické úsilí o to stát se univerzálním světonázorem za směšné, sledoval je se shovívavým pobavením, považoval surrealismus za slepou vývojovou větev umění, ale přesto nevítal domnělý zánik surrealismu s žádným nadšením. V kritické recenzi Nezvalova *Pražského chodce* (1938) interpretuje Černý Nezvalova vyjádření k poezii a její funkci jako „*radikální ústup ze stanoviska surrealismu*“ (Černý 1938b: 439), což považuje za další projev ztroskotání surrealistického projektu. V pasáži odsuzující snadnost, s níž avantgardní umělci střídají svá tvůrčí východiska, čteme však i jakousi lítost nad ztrátou oblíbeného protivníka: „*Surrealita se tedy obaleně propouští: dosloužila! Přejeme jí šťastnou cestu, ale poněvadž máme k myšlenkám (i když jsme proti nim od počátku bojovali) zřejmě vřelejší poměr než básníci, kteří jich používají jako čarodějnických zaříkadel, pokud se to hodí a pak je odhazují jako cár, posíláme za ní myšlenku lítostivější než Nezval.*“ (Idem) Zdá se, že surrealismus fungoval v Černého diskurzu jako jakýsi lehce zasáhnutelný cvičný terč, do něhož se s chutí střefoval svými protiargumenty a v konfrontaci s nímž si ujasňoval své vlastní názory na uměleckou tvorbu.

## **2.7 Rekapitulace**

Václav Černý, považující surrealismus za nepůvodní a odvozený, se s ním rozcházel ve zcela zásadních předpokladech. Umisťovat zdroj poznání pravdy o člověku a jeho světě k němu mimo lidské vědomí připadalo Černému pomýlené. Člověk je podle něho vždy nezrušitelně přítomen v situaci a už proto musí mít zájem na podobě této skutečnosti – vzniká závazek k realitě, z níž se v Černého očích surrealismus pokouší uniknout. Černého estetická koncepce je pak založena na kategoriích, jež surrealismus odmítá a zavrhuje; umění pro kritika není možné bez vědomého tvárného zásahu osobnosti, neboť má právě být jejím výrazem, výsledkem boje osobnosti o sebe samu a o svébytné uspořádání chaotického světa. Černý také opakovaně poukazuje na vnitřní nesoulad mezi materialistickým marxismem a na spiritualismu založeném surrealismu, jenž k marxismu



inklinoval. Vzhledem ke spojování surrealismu se spiritualismem mohl v Černého averzi hrát roli jeho lhostejný postoj k náboženství a víře v Boha.

Dalším z důvodů může být také odlišné pojetí času.<sup>3</sup> Avantgarda se svým kultem novosti a modernosti je upnuta na budoucnost a minulost je pro ni něco, od čeho je nutné se odpoutat; Černý, od lyceálních studií výrazně ovlivněn Henri Bergsonem (Srov. Skalická 1996), pak pojímá čas jako trvání, v němž je neoddiskutovatelně obsažena minulost, a budoucnost je přítomna pouze jako otevřená svoboda možností – ne jako předznamenáný projekt. V nepřetržitém toku přítomnosti, která neustále narůstá o minulost, se v Černého personalistické koncepci realizuje osobnost jako stabilní entita vzdorující náhodné proměnlivosti, což je patrné třeba na jeho *Pamětech*.

---

<sup>3</sup> Za tuto myšlenku děkuji Jiřímu Brabcovi.

### 3 Raná tvorba Kamila Bednáře a jeho druhů (1936 – 1939)

Kamil Bednář vstupuje do veřejného literárního prostoru od první třetiny 30. let 20. století ještě jako student pražské právnické fakulty, kterou však od letního semestru 1937 příznačně vymění za fakultu filozofickou. Bednářovy první publikační kroky se odehrávají na stránkách časopisu Národní osvobození, později také v tiskovinách pro mladá, prostřednictvím kterých dojde k seznámení se začínajícími literáty tvořícími později okruh kolem Bednáře. Na rozdíl od řady kolegů, kteří se objevovali i v patrně nejprestižnějším Studentském časopise, Bednář publikuje zejména v Tváři, jež se dočkala pouhých dvou čísel, a v levicově orientované Mladé kultuře, kde působil v letech 1936 – 1937 také jako hlavní redaktor, když v této úloze vystřídal Bohuslava Březovského. Kromě Březovského a dalších Bednář navazuje kontakt s Jiřím Ortenem, Zdeňkem Urbánkem, Ivanem Blatným, Jiřím Danielem a Jiřím Klanem, z nichž postupně vykrytalizuje skupinka přátel, kteří se pokoušejí prosadit v soudobém literárním provozu. Následující analýzy jsou tak orientovány na zkoumání průběhu tohoto procesu a tážání se po charakteru nejranějších beletristických i nebeletristických textů Bednáře či jeho blízkých spolupracovníků.

#### 3.1 Myšlenkové zázemí

Rétorika příspěvků mladých intelektuálů v Tváři a Mladé kultuře zaznívá dynamikou revoluce a radikální mladické naštvanosti na soudobý stav světa. Výrazným rysem je také sociální kritičnost podmíněná levicovým světonázorem a snaha pojmenovat specifickou historickou pozici mladých, kteří se zdají být lhostejní k výzvám přítomnosti. Společně s Bednářem především Karel Brušák usiluje o vyjádření životního pocitu mládeže a diagnostikování současného stavu společnosti a kultury. Podrobněji se přitom otázkou postavení mladých v současném literárním prostoru zabývá Brušák, z jehož nesmlouvavých statí Bednář později významně čerpal při formulování problémů nejmladší české poezie (Viz oddíl 3.5.1). Mladý Bednář, orientující se zpočátku více na postižení obecného vztahu mladých ke společnosti, v níž žijí, byl velmi inspirován Brušákem, jenž ovšem již v roce 1936 opouští vlast a zůstává následně v zahraničí.

Oba autoři se shodují na tom, že přítomnost je charakterizována hlubokou krizí, která mladou generaci osudově zasáhla a uvrhla do izolace vyvolané přelomem epoch:

„Zvláštní hodina jejich zrození je poznamenala na celý život. K umírajícímu již nelze mluvit, k spícímu ještě nelze.“ (Brušák 1936a: 28) Toto přechodné období na rozhraní je výsledkem zklamaných a zklamávaných nadějí vložených předchozí dobou do víry v lepší budoucnost, o níž se zdálo, že musí bezprostředně následovat. Z tohoto zklamání pramení podle Bednáře bezradnost mladých, kteří jsou navíc znechucení „*pomejemi partajnictví, stranickým byrokratismem, mechanickým aparátem bez duše a bez života*“ (Kouba 1936d: 44), což lze považovat také za projev dobové únavy z demokracie, identifikované v kulturním prostoru 30. let Jaroslavem Medem (Srov. Med 2010: zejména 43–64). Bednář považuje absenci „*vnitřního ideálu*“ a „*životního stylu*“ (Kouba 1936d: 45) u mladých za velkou chybu; cítí proto potřebu nově je definovat.

Krizi doby zrcadlí podle Brušákova mínění i současná literatura, kterou považuje za rozpačitou, prolhanou a pokryteckou. Velmi kriticky a s opovržením se Brušák vyjadřuje k literárnímu provozu, když jej přirovnává k Augiášovu chlévu, jenž by potřeboval vyčistit. Právě požadavek upřímnosti, odstranění přetvářky je základním imperativem mladých literátů, pro něž je ideálem jakási opravdovost skrývaná pod maskou. Usilují objevit pravdivou tvář skutečnosti: „*Není pravdy. Schoulena někde v ústraní, vyhnána odevšad a všemi pronásledována, čeká svého objevitele.*“ (Idem: 44) Neupřímnost a pokrytectví spatřuje Brušák nejvýrazněji u buržoazní třídy, která je častým terčem jeho i Bednářovy kritiky: „*Lidé, mezi nimiž žijeme, to jest třída měšťácká, jsou již příliš porušeni, příliš perversní, než aby se mohli vzájemně ukázat nazí. Násilím nezmůžete nic. Sedřete jim na př. špinavé prádlo katolicismu, tradice, vlastenectví, sexuálního pokrytectví; tím odpornější budou náhražky, do nichž se zabalí.*“ (Brušák 1936a: 27) Radikální odmítání vlastenectví, tradice i katolické víry je zde motivováno jak úmyslem provokovat, tak silnou inklinací autorů k marxistickému pohledu na svět, což se projevuje v explicitních manifestacích – „*Aby bylo jasno; náš světový názor je dialektický materialismus.*“ (idem: 28) – i v obrazech tvořených beletristickou produkcí.

### **3.1.1 Socialistická orientace a kritika komunistické ideologie**

O inklinaci Bednáře a ostatních k socialistickému smýšlení svědčí také upřednostňování kolektivu před jednotlivcem. Bednář v lyrizovaném vyznání mladého komunisty kritizuje izolovanost jedince a atomizaci společnosti, jíž chybí vzájemnost – sám se cítí spojen s „*žebráky, dělníky, deklasovanými inteligenty, nezaměstnanými*“ (Kouba

1936b: 14), tedy s těmi utlačovanými a vykořisťovanými. Odsuzuje v souvislosti s tím kapitalistické zbožštění peněz a zaměření na účelovost, jemuž podléhá i literatura. „*Pramenem zla je obchod, velké tržiště, v které je proměněn celý svět.*“ (Kouba 1936d: 44) Na této myšlence je také vystavěn Bednářův divadelní skeč *Voskové loutky* (Bednář 1936b), v němž vystupují typizované postavy amorálního zbohatlíka, který bezostyšně zneužije chudou dívku, zoufalého mladíka, jehož bída dohnala k alkoholismu a idealistického chlapce věřícího v možnost spravedlivějšího sociálního uspořádání. Přebujelý merkantilismus je reprezentován v závěru hry, kdy se na scéně objevuje postava Boha, který ovšem nejdříve musí zaplatit vstupné.

S marxistickým světonázorem konvenuje také odmítání katolicismu a religiózních, absolutních hodnot. „*Žádný příklon k t. zv. věčným hodnotám. – říká Brušák – Tolik se o nich nažvanili, tolik se napáchali ohavností v jejich jménu, ale co jsou, nám říci nedovedli.*“ (Brušák 1936a: 28) Obdobně Bednář, který právě v roce 1936 vystoupil z římskokatolické církve<sup>4</sup>, zobrazuje ve své divadelní hře Boha rozčarovaného z toho, co se stalo s jeho dílem v pozemských podmínkách, jako bezradného vyhnance. Nakonec si Bůh symbolicky vyměňuje pozici s lidmi, kteří sestupují z podstavců a přestávají být voskovými loutkami. Idealistický Petr pak vyzývá lid k uchopení svého osudu do vlastních rukou: „*A od této chvíle ať vědí všichni! Všechno, co bude kdy na světě změněno, bude dílem lidí! Záleží na nás, zda k dobrému či zlému!*“ (Kouba 1936c: 23) Jinde zas Bednářův mluvčí opouští Boha kvůli jeho lhostejnosti k bídě a sociální nerovnosti: „*Hluboko pode mnou šli chudí. Opustil jsem altánek, kde si hověl bůh mezi poduškami.*“ (Kouba 1936b: 13)

Třebaže rétorika Brušákových i Bednářových textů prozrazuje výraznou spřízněnost s dobovým socialistickým diskurzem, neztotožňuje se ani jeden z nich bezhlavě s komunistickou ideologií, k níž mají dvě zásadní výhrady. Oba autoři sice na jednu stranu uznávají u umělce nutnost „*pevného a dokonalého světového názoru*“ (Brušák 1936b: 6) a jeho srostlost se společenskou třídou, na druhou stranu však rezolutně odmítají koncepci socialistického realismu, neboť bezpodmínečně požadují pro umělce individuální tvůrčí svobodu: „*Básník bude mluvčím zástupů, při čemž tvoření je ovšem jev individuální.*“ (Idem: 5) Zavrhují čím dál tím zřetelněji představu služebnosti

---

<sup>4</sup> V Literárním archivu Památníku národního písemnictví (dále jen LA PNP) je v Bednářově fondu (doklady vlastní, žádosti a potvrzení o vystoupení z katolické církve) uložena listina ze 7. října 1936, v níž básník oznamuje pražskému magistrátu, „*že vystupuje z církve římsko-katolické a zůstává bez vyznání*“. 16. listopadu téhož roku magistrát odpověděl, že Bednářovo oznámení bere na vědomí.

uměleckého díla, jež by mělo výchovně a ideologicky působit na recipienta. Podle mladých literátů nelze od umění požadovat, aby bylo prostředkem politické propagandy, jejíž obsah je předem vytyčen určitým světonázorem: „*Umění nesmí sloužit, má-li zůstat uměním; chtít od něho, aby politicky ovlivňovalo masy, je omyl.*“ [...] „*Prohlásiti předem nějaký směr a pak lisovati umění jeho formou je směšné.*“ (Brušák 1936a: 29) Navíc se Brušák domnívá, že ony lidové vrstvy proletariátu, jež chce socialistický realismus uvědoměle tvarovat, nejsou dosud připraveny a schopny vnímat skutečné umění. Poválečnou českou avantgardou proklamovaná myšlenka, že poezii budou tvořit všichni, je pro Brušáka prázdná fráze a také Bednář se v obdobném gestu distancuje od širokých mas měšťáků, jež jsou mu jen opovržením hodným otupělým stádem, „*žalostným podprůměrem*“ (Kouba 1936d: 44). Oba mladí spisovatelé tedy vycházejí z předpokladu, že pravá poezie je cosi výjimečného, co není určeno každému; že skutečné umění vyžaduje mimořádného tvůrce i stejně netuctového vnímatele.

Druhá výtká adresovaná zastáncům komunistické ideologie se týká nedostatku radikálnosti. Mladí pociťují krizi, do níž společnost upadla, a neváhají napravit poměry prostřednictvím rozhodného aktu revoluce, avšak vyčítají včerejším revolucionářům, že zradili ideál a přizpůsobili se zkaženému světu: „*Přišel jsi mezi revolucionáře a setkal jsi se s měšťáctvím, obráceným na svůj rub.*“ (Idem) Bednář hovoří o zklamání, jež zažívá mladý člověk, který pln ideálů touží změnit špatně fungující svět a který je nemilosrdně konfrontován s vyčpělostí revolučních hesel: „*Nejrevolučnější myšlenky, pouhá a samozřejmá pravda, mění se v tisíci ústech v beztvárovou, neškodnou kaši.*“ (Idem: 45) Raná ideová orientace mladého Bednáře a jeho druhů by se tedy dala charakterizovat jako počáteční nadšení a následné zklamání komunismem, čemuž nasvědčuje i Bednářova reakce na známou kauzu, v níž S. K. Neumann odmítá knihu André Gida *Návrat ze Sovětského svazu* (1936).

Bednář ve svém komentáři Neumannovy polemiky s Gidem vystupuje jako mluvčí celé generace a hovoří o entuziasmu, s nímž mladí přijímali ideologii socialistické revoluce: „*Dorůstali jsme s horoucím zanícením pro dílo Sovětského svazu, stržení revoluční myšlenkou.*“ (Bednář 1937b) Socialismus byl díky mýtu spravedlivější společnosti a soucitu s trpícími pro dospívající prvorepublikové intelektuály velmi přitažlivý, takže jim naprosto přirozeně přešel do krve (Srov. Brušák 1936a: 28). Pregnantně shrnuje ve vzpomínkách tuto skutečnost Pavel Tigríd, který patřil k širšímu bednářovskému okruhu,

neboť režisérsky vedl Divadelní kolektiv mladých, kde působil Jiří Orten a další. „V první republice jako student kdo nestál nalevo“, říká Tigrid označující se za levicového liberála, „byl buď vůl, nebo nebyl mladý, nástup fašismu mladé nalevo tlačil.“ (Tigrid 2010: 43) Podobně na situaci 30. let vzpomíná i Jindřich Chalupecký, který tehdejší levicovou orientaci své generace připisuje neutěšeným sociálním podmínkám. (Srov. Chalupecký 1991a) Bednář je však zklamán „ochablostí revolučního ducha“ (Bednář 1937b), jejímž symptomem je podle něho právě Neumannova hysterická reakce na Gidovo svědectví. Považuje Gidovu knihu za upřímnou a některé alarmující postřehy interpretuje jako velmi hodnotné, neboť Gide vyslovil to, čeho se řada stoupců socialistické utopie – včetně Bednáře – obávala. Odklon od dogmatického komunistického světonázoru reprezentovaného Stalinem, za který si Bednář vysloužil odsudek bývalých kolegů z Mladé kultury (Viz Osvald 1938), pak dokreslují jeho pochybovačné otázky tázající se, zda apriorní předpoklad vývoje civilizace k lepšímu není jen krásnou iluzí.

Spásu tak spatřují Bednář i Brušák poněkud pateticky a vágně v člověku samém, jenž má být východiskem regenerace – všeobecné i umělecké. Člověk svou existencí garantuje umění: „Zahynou města, státy, třídy. Člověk nikoli. A dokud nezahyne on, bude umění.“ (Brušák 1936a: 30) Ale o jakého člověka se jedná? Možnou odpověď nabízí Bednářův skeč, kde idealista Petr deklaruje svou víru v to, že lidé jsou v jádru dobří a je tudíž nutné se k tomuto jádru přimknout. Ideálem má tedy být člověk věrný své vrozeně dobré vnitřní podstatě. V samotném závěru hry jakoby ústy postavy promlouval sám Bednář: „Nuže, kdo půjde se mnou? Kdo ještě má dosti sil a dosti víry v člověka?!“ (Kouba 1936c: 23) A je příznačné, že tuto emotivní výzvu ignoruje pouze kořistnický a morálně zkažený buržoa. Myšlenkové zázemí Kamila Bednáře v druhé půli 30. let tedy tvořil jakýsi ze socialistických pozic odvozený revoluční humanismus obohacovaný postupně o spirituální rozměr, což v některých momentech poněkud upomíná na rétoriku brněnské Literární skupiny v první půli 20. let.<sup>5</sup>

### 3.1.2 Bednářův vůdcovský komplex

Na činnosti a názorech Kamila Bednáře v druhé polovině 30. let je patrná snaha organizovat mladou generaci, vyslovovat se k její situaci a zapojovat ji do veřejného –

---

<sup>5</sup> V této souvislosti je možné poukázat na Bednářovo ovlivnění sociálně humanistickým apelem Jiřího Wolкера, o němž básník chystal diplomovou práci, a také na inspiraci sociálně revolučním vzepětím Františka Nechvátala, jehož poezii 30. let Bednář oceňoval. (Srov. oddíl 3.5.1)

nejen uměleckého – života, což je mimo jiné dáno Bednářovou afiliací k socialistickému pohledu na svět. Rétorika i praxe časopisu pokrokového studentstva Mladá kultura je jednoznačně namířena ke sjednocování pod jeden prapor – pořádají se pravidelné tábory a zakládají kluby příznivců. Redaktoři včetně Bednáře často mluví o nutnosti vytvořit kolektivní hnutí, „*soustředit všechny rozptýlené síly*“ či „*stmelit v jednotnou obec*“ (KAB 1936).

Snad odtud pramení Bednářův sklon sjednocovat a usměrňovat své kolegy, který se projevuje také v nedatovaném dopise Jiřímu Ortenovi. Podle zmínek v textu se lze domnívat, že pochází z doby, než se Orten přestěhoval z Kutné Hory do Prahy, k čemuž došlo na konci letních prázdnin v roce 1936. Bednářovo psaní se vyznačuje rysy, jež budou určující také pro jeho snahu o konstituování nové básnické generace v následujících letech. Charakteristický je Bednářův autoritativní a mentorsky působící tón, s nímž se obrací na mladšího kolegu – „*Tady ti něco vysvětlím.*“<sup>6</sup> – stejně jako jeho stylizace v nepochopeného intelektuála odsouzeného k samotě. Bednářův mluvčí Ortena poučuje a zároveň prezentuje sebe sama jako osudem vyvoleného umělce, který musí trpět vyvržen z lidské společnosti: „*Co dělat? Lituji, že jsem z těch, kteří budou-li někdy něčím, budou toliko básníky. Mé iluze o tomto řemeslu již dávno vyrchaly. Co to je? Nemožnost sklídit ovoce své práce. Jedni budou pohrdat, to je zlé. Druzí budou obdivovat, to je také zlé, protože jejich obraz o básníku se neshoduje se skutečností. A tak vlastně nikdo nepochopí.*“ (Idem) Bednář kvůli tomu kritizuje společnost za její pokrytectví, maloměšťáckost, ziskuchtivost, neřestnost, ignorování poezie a tendenci k nivelizaci výjimečnosti: „*Průměr! průměr! to je záruka štěstí na této zemi a žádná genialita neomluví v očích lidí abnormalitu. To, co přesahuje je vždycky samo a vadí.*“ (Idem) Současně s touhou změnit tento stav věcí ovšem básník deklaruje i svůj sklon k vůdcovství a mesianismu: „*Chtěl bych dát dohromady mladé lidi. Založit prvý, nezávislý časopis. Pořádat večery hudby, zpěvu, tance, recitací a her. Chtěl bych ven se svou energií, [...] nevydám ze sebe ani zdaleka tolik, kolik toho ve mně je. [...] Jsem-li sám, připadá mi to někdy, jako by ze mne vycházel proud světla.*“ (Idem) Bednářovy následné aktivity jsou tak od počátku motivovány jeho úsilím o usměrňování jedinců ze své blízkosti, jehož výsledkem má být proměna společenské situace. Jak se postupně ukáže, poezii je v tomto procesu přisouzena role nástroje či prostředku.

---

<sup>6</sup> LA PNP, fond Kamila Bednáře, korespondence vlastní, odeslaná, osoby, K. Bednář J. Ortenovi, nedatováno

Za pozornost též stojí pasáž, v níž Bednář povýšenecky pomlouvá jakéhosi známého, který podle něho vůbec nerozumí modernímu umění: „*V umění je absolutní diletant, což nahrazuje zvýšeným sebevědomím a jalovými úsudky. Například, ten vůl tvrdí, že Picasso není umělec. Cítí se totiž ošizen tím, že tomu nerozumí. [...] Je to nebohý pabl, který se zmltá mezi pivním materialismem [...] a při tom očichává zbožně patníčky, kam se vyscal genius.*“ (Idem) Jak vidno, mladý Bednář přikládal velkou důležitost recipování moderního umění a poukazy na jeho nesrozumitelnost ze strany určité části publika považoval za důkaz omezenosti a nedostatečné intelektuální vyspělosti autorů těchto výtek.

### 3.2 První Bednářova knížka

Kamil Bednář mezi svými druhy zaujímal čelní postavení nejen kvůli tomu, že byl poněkud starší a projevoval se jako nejagilnější organizátor, ale také proto, že knižně debutoval mezi prvními. Jeho prvotina stojí za pozornost, neboť obsahuje témata a figury významné i pro další básnickou tvorbu a také její recepce Václavem Černým prozrazuje mnohé z motivací, jež tohoto nesmlouvavého kritika vedly k obhajování a propagování mladé bednářovské generace v následujících letech.

Debutová básnická sbírka Kamila Bednáře *Kámen v dlažbě*, shromažďující texty publikované doposud časopisecky, vyšla v roce 1937 u Václava Petra jako třetí svazek edice První knížky<sup>7</sup> věnované začínajícím autorům, o jejíž redakci pečoval František Halas, považovaný tradičně za jednoho z uměleckých inspirátorů Bednářovy básnické generace. Zdá se také příznačné, že vedle nekriticky nadšené reakce Bednářova druha Karla Brušáka (Brušák 1937) byl autorem jediné recenze reflektující Bednářovu první knihu Halasův přítel, profesor Václav Černý, který v té době mimo jiné vedl kritickou rubriku Lidových novin.

Černý si básníka Bednáře povšiml již v roce 1936, když referoval o vzniku nového literárního měsíčníku *Tvář*, jenž podle něho „*trpí nepůvodností [...], nedomyšleností, naivitou i špatnou češtinou*“ (vč 1936). Jako nejvýraznějšího a nejnadanějšího zvláště v poezii pak Černý vyzdvihuje Prokopa Koubu, což je Bednářův pseudonym. Také *Kámen*

---

<sup>7</sup> V letech 1936 – 1942 bylo v Prvních knížkách vydáno celkem deset básnických prvotin, mezi nimi také sbírky autorů z Bednářova okruhu: *Nohama v blátě* (Jiří Valja, 1936), *Tolik krajín* (Hanusš Bonn, 1936), *Kámen v dlažbě* (Kamil Bednář, 1937), *Hlavice sloupů* (Lumír Čivrný, 1938), *Čítanka jaro* (Jiří Orten pod pseudonymem Karel Jílek, 1939), *Rozmluva přes plot* (Oldřich Nouza, 1939), *Příběhy a menší básně* (Josef Kainar, 1940), *Vědro stříbra* (Josef Hiršal, 1940), *Křestný list* (Jiří Kolář, 1941) a *Černá hodina* (Hana Marková, 1942).



v *dlažbě* považuje kritik za „*début úrovně velmi slušné*“ (Černý 1937) a zároveň hned naznačuje, jakou pozici bude Bednářovi a jeho druhům přisuzovat v blízké budoucnosti.

Zmiňovaná Černého recenze je totiž součástí textu, v němž se autor zabývá nejen Bednářovou prvotinou, ale také Nezvalovou sbírkou *Most* (1922), která se v roce 1937 dočkala svého druhého vydání. Při té příležitosti Vítězslav Nezval připojil ke sbírce rozsáhlou předmluvu, v níž interpretuje vlastní umělecký vývoj a hlásí se k surrealistické metodě tvoření. Černý, ironický polemik s avantgardou, uštěpačně komentuje tento Nezvalův proklamativní sebe-výklad a staví jeho soudobou surrealistickou poezii do protikladu k Bednářovu básnictví, které se mu jevilo mnohem sympatičtější. Čím Bednář zaujal, může napovědět rétorická analýza jeho básnické řeči.

### 3.2.1 Zoufalství a naděje

Dominantními tématy, jež konstituují model světa reprezentovaný v Bednářově debutu, jsou na jedné straně úzkostné zoufalství z nevyhnutelného rozpadu a na straně druhé nadějeplné očekávání záchranu lidstva před zánikem. Lyrický subjekt *Kamene v dlažbě* zažívá velmi často beznaděj a úzkost, čehož si všímá řada interpretů Bednářovy rané poezie. (Srov. Brabec 1995: 375 nebo Rulf 2002: 87) Básnický mluvčí bloudí rozpadajícím se prostorem v podobě mrtvé krajiny, či vyprázdněného města. Toto chladné vyhasínání je ovšem pouze jedním ze dvou pólů, v jejichž rozpětí se odehrává zoufalost básnického subjektu. Dekadentně mdlý, unavený postoj svědka opuštěného v chorobném světě řítícím se do záhuby je vyvažován monumentálními výjevy apokalyptické zkázy, jejichž emblémem se stávají blesky připomínající pukliny džbánu: „*džbány nebes pukly/ a sršaté blesky svítí.*“ (Bednář 1937a: 40) Lyrické „já“ se buď omámeně vleče statickým odumírajícím prostorem, nebo stojí paralyzované uprostřed velkolepých scén zániku. Čas je zakoušen buď jako líné odplývání dlouze umírajících vteřin, nebo dokonce jako naprosté zastavení časového toku – „*Jak boží dech/ jsem spatřil státi čas*“ (Idem: 29) – takže mluvčí se ocitá v znehybněné pozici vězně, jenž je nucen sledovat grandiózní konec světa. Obrací své zraky do nebeských výšek, kde však místo naděje nalézá destrukci, či mrazivou netečnost kosmu, jehož prázdné temnoty se lyrický subjekt děsí. V této souvislosti Černý ve své recenzi několikrát hovoří o metafyzickém strachu, hrůze a nevolnosti z prázdnoty, či nicoty, jež jsou pro něho „*vlastním objektem*“

Bednářových básní (Černý 1937). Spatřuje zde výrazný vliv Halasův, avšak konstatuje, že Bednář dosud nedosahuje kvalit svého inspirátora.

Vedle převažujícího tónu zoufalství zaznívá v prvotině mladého básníka také tón optimistický. Jejich vzájemný svár tvoří významové napětí celé sbírky a je nejlépe patrný v básni „Jaro“ (Bednář 1937a: 36–39). Ta začíná útěšným vykreslením jarního pučení, jež kontrastuje s následujícími verši kupujícími obrazy marnosti, disfunkčnosti a izolovanosti. Nejdříve se svět v nadějném očekávání otevírá možností – „*obzor rozevívá veřeje*“ (Idem: 37) – pak náhle přichází zklamání, sevření prostoru a úzkostná separace: „*Zas tuhnu zdi zazdívajíce vztaženou ruku/ Všechna spojení srdce jsou přežezána/ A po zlodějích zbyl jen plášť/ Lampička kterou si neposvítiš na dva kroky*“ (Idem). Úzkost je u Bednáře vyjádřena právě scénami ustrnutí, zatuhnutí, zazdění či jiného znehybnění subjektu. V závěru básně se však lyrický subjekt obrozuje a nachází znovu pozitivní přístup k životu: „*Pojala mne nechť k hrůze/ Napil jsem se ironických šťav/ A s utrženým křídlem obletěl jsem svět/ Vrátil jsem se osvěžen/ Plný lidí*“ (Idem: 38). Bednářův mluvčí nachází obrodu v kontaktu s lidmi, čímž je akcentována důležitost vřelého vztahu jedince ke kolektivu. Samota, izolovanost a „*malichernost samotářů*“ (Idem: 39) má být nahrazena všeobjímajícím sepětím zmnoženého subjektu s celým světem: „*Modlíme se/ Abychom pojali v sebe celý svět*“ (Idem).

### 3.2.2 Specifičnost vztahu k umění

Důležitým rysem diskurzu Bednářovy první sbírky, jak poukazuje i Václav Černý (Černý 1937), je také specifický vztah básnického „já“ k umění, které je konotováno pozitivním hodnocením. V básni „Obraz a hudba“ se lyrický mluvčí nachází na nočním pohanském rituálu a nechává se strhnout podmanivou silou vířící hudby: „*Tanec davu mne uchvacuje/ Křečovitý orkán roste/ Ted' bůh se kácí jak opilá modla*“ (Bednář 1937a: 42). Dostává se do extatického vizionářského vytržení, jež však není náboženského charakteru, nýbrž je způsobeno intenzivním prožitkem umění. Podobné zasažení je zobrazeno v básni „Neznámý mistr“, kde básnický subjekt popisuje situaci, v níž fascinovaně pozoruje malířské dílo, následovně: „*A listím nepohne/ než dech jenž vane mnou/ z obrazu do mne ze mne/ v krajinu vzácnou tajemnou*“ (Idem: 12). Subjekt je zde propojen s uměleckým dílem v aktu recepce, prožívá vzájemnou rezonanci a komunikaci, je zasažen estetickou působivostí díla: „*Krajino mrtvá živý sne/ tvá malba zvětralá/ jsou*

*střepy melancholie/ jež něžná ruka sebrala// a složila jak roztříštěný džbán/ já z něho málo napil se/ a teď jsem krásou rozeklán/ jež zemřela a neobjeví se“* (Idem: 12–13). Umělecké dílo je tu reprezentováno jako výsledek konstruktivního tvůrčího procesu vyžadujícího záměrnou organizaci chaoticky roztříštěné skutečnosti. Topos rozbitého džbánu, využívaný také Václavem Renčem v básni „Prasklý džbán“ (*Sedmhradská zem*, 1937), kterou Bednář velmi oceňoval (Viz Noc 2: 8)<sup>8</sup> symbolizuje v apokalyptických vizích rozpadající se svět; zde je však modifikován a funguje jako reprezentace kreativní síly umění, které vnáší do fragmentární skutečnosti plnost krásy. Subjekt zakouší z krásy obrazu pouze část, přesto je výrazně poznamenán pomíjivým okamžikem souznění s uměleckým artefaktem.

Ústřední pozici v Bednářově prvotině zaujímá cyklus nazvaný „Obrazy Giorgia de Chirico“ (Bednář 1937a: 15–21), který obsahuje jakési verbální ilustrace k plátnům italského malíře.<sup>9</sup> Lyrický subjekt zde vystupuje v roli uchváceného pozorovatele popisujícího viděné obrazy. Je uhranut uměleckým dílem – „*Z údů zůstal zrak/ Tak jsme stáli bez hnutí“* (Idem: 20) – tato strnulost už však není asociována s úzkostí jako na jiných místech sbírky, jedná se spíše o fascinaci dílem a hluboké soustředění. Svého druhu uvěznění v aktu recepce je vnímáno pozitivně: „*Ať žije/ Giorgiův klíč/ jímž zamkl vězení/ aby nás nadchl štěrbinami!“* (Idem: 21) Bednářův básnický subjekt chválí de Chirikovo malířství a vnímání jeho maleb přirovnává k pohledu skrze mříže vězení, jež zabraňují úplnému poznání. Recipient je tak nucen vystačit při konstrukci smyslu uměleckého díla pouze se štěrbinami a musí v procesu rozumění vynaložit zvýšené úsilí. Bednářův mluvčí vyzdvihuje náročné moderní umění aktivizující vnímatele podobně jako ve výše citovaném dopise Ortenovi.

---

<sup>8</sup> Kvůli přehlednosti budu na texty obsažené ve strojopisném časopise Noc, o němž bude obšírnější řeč později, odkazovat poukazem na číslo časopisu a stranu. Všechny šest čísel časopisu je uloženo v LA PNP (fond Jiřího Orteny, rukopisy vlastní, próza).

<sup>9</sup> De Chirikova tvorba byla v českém kulturním prostoru 30. let poměrně hojně recipována (Viz příloha 3), k čemuž jistě napomohly výstavy z let 1931 a 1935, které v Praze uspořádala Umělecká beseda. Spolu s francouzskými surrealisty byl de Chirico zastoupen i na klíčové výstavě *Poesie 1932* v Mánesu. Sám autor navštívil Prahu při příležitosti své výstavy v roce 1935 a přednesl na ní přednášku o základních estetických principech své dosavadní tvorby. V té době také český tisk uveřejnil řadu dalších de Chirikových textů (Viz Šmejkal 1996: 66). Ve své stati (Šmejkal 1996) František Šmejkal ukazuje na příkladu Františka Muziky, Aloise Wachsmána, Vladimíra Sychry, Endre Nemese, Václava Tikala, výtvarníků Skupiny 42 a především Jana Zrzavého, jak de Chirico ovlivnil tvorbu českých umělců zejména v 2. polovině 30. a 1. polovině 40. let. Jak se zdá, de Chirikovo uhrančivé malířství zapůsobilo nejen na výtvarné umělce, ale také na mladého básníka, který italského presurrealistu vzpomíná i v řeči zahajující výstavu Jana Kotíka (Noc 5: 10–13).

### 3.2.3 Trpící umělec

V jedné z částí de chirikovského cyklu Bednář také zobrazuje umělce: „*Malíř si maluje/ V holém bytu/ Zpívá a děkuje/ Nuznému blahobytu*“ (Bednář 1937a: 19). Lze si povšimnout, že umělec je zde vyobrazen jako nemajetný nuzák, který si však nestěžuje na bídu a útrapy; naopak vesele „*děkuje nuznému blahobytu*“ za tvůrčí podněty. Možno se domnívat, že je zde aktualizována romantická představa trpícího umělce, podle níž umělecké dílo vzniká z bolestné konfrontace individua s nástrahami světa.

Zdá se, že Bednářův lyrický subjekt, uvědomující si svou pozici básnického tvůrce, tuto představu přebírá a snaží se jí přizpůsobit. Všimneme si, že mluvčí *Kamene v dlažbě* často zobrazuje svět jako hrůzné místo, v němž je člověk permanentně ohrožován a zraňován. Jedna z frekventovaných rétorických strategií básnického „já“ pak spočívá v upozorňování na vlastní rány obdržené od vnějšího světa. V básni „V ohybu“ (Idem: 7) je subjekt ohrožen ostrým mrazem, prostupován stínem zjizvujícím čelo, je rozstříhán a „*rozjet v kolejích*“ (Idem: 8). Jinde čteme o tom, že „*noc ryla do hrudi*“ (Idem: 10), že je subjekt rozeklán (Idem: 13) či drcen (Idem: 20) – vždy se jedná o situace, kdy je narušována kompaktnost a neporušenost těla mluvčího, na němž krutý svět zanechává své stopy. Domnívám se, že tento typ řeči může být inherentně motivován snahou promlouvajícího prezentovat se jako trpící, čímž má být dodána umělecká váha vlastním promluvám.

Zároveň tato diskurzivní rétorická strategie – na rozdíl od diskurzu surrealistického – splňuje Černého kritéria umělecké tvorby. Jestliže Černý vytýká Nezvalovi, že chrlí slova s „*orgiastickou překotností*“ (Černý 1992a: 602), ale schází mu přitom „*orgiastova bolest*“ (Idem) dostavující se v bolestném úžasu svatého šílenství, pak se jeho výtku absence prožitku za tvorbou týká absence bolesti prožívané tvůrcem, kterou naopak Bednářovy texty tematizují velmi hojně. Jak bylo ukázáno dříve (Srov. kapitola 2), umělecká tvorba se Černému jeví jako uvědomělý, namáhavý proces, jenž není proveditelný „*bez dřiny, bez vědomého, napjatého, mučivého úsilí, bez hledání, odpovědnosti a vyrovnávání se s problémy a překážkami.*“ (Černý 1992b: 391) Lehkonohý a jakoby snadno vznikající surrealistický diskurz nesplňoval tyto Černého nároky na umění, a tudíž s ohledem na charakter Bednářova básnictví nepřekvapí, že Černý hodnotil Bednářovy verše vstřícněji než poezii Nezvalovu.

### 3.2.4 Titánští chlapi

Dalším strukturním momentem Bednářova modelu fikčního světa, který mohl být kompatibilní s Černého světonázorovou koncepcí, je nepřítomnost božské entity a následná heroizace lidského údělu. Zoufalost Bednářova lyrického subjektu pramení mimo jiné ze zklamání, jež zakouší při snaze najít oporu v nadzemských prostorách. Nebe i vesmír zůstávají netečné a lhostejné k žádostem mluvčího směřujícího své otázky na oblak: *„Otázkami tě věnčím/ ty neodpovídáš/ prcháš od mých oken/ zanechávajíc tam teskné zadumání“* (Bednář 1937a: 31). Kosmos zeje prázdnotou, Bůh se vytratil, opustil člověka, jeho autorita se *„kácí jak opilá modla“* (Idem: 42).

Uvolněné místo zaujímají v básni „Chlapi“ mytičtí hrdinové, kteří připomínají antické polobohy. Jsou to *„modroocí obři/ obrostlí révovím“* s *„hrudí jako z křemene“* (Idem: 24), kterým však není cizí cit a senzibilita, neboť jejich *„srdce jemné se leká/ plachých krás“* (Idem). Tito ušlechtilí mužové reprezentují lidstvo a mají mu pomoci od namáhavého bloudění rozlehlým vesmírem: *„a všechen lidský rod/ do vašich ramen ústí/ jež vysuší mu brod/ vesmírných cest“* (Idem: 25) Člověk nenalézající jistotu v Bohu se spoléhá na člověka, který je schopen zastat roli opory. Tento titánský topos, jenž rozhodně není v rozporu s Černého pojetím lidské existence, je variován také v obrazu, kde se pozemské pokouší vyrovnat božskému: *„a já jsem viděl jíl/ živoucí jíl vzpínající se k oblakům/ smrtelný jíl a zápasící o božství“* (Idem: 8).

### 3.3 Navázání spolupráce

Jak upozorňuje Růžena Hamanová (Hamanová 1996: 286), ještě tentýž den, kdy byla publikována Černého vesměs pochvalná recenze, píše nadšený Bednář Černému psaní, v němž bezvýhradně přijímá kritikovy komentáře a posléze jej vybízí k tomu, aby se stal vůdčí osobností nespokojených mladých: *„Nevím, do jaké míry to lze zevšeobecniť, ale instinkt mi napovídá, že nejen v mém nejbližším okolí, ale i jinde přeskupují se mladí lidé do nových duchovních pozic. Jsou to komunisté, kteří zklamání především praxí světového komunismu, a na prvním místě zase jeho praxí kulturní, počínají nenávidět schematičnost komunismu, jsou přiváděni ke konkrétní demokracii, aniž by jí co promíjeli, a stále silněji a silněji nenávidí mor liknavého, jalového, a duchovně chudičského levičáctví, v němž je z bývalé průbojnosti marxismu již jenom odvar odvaru. A v poesii: odpor k zpolitizovanému realismu i tlachavosti českého surrealismu. Za těchto okolností marně se rozhlížejí po člověku, jenž by jim stanul v čele. Aniž bych Vám lichotil, zdá se mi, že jste to*

*Vy; aspoň pro svou víru v poesii, kterou nebudou dělat všichni a která též nepřestane být poesii. Pro svou poctivost a dravost, třebaže, myslím, někdy též ukřivdí. A tu bych Vám chtěl říci, přes směšnost toho, že jsem proti Vám mlád i bezvýznamný, že nejste sám a že mnoho mladých lidí od Vás čeká blesk, který by uvolnil napětí současné atmosféry: atmosféry zabedněných oken a duchovní malosti.*<sup>10</sup>

Bednář podobně jako v Tváři znovu poukazuje na marxistické filozofické zázemí mladých ze svého okolí, ale vyjadřuje také odpor k vyčpělé komunistické praxi, socialistickému realismu a surrealismu, na což Černý zřejmě musel slyšet. I další Bednářova korespondence z konce 30. let adresovaná Černému pak svědčí o vděku a obdivu, jež mladý básník pociťoval vůči kritikovi, jehož slovo již mělo v českém kulturním prostoru velkou váhu. Bednář se na Černého obrací s prosbami o posouzení svých literárních výtvorů<sup>11</sup> a ukazuje tak, že Černého názory pro něho byly velmi směrodatné.

Černý, který pokládal péči o nastupující generace za podstatný úkol, vyslyšel výzvu a začal se o Bednáře a jeho kolegy intenzivněji zajímat. Když mu pak byla nabídnuta možnost vést od ledna 1938 vlastní kritickou revue, která měla do jisté míry navázat na Zápisník zemřelého Šaldy, Černý přizval nejmladší básníky z Bednářova okruhu ke spolupráci, aby se podíleli na básnické náplni nově vzniklého Kritického měsíčníku.

### **3.4 Proti avantgardě?**

Následné prosazování autorů Bednářovy skupiny bylo ovšem motivováno také Černého averzí vůči avantgardě, která nespĺňovala jeho představy o umění. Josef Hiršal, jeden z pozdějších členů Bednářovy družiny, v této souvislosti vzpomíná: [Václav Černý] „však, jak se ukázalo, uznával plně jedině Kamila Bednáře a Karla Jílka [= Jiřího Ortena]. Před pár lety mi ve Slávii prozradil, že tak chtěl podpořit halasovskou orientaci proti Nezvalovi. Vynesl už v Literárním pondělí Lidových novin Bednářovu prvotinu, aby poněkud upozadil tendence postavantgardní. Avantgardu neměl rád a s Halasem byl velmi spřátelen. [...] Černý měl vřelý poměr ke klasikům, velký zájem o studium, ale okouzlení a informace o nových proudech a směrech přenechával Karlu Teigeovi a Vítězslavu Nezvalovi.“ (Hiršal 1991: 80)

<sup>10</sup> LA PNP, fond Václava Černého, korespondence vlastní, přijatá, osoby, K. Bednář V. Černému, 7. 6. 1937

<sup>11</sup> LA PNP, fond Václava Černého, korespondence vlastní, přijatá, osoby, K. Bednář V. Černému, 15. 9. 1937 + 27. 6. 1938

Byl to tedy mimo jiné Bednářův proklamovaný protiantgardní postoj, jenž vyhovoval Černého kritické koncepci. A není tak náhodou, že se rétorická figura vymezení se vůči avantgardě postupně stává neúnavně opakovanou stálicí Bednářova teoretického diskurzu (Srov. např. Bednář 1938), až ve *Slově k mladým* (1940) ostentativně vyhlašuje zánik avantgardy: „*Konec avantgardy? Ano!*“ (Bednář 1940b: 25) Z tohoto pohledu je však pozoruhodné, že v některých místech prvotiny se Bednářova rétorika přibližuje surrealistickému typu řeči Vítězslava Nezvala.

Děje se tak příznačně v okamžicích, kdy se Bednář inspiroval malbami Giorgia de Chirika; ocitujme kupříkladu pátou část cyklu (Bednář 1937a: 19), vykazující podle mého názoru podobné rysy jako poezie Nezvalova *Absolutního hrobaře*, který pochází ze stejného roku (1937) jako Bednářův debut:

*Gallská četa*  
*Vstupující do vln*  
*Trousí cestou architekturu*  
*Vypraný obzor*  
*Podpírá zástup dveří*  
*V krajině v níž není*  
*Leč důvod k podivnosti*

Lze si povšimnout toho, jak krátké a úsečné, někdy pouze dvouslovné verše vykreslují a postupně specifikují určitý podivný výjev, což je dominantní strategie i Nezvalova lyrického mluvčího. Tato záhadná scéna pak má charakter hádanky a často bývá básnickou šifrou nějaké všední či banální skutečnosti, která je takto monumentalizována. U obou básníků také vstupuje do hry souvislost s výtvarným uměním – Bednář explicitně odkazuje na de Chirikovo dílo, ovšem také na Nezvalově básnické metodě ze surrealistického období se významně podílí vliv malířství, jak si povšiml Jan Mukařovský.<sup>12</sup> Zdá se, že tam,

---

<sup>12</sup> Podle Mukařovského v 30. letech 20. století obecně působí větším vlivem poezie na malířství, ale u „Bizarního městečka“ – jednoho z oddílů *Absolutního hrobaře* – pozoruje opačnou tendenci a např. básně číslo 6 a 13 považuje za transpozici malířského díla do básnictví: „*Právě Nezvalův Absolutní hrobař podává důkaz, že se naopak i básnictví opírá o malířství: najdeme v cyklu Bizarní městečko některé básně, jejichž významová výstavba by bez výtvarných období zůstala nepochopitelná.*“ (Mukařovský 2001: 393)

kde se Bednář dostává do styku s de chirikovskou inspirací, která byla důležitá i pro francouzské avantgardisty, produkuje velmi podobný typ diskurzu jako surrealista Nezval.

Konec konců základní snahou surrealismu i Bednáře je demaskovat neautentičnost lidského života, objevit skutečnější skutečnost. V řeči k zahájení výstavy Jana Kotíka, kde Bednář kritizuje zmechaničtění a ztrátu autenticity lidské existence, jakoby mluvčí v narážkách sympatizoval se surrealistickou snahou proniknout k hlubinným strukturám člověka: „*Ale poesie sestoupila k pramenům snu, malířství sestoupilo k pramenům snu, psychologie tam dosti nesměle nahlédla, a umění vůbec i věda částečně pohlédly do skrytých hlubin člověka. A umělci se odvrátili od lživé reality buď svou inspirací z podvědoma, buď svými formálními prostředky, jež vnukaly umělcům lásku k věcem opovrženým.*“ (Noc 5: 11) Je tedy možné, že pro mladého Bednáře nebyly avantgardní impulzy tolik cizí, jak by se zdálo z jeho pozdějších vyjádření?

Jakožto začínající levicově orientovaný spisovatel se Bednář nemohl minout s avantgardou (resp. se surrealismem), která od počátku inklinovala k levicovým politickým názorům. V druhém ročníku Mladé kultury tak nalezneme Bednářovu stať pojednávající o surrealismu v poezii (P. K. 1936), která svědčí o nemalém zaujetí pisatele surrealismem. Bednář vůbec tento avantgardní směr neodmítá – naopak oceňuje Freudovu psychoanalýzu, zkoumající jedince, jako doplněk marxistické teorie, která se věnuje vývoji celé společnosti. Surrealistickou poezii pak Bednář velmi uznává, protože ji chápe jako esenci lyrismu. Surrealistické básnění založené na automatickém psaní je podle Bednáře poezie „*svlečená do úplné své podstaty*“ (Idem: 23), která stupňuje „*hlavní složku a vlastní příčinu básnického účinku na čtenáře – emoci*“ (Idem). Ze stejného důvodu pak doporučuje k četbě Paula Eluarda, jehož básně jsou sice prosty logického smyslu, ale v Bednářově pohledu obsahují „*lyrismus v nejryzejší a nejmodernější formě*“ (Kouba 1936a: 7). Mladý Bednář zpočátku oceňoval surrealistickou poezii jako ztělesnění toho, čím se poezie odlišuje od prózy, a lze se domnívat, že na jeho pozdější odmítání surrealismu a avantgardy má vliv stále intenzivnější kontakt s myšlením charismatického Václava Černého. Svou roli také patrně sehrála potřeba odlišení mladé básnické generace od starších předchůdců. Jestliže bývá zdůrazňována vnitřní souvislost autorů kolem Bednáře se spirituálně orientovanou tvorbou Halasovou, Horovou, Zahradníčkovou či Holanovou (Srov. např. Černý 1992e: 90), pak by vymezení se vůči avantgardě mohlo



být vnímáno jako součást strategie formování nové autorské generace, k jejímuž definování je nutná odlišnost od stávajících útvarů.

### 3.5 Noci

Začínající autoři z Bednářova okruhu se pravidelně scházeli na večerních diskuzích, kde si vzájemně předčítali a hodnotili svá literární díla. Tato setkání nazývali Noci a rozhodli se vydávat pro své potřeby také stejnojmenný strojopisný časopis. Od října 1938 do dubna 1939 vyšlo šest čísel, na nichž se kromě Bednáře podíleli Jiří Orten, Ivan Blatný, Bohuslav Březovský, Zdeněk Urbánek, Jiří Klan a Jiří Daniel; zřídka se objeví také Hanuš Bonn, Jan Maria Tomeš, Josef Kainar či Klement Bochořák. Vedle původní tvorby časopis otiskoval i překlady, citáty a úryvky jiných autorů, jejichž výčtem vzniká pozoruhodný recepční horizont bednářovců: Novalis, R. M. Rilke, H. Ch. Andersen, R. Weiner, J. Ch. Günther, L. N. Tolstoj, B. Pascal, M. Jacob, A. Gide, T. Mann, G. Bernanos, S. Malarmé, R. Rolland, F. Jammes, F. Nietzsche, J. Giraudoux, A. József, A. Ady, A. Heyduk, F. X. Šalda, V. Vančura, P. Eluard a V. Nezval. (Srov. Jareš 1999)

Název strojopisné revue je silně emblematický a odkazuje k Brušákovu článku z Tváře, v němž byla soudobá situace mladých lidí přirovnána ke katastrofické pozici uprostřed noci. (Viz Brušák 1936a) Noc se pro tvůrce ze skupiny kolem Bednáře stává ústředním motivem, který v první řadě odráží jejich tragický životní pocit, ale na druhé straně také „*přitahuje, děsí a vábí*“ (Bednář 1939a: 47) svou tajemností. Ambivalentní přístup k fenoménu noci je odrazem základních poloh, jichž nabývá beletristická produkce Nocí kombinující něhu, citlivost a okouzlenost dětské perspektivy s vypjatou úzkostí, hrůzou a smutkem.

K dalším výrazným rysům Nocí patří vášnivá debata a názorové střety týkající se problematiky jednotných tvůrčích východisek, sdružování do skupiny a vůbec směřování ke společné koordinaci. Nejhorlivějším iniciátorem kolektivizačních tendencí byl jednoznačně Bednář, který se neúnavně pokoušel postihnout společný generační pocit mladých literátů, jenž by představoval bázi pro jejich umělecké vyjádření – děje se tak nejvýrazněji v programové básni „*Poetika*“ (Noc 2: 24), v níž je zdůrazňována důležitost „*činu a plánu*“, nebo ve stati „*Problémy nejmladší české poezie*“ (Idem: 7–11). Nejexplicitnějším projevem názorového rozkolu uvnitř skupiny je pak rozsáhlá

světonázorová anketa ze třetího a čtvrtého čísla Noci, dávající nahlédnout do myšlení jednotlivých členů redakce.

### 3.5.1 Problémy nejmladší české poezie

Bednář ve svém teoretickém textu nejprve shrnuje poválečný vývoj české lyriky do řady Wolker, Hora, Nezval, Halas, Zahradníček a poté vedle ruralisticko-konzervativní tendence rozlišuje dva dominantní směry – katolický (Zahradníček, Renč, Hrubín) a komunistický (J. Noha, F. Nechvátal); avantgardu přehlíží. U kritikou oceňovaného Hrubína spatřuje Bednář „*nedostatek hloubky*“ (Noc 2: 7), Hrubín je v jeho očích „*naivní a naprosto ne básník myšlenky*“, jehož básnictví schází „*výklad světa, bez něhož neexistuje velká poesie*“ (Idem). Skutečně hodnotná básnická tvorba totiž podle Bednáře, odvolávajícího se na Šaldu, obsahuje jistý názor na svět, hledá a uskutečňuje „*nové vidění či nové pojetí života*“ (Idem), což u soudobé poezie nenalézám. Bednář ovšem zároveň zdůrazňuje, že světonázor prostupující uměleckou tvorbu nesmí být již předem hotový, neproměnný a předložený tvůrcům k následování. Kritizuje proto jak katolické, tak komunistické vidění světa, jež jsou mu příliš ustálené a rigidní, čímž nedopřávají umělci dostatek tvůrčí svobody. O katolické poezii tak Bednář říká: „*Drží se svého konstantního výkladu člověka a zavrhuje experiment a chválí Boha ze všech stran až příliš jednotvárně.*“ (Idem: 8)

Při charakterizaci mladé básnické generace, k níž se počítá, Bednář často cituje z Brušákova výše zmiňovaného článku a neopomene také připomenout, že období, v němž se mladí nacházejí, se vyznačuje krizí a přelomem. Ospravedlňuje tzv. mlčící generaci tím, že nebyla připuštěna ke slovu, že vstupuje do literatury za mnohem horších podmínek než poválečná generace: „*Evropou vanul [po 1. sv. válce] svěží proud života, k němuž stačilo jen se připojit, aby se pero pohnulo v ruce. Dnešní mladí nemají však nic takového. Proud, jenž se valí světem, je kalný a těžký, obzory jsou zataženy, lidství na ústupu.*“ (Idem: 9) Figura zdůrazňující traumatické působení doby se stane úvodní součástí i dalších Bednářových pokusů o charakterizaci své generace, avšak její neustálé zdůrazňování působí někdy jako alibistická obrana před kritickými poukazy na zakřiknutost a pasivitu nejmladších tvůrců. Jistou rezervovanost ve vztahu k veřejnému životu pak odůvodňuje Bednář nedůvěrou k oficiálním světonázorům. Mladí byli podle něho svědky ztroskotání všech velkých idejí, a nemohou se proto spolehnout na žádný

z nabízených myšlenkových systémů. Na jedné straně tak Bednář akcentuje nutnost přítomnosti určitého světonázoru v uměleckém díle, zároveň však žádný důvěryhodný nenachází. Doba světového stmívání proto klade na nejmladší pokolení přetěžký úkol – najít vlastní dostatečně pevné ideové podloží: „*Málokterá generace měla před sebou úkol tak závažný a těžký: vybudovati kladný a jasný duchový systém ze všeobecného rozkladu.*“ (Idem: 10) Toto budování a hledání opěrného světonázoru, ústící v koncepci nahého člověka, koresponduje s Bednářovým poněkud vágním humanismem, neboť „*člověk je jedinou pevnou hodnotou, v níž mladí věří a z níž vycházejí*“ (Idem: 11).

### 3.5.2 Názorová polemika

Ve třetí Noci byl otištěn Ortenův otevřený dopis určený Kamilu Bednářovi a datovaný 26. listopadem 1938. Jedná se o první projev stupňujícího se názorového konfliktu uvnitř formující se skupiny a zároveň o jakousi vzpouru proti Bednářovu samozvanému vůdcovství a neutuchajícímu mentorství. Devatenáctiletý Orten už nemínil pouze poslušně naslouchat a upozorňuje staršího přítele, že by měl místo propagování svých úvah věnovat větší pozornost tomu, co si myslí ostatní: „*Dosud jsem se snad jevil jako naslouchající. Každý naslouchající odpovídá. Ptej se, poslouchej také Ty, a podiv se tomu, co uslyšíš.*“ (Noc 3: 26)

Poté, co se přesunul do Prahy a začal se setkávat s Bednářem tváří v tvář, byl Orten patrně rozčarován jeho autoritativním diskurzem namířeným neochvějně k cíli, jímž je konstituování nové básnické generace. Na Ortenův vkus je Bednář příliš nekompromisní a jistý si svou pravdou: „*Zklamal jsi mne: Věda o své cestě, vyřazuješ z ní všechny, kteří mají jen sebe a jen sebou jsou odhodláni a jejichž okolnosti jsou jiné. Zazdil sis srdce, nazýváje upřímností, alespoň pro nás, něco docela jiného!*“ (Idem) Ortenovi, bazírujícímu především na vřelém přátelském citu, byla cizí Bednářova snaha o formování názorově homogenního kolektivu, jejímž výsledkem je podle Ortena nepřijatelně zjednodušená rovnice „*dobré přátelství – v debatách se shodujeme, špatné – máme rozdílné názory.*“ (Idem: 25) Jednotné vystupování a koordinovaný postup nejsou pro Ortena tak podstatné jako individuální opravdovost: „*Společný boj je hodně, ale málo.*“ (Idem: 26)

Co se týče básnické tvorby, vyčítá Orten Bednářově poezii paralyzované bolestíinství a přílišnou fascinací utrpením, které se opakováním ornamentalizuje a vyprazdňuje: „*Se vší pečlivostí odhalovati rány a kochati se pohledem na ně, aniž jsi jim*

*dal lék, ale hovoře o jejich nevyléčitelnosti, či líp o jejich smrtelnosti a těžkosti, nemáš k nim posléze důvěru, což jest samozřejmé.*“ (Idem: 25) Orten zde naráží na dominantní rétorickou strategii, uplatňovanou Bednářem již od jeho debutu, která spočívá v podávání důkazů o tom, že lyrický mluvčí trpí a je zraňován světem. Také si všímá dalších rysů Bednářova básnictví, jimiž jsou přílišná abstraktnost a chiasmus: *„Sám přesvědčen o své duši neznáš jiných, myslím těch, jichž bys se mohl dotknouti přímo, kromě jakéhosi pomyslu duše, kromě iluse, představy, bludu duše, jíž neseš světlo, té sfinze v pozadí, která jediná Tě chápe.*“ (Idem.) Orten popisuje Bednáře jako člověka upnutého na abstraktní ideu, který přesvědčen o vlastní výjimečnosti a pravdě nepřipouští debaty, čímž ztrácí kontakt s živými lidmi kolem sebe.

### **3.5.2.1 Světonázorová anketa**

Ve svých výtkách vůči kolegovi nebyl Orten osamocen, takže vyprovokovaný Bednář inicioval ještě v tomtéž čísle Noci vyhlášení ankety „Jak vidím svět“, jejímž výsledkem mělo být formulování osobních postojů jednotlivých členů redakce k tématům, jež Bednář považoval za nejpodstatnější. Chtěl tak koncentrovat názorové rozpory panující ve skupině do jednoho místa; dotazník byl navržen v podobě čtyř tematických okruhů směřujících k manifestaci personálního světonázoru: 1) lidé jako celek, 2) lidé jako jednotlivci, 3) já sám, 4) můj osobní poměr ke světu.

Je pozoruhodné, že sám iniciátor, který podle všeho nejaktivněji prosazoval vlastní pojetí světa a umělecké tvorby, se v dotazníku omezil na několik vágních konstatování – *„části nelze vysloviti celek, rozumem nelze obejmout to, co jej přesahuje“* (Idem: 33) – a přenechal spíše prostor ostatním, vyčkávaje jejich odpovědi. Bednář ve svém příspěvku pouze rozlišuje dvě esenciálně odlišné oblasti, totiž rozum a tušení, jež jsou ze své povahy neslučitelné. Snaží se také ospravedlnit své vůdcovské aktivity, když poukazuje na prozaický aspekt vznešených věcí *„nesených jako standartu Krásy“* (Idem: 34) a apeluje na zodpovědnost za chod kulturního provozu a tím i světa. Poezie podle Bednáře *„není věčná, ani není cílem nebo životem, nýbrž toliko [kulturním] produktem“* (Idem), na jehož vzniku by se vedle intuice měl podílet i rozum chápající se zodpovědnosti za výsledek.

Co do kvantity využil nabízený prostor nejvíce **Jiří Klan**<sup>13</sup>, který svou úvahu vystavuje kolem základní osy, jíž je mu rozpor mezi subjektem a okolním světem, při čemž akcentuje také vztah subjektu k umění. Klan rozvíjí dualistickou teorii založenou na předpokladu existence dvou odlišných kvalit: „*Vidím svět jako soustavu protikladů snad překlenutelných a absolutní jednoty, jako základní a nepřemostitelný protiklad relativní jednoty lidského poznání a jednoty absolutní.*“ (Idem: 36) Klan si při explikaci vypomáhá metaforou kruhu, jenž tvoří nepřekročitelnou hranici mezi parciálním světem člověka a dokonalou jednotou absolutna. Uvnitř kruhu se podle Klana rozkládá rozporuplná, přesto však člověkem relativně poznatelná skutečnost, kdežto vně kruhu panuje nepoznatelná absolutní jednota. Výsledkem této konfigurace je „*tragické nepřekročitelné tření*“ (Idem) mezi člověkem a absolutnem, které považuje Klan za neuchopitelné lidským chápáním a každý pokus o jeho pojmenování za neadekvátní. Absolutno také neovlivňuje lidský život, nedotýká se jej, nicméně je nutné je uznat jako princip počátku a konce: [absolutno] „*neřídí lidské jednání, leč negativně, střeží začátek a konec, život a smrt.*“ (Idem) Klan zde nepřipouští žádné aktivní vztahy mezi lidským tvorem a absolutnem, jež funguje pouze jako člověka negativně vymezující, avšak na jiném místě svého textu hovoří o tom, že propast oddělující lidského jedince a dokonalou jednotu lze překlenout buď vírou, čímž připomene figuru skoku do víry přítomnou v myšlení Søren Kierkegaarda, nebo poezií. Ta pravá poezie, u níž pak nezáleží na tvůrčí metodě, se podle Klana „*dostává nedefinovatelnými cestami od skutečného světa přes tragickou propast k dotyku neskutečné jednoty, k delšímu či kratšímu dotyku.*“ (Idem: 37) Poezie je tak vnímána jako možné východisko z tragické situace člověka toužícího po jednotě a harmonizaci protikladů, poezie je Klanova „*soukromá jistota*“ (Idem: 38): „*Ale poesie mi dává vše, co není.*“ (Idem)

Značnou pozornost věnuje Jiří Klan sociální otázce. Společnost podle něho existuje nezávisle na jednotlivci a ten je naopak od society do značné míry odvislý, neboť se z ní nemůže vymanit. Společnost tak na jedince působí mocensky, což je však nevyhnutelné a konec konců i nutné: „*Je tudíž společnost kolektivním násilím na individuu.*“ (Idem: 39)

---

<sup>13</sup> Pod tímto pseudonymem publikoval Josef Lederer, který se narodil 27. října 1917 do pražské obchodnické rodiny. Studoval literární historii v Praze a Paříži. V roce 1939 emigroval do Anglie, kde poté pracoval pro rozhlasové stanice BBC a Rádio Svobodná Evropa. Působil také jako pedagog na středních i vysokých školách. Meditativní ráz Ledererových veršů je později propojován se složitým historicko-kulturním kontextem, čímž jsou na čtenáře kladeny značné intelektuální nároky. Lederer zemřel 10. dubna 1985 v Nizozemí a jeho básnická tvorba je shrnuta do svazku *Básnické dílo* (Praha: Rozmluvy, 1993).

Soudobé společenské uspořádání hodnotí Klan, inspirován marxismem, jako špatný a nespravedlivý zlořád. „*Prozatím nejdokonalejší a nejpravdivější pohled na společnost*“ (Idem) nachází tak v marxistické sociologii, ale odmítá se ztotožnit s marxismem jakožto se světovým názorem. Souhlasí sice s historickým materialismem a akceptuje marxistickou sociologickou metodu, ovšem nesouhlasí s předepisováním marxistické morálky, které by v důsledku omezovalo uměleckou svobodu. Novou morálku, nový světový názor musejí podle Klana stvořit lidé osvobození od starého vidění světa – z tohoto důvodu navrhuje rezolutně také utlačovatelskou a na církevní hierarchii založenou morálku křesťanskou: „*Zamítám křesťanský názor na společnost.*“ (Idem: 40)

Klan je dále velmi kritický k jakékoliv ideologii, která by využívala přirozené lidské potřeby ztotožnění se s ideou tím, že by předem stanovovala kritéria této idey. Míří tímto do vlastních řad, když se připojuje k Ortenovým výtkám směřovaným na Bednářův abstraktní humanismus – „*Pro mytický sen o Člověku nevidíme lidi.*“ (Idem) – a mesianismus: „*Nepravý Mesiáš, dojatý vlastní výborností, domnívá se, že objevil pro všechny Ameriku.*“ (Idem: 40–41) I přes takto vyhraněný postoj k Bednářovi Klan však na konci svého příspěvku stvrzuje věrnost a vřelý cit k přátelům, když prohlašuje, že se chce řídit „*kategorickým imperativem loyalty.*“ (Idem: 43)

V následném Klanově uvažování pak narazíme na paradoxní figuru, která je však typická i pro další autory sdružené kolem Bednáře. Klan odmítá „*mytický sen o Člověku*“ a tvrdí, že je nutné vycházet od konkrétních lidí, jimž lze pomoci jedině aktivní „*účastí na přeměně společnosti*“ (Idem: 41) – velmi zřetelně zde zaznívá imperativ angažovanosti. Člověk by měl usilovat o proměnu stávajícího společenského uspořádání, jež je nespravedlivé a vykořisťující. Jakých podob by však toto úsilí mělo nabývat v umělecké činnosti? Umění pokládá Klan za fenomén esenciálně protisociální: [umění] „*je vždy protestem člověka proti společenskému násilí, individua proti společnosti.*“ (Idem) Na tomto antisociálním charakteru umění se podílejí dva faktory: (1) mocenské působení společnosti vnucující jedinci – a tedy i umělci – společensky nepříjemnější způsob myšlení a (2) premisa, že opravdové umění dokáže vnímat a ocenit jen určitá část společenského celku: „*Nelze tedy předpokládat za jakékoli společnosti obecnou účast na konzumu umění, či dokonce na produkci umění, jak to prorokuje surrealismus.*“ (Idem) Klan vnímá vládnoucí třídu buď jako ničitele umění, nebo – což považuje za ještě horší – jako pokryteckého obdivovatele; vykořisťované třídě je pak umělecká tvorba zcela

lhostejná, takže soudobé moderní umění se podle Klana ocitá osamoceno mimo společnost s jejími ideologiemi a s ním i ten, kdo jej produkuje. Umělec je tudíž chápán jako nezávislá individualita očištěná od společenských ideologických tlaků, která se musí obrátit „*ne k člověku, ale k sobě samému*“ (Idem: 42), aby našla svobodu popřít vládnoucí řád a tím přispět k jeho transformaci. Moderní umění se tak ukazuje jako záležitost vyhoceně individuální – „*Umění zří dnes svět mediem tragického, ale čistého a hrdého individualismu.*“ (Idem) – což z umělce činí vydědence beroucího na sebe tragický osud. Už tak tragický lidský úděl je u umělce zmnožen do metafyzických rozměrů zkrátka tím, že mu bylo uloženo být umělcem. Umělec si nevybírá, zda chce umělcem být, a musí ve své roli trpět, čímž by měla být zaručena autenticita jeho tvorby: „*Umělec splácí své postavení lidským utrpením, ale kdo ví, zda to není na prospěch čistotě jeho díla.*“ (Idem)

Klan sám na závěr svůj světonázor označuje za „*egocentrický*“ (Idem: 43), neboť pouze individuum je pro něho zdrojem nápravy světa: „*Vědom si všeho omezení snažím se postavit proti chaosu skutečného světa jednotu, proti malomyslnosti víru, proti zlořádu řád. Nalézám jej jen v sobě.*“ (Idem: 42) Pokud má individuum prospět společnosti, musí se zbavit jejích tlaků a svodů, musí si zachovat názorovou autonomii a vnitřní opravdovost: „*Jde jen o to, očistit své já, své jednání, svou tvorbu, od snobismu, od hříček, od kulis a rekvizit, od služebníčkování čemukoliv, od nepravé pózy, od falešného spasitelství, od závisti a tak dále.*“ (Idem: 43)

**Bohuslav Březovský** přebírá Klanovu metaforu kruhu, uvnitř kterého se nachází člověk se svými omezenými poznávacími schopnostmi uplatňovanými zejména ve vědě. Spíše na vnější stranu, tedy do oblasti absolutna, situuje Březovský umění, které je tak neomezené a nezávislé. Lidský svět chápe podobně Klanovi jako „*neustálé spájení protikladů*“ (Idem: 44), z něhož člověk touží uniknout, což z něho pro Březovského – na rozdíl od Klana – činí potenciálního umělce: „*Protože v každém člověku je touha proniknouti za determinační kruh, nesou všichni lidé v sobě předpoklady jakéhokoliv uměleckého projevu.*“ (Idem: 45) Přátelství staví Březovský nad lásku, neboť je fenoménem čistě duchovním, na němž není účastno tělo.

Odpověď **Zdeňka Urbánka** se svou rétorikou příliš neliší od jeho soudobých beletristických textů, jež jsou velmi patetické a výrazně stylizované do lyrické mlhavosti vedoucí až k nesrozumitelnosti. Urbánek hodnotí společnost a lidstvo jako příliš atomizované entity, z nichž se vytrácí konkrétní lidské individuum. Tento tragický stav lze

podle Urbánka zvrátit pomocí bratrské lásky, která je mu – podobně jako ostatním druhům – nejvyšší hodnotou. Člověk tak v Urbánkově pohledu podstupuje boj s bolestí, marností a zoufalstvím, jehož výsledkem by mělo být přijetí tragiky lidské existence a nastolení nového království lásky a harmonie: „*Přece i klín zoufalství nese tě s časem vpřed a schodovité narážky o přízeň či nepřízeň nahodilé skutečnosti svedou tě buď dolů, nebo vzhůru, kde boj se konečně rozpoutá a je z víry naděje, že propukne v novou historii, kde bude možnost lásky k lásce, lásky člověka k člověku přes veškerý vlastnosti postranní, jež nebudou potlačeny, ale využity pro fakty jiné.*“ (Idem: 48) Ani Urbánek se v závěru svého příspěvku nemůže plně ztotožnit se socialistickou ideologií, neboť by to znamenalo omezení uměleckého tvoření, jež by podléhalo kritériím vnuceným marxistickou doktrínou.

Podobné rétorické a myšlenkové figury lze identifikovat také u **Jiřího Daniela**<sup>14</sup>, pro něhož je „*boj o vládu, boj tříd*“ (Idem: 49) naprosto samozřejmou součástí epochy ovládané duchem „*malých starostí a velkých zel.*“ (Idem) Daniel se pouští do kritiky současného stavu společnosti, kde vše podléhá merkantilistickým pravidlům trhu a zisku, což považuje za chybu. V jeho myšlení je také přítomna distinkce mezi většinovou měšťáckou společností, která přijala kapitalistické vidění světa spolu s výhodami spotřebního stylu života, a malou skupinkou „*ušlechtilých*“ (Idem), kteří si uvědomují, že takové chování pouze zakrývá tragickou podstatu lidské existence.

Podle Daniela nejsou „*měšťáci*“ (Idem), o nichž se vyjadřuje s neskryvaným despektem, ve svém blahobytu šťastni, neboť podvědomě tuší provizornost přijímaných hodnot, jež mají za úkol odvést pozornost od fenoménů způsobujících úzkost. Typického člověka své doby popisuje Daniel následovně: „*Je ubohý, obklopen malými věcmi, které vše zastírají. Jeho jistota je postavena na vratkých základech. Nechce, aby jí bylo hýbáno.*“

---

<sup>14</sup> Vlastním jménem František Schulmann se narodil v židovské rodině 25. srpna 1916 v Praze, vyrůstal v harmonickém a zabezpečeném prostředí v Libáni, v letech 1927 – 1935 studoval pražské reálné gymnázium a poté lékařskou fakultu, kterou však nedokončil kvůli zavření vysokých škol na podzim 1939. Publikace začínal ve Studentském časopise a Mladé kultuře. Po počátečním vlivu poetismu a marxismu u něho nastupuje zdrženlivější a niternější tón charakterizovaný hledáním duchovních hodnot, jež jsou nalézány v křesťanství. V Nocích používá pseudonym Jiří Weigner, jenž se od října 1939 proměňuje v Jiřího Daniela. Pro Halasem redigovanou edici První knížky, kde debutovali Danielovi kolegové, připravoval sbírku *Jarní sad*, která už ovšem nestihla vyjít. Od humanistické a mravně založené poezie se Daniel v posledním období přesouvá k fragmentárním, litanickým a sémanticky zhuštěným veršům. Během války prošel několika koncentračními tábory a v jednom z nich v roce 1945 umírá. Dostupnou pozůstalost Jiřího Daniela shromáždil editor Marek Toman do knihy *Mé myšlenky se velice nepodobají dýmu* (Praha: Torst/Sefer, 1998).



*Neboť cítí, že by se objevilo velké, nejisté, že by se objevilo nic, nikdy, život a smrt, Strach. [...] Pracuje usilovně, aby přehlušil to, co by jím otřásl. Neví, co s volným časem, co o samotě, co pod nocí. [...] Tropí hluk, aby nebylo ticho, hledá bratry, ale jeho přátelství jsou nevelká. Prožije v nudě práce, v nudě volna, v nudě kanceláří, kaváren, dílen, biografů, hospod, sportovních hřišť, celý život. Vyžívá se v nepatrných dobrodružstvích. Pak se objeví propast.“ (Idem: 50–51) Na této charakteristice si můžeme povšimnout řady formulací, jež se podobají soudobému diskurzu Bohuslava Brouka, který jako novoročenku pro rok 1940 vydal svou studii *Strach z oddechu*, kde odhaluje pracovitost, zábavu a koníčky jako prostředky útěku člověka před poznáním vlastní prázdnoty.<sup>15</sup> Za pozornost také stojí, že podle Daniela obyčejný člověk neví, jak by se měl zachovat „pod nocí“, čímž implicitně naznačuje výjimečné postavení autorů – k nimž se počítá – přijímajících tíhu noci jako své tvůrčí východisko. Umění kladoucí si základní existenciální otázky a odhalující v odpovědích na ně fenomény strachu, tragiky a úzkosti, dovozuje Daniel, pak je odvrhováno a vytlačováno na okraj lhostejností soudobé společnosti požadující po uměleckém díle útěchu: „Je to nešťastné a vzrušené umění přechodu. Nemá čtenářů a asi jich mít nebude. Ani dnes, ani později.“ (Noc 3: 51)*

Jiří Daniel nepochybuje o nutnosti reformovat současný řád věcí, ovšem nespatřuje kolem sebe žádný filozofický názor, jenž by vedl k nápravě. Hypotetický socialistický ráj považuje za svět nudy, v němž nedojde k proměně člověka či společnosti, ale naopak k ještě větší nivelizaci. Aby byla revoluce dotažena, nesmí se podle Daniela omezit na jednu společenskou skupinu (např. třídu), ale musí se týkat celého lidstva. Podobný ambivalentní postoj, v němž se mísí přitakání některým myšlenkám s přesvědčením o selhání ideologického systému jako celku, zaujímá Daniel i ve vztahu ke křesťanství. Křesťanský světonázor představuje pro něho jistý opěrný bod – „Opřen o

---

<sup>15</sup> Mladí autoři z Bednářova okruhu byli obeznámeni s Broukovým myšlením – podle svědectví Josefa Hiršala (Srov. Hiršal 1991) se s bohémským propagátorem psychoanalýzy nezřídka potkávali, Jiří Orten pak uvádí *Strach z oddechu* v seznamu přečtené literatury za rok 1940. (Orten 1993: 274) Brouk v tomto spisku pokládá lidské zaujetí činnou aktivitou za odvrácení pozornosti člověka od marnosti jeho existence: „To, co tak mnohé lidi žene z práce do práce, je hrůza před sebepoznáním. Lidé nezdolné činnosti jsou jedinci, kteří nemají odvahu poznat trapnou pustotu svého já a uvědomit si nesmyslnost celého svého života.“ (Brouk 1939: 5) Jak ve své stati pojednávající o proměnách diskurzů v Broukově díle upozornil Vladimír Papoušek (Srov. Papoušek 2008), Broukovy myšlenky z citované studie se podobají modelu člověka upadajícího do nicoty všednosti, který rozvíjí Martin Heidegger v přednášce *Co je metafyzika?* (1929). Brouk neustále opakuje, že pokud by člověk ustal v zaměstnávání svého vědomí nejrůznějšími aktivitami a nazřel sám sebe, musel by poznat vlastní „prázdnotu a nicotnost“ (Brouk 1939: 8), což odpovídá Heideggerovu postulátu, podle něhož je primární modalitou lidské existence úzkost z nicoty. (Srov. Heidegger 2006)

*tebe, Ježíši Kriste, hledám bezpečněji.*“ (Idem: 52) – zároveň se ovšem Daniel domnívá, že křesťanství jako dominantní princip, na němž fungovala minulá společnost, selhalo, „*zvrtilo se v nehezské pokrytectví, skvělou hierarchii papežů a biskupů, s vrcholem zasazeným do tohoto systému.*“ (Idem) Danielova řeč tak osciluje mezi skepsí v otázkách víry a touhou po absolutnu. Jak sám přiznává, snaží se vykládat svět kauzálně, čímž odsouvá Boha, který není racionálně vysvětlitelný, ale zároveň po Bohu touží: „*Dosáhn[u] nejvyššího štěstí, až se nejvíce přiblížím k Bohu.*“ (Idem)

Ani socialismus, ani křesťanství, ani žádná jiná ideologie, či věda nejsou schopny uspokojivě řešit nejdůležitější problémy lidstva, takže jedinci nezbyvá než se spolehnout na sebe samého. Uvnitř sebe by také měl naleznout neměnné jádro lidství, pomocí něhož jako zázrakem dojde k obrození a osvobození: „*Jedině člověk procházející řády staletími jako konstanta, ten musí být potřen živou vodou. A povstane.*“ (Idem: 49) Podobné pasáže nasáklé vizionářstvím jsou pak spíše dokladem poněkud naivního utopismu: [Úkolem je] „*vyřešit poměr k vesmíru a k lidem, ke smrti a k životu. Nalézt konečnou a všeplatnou pravdu a moci ji spojit, sklenout s pravdou platnou ve společnosti.*“ (Idem: 52)

Příspěvků **Jiřího Ortena**, který anketní otázku považoval za příliš povšechnou a vágní, bylo ze strany jeho přátel vytýkáno ignorování sociálního kontextu a absolutna, dále pak přílišný egoismus. Ortenův text se skutečně vyznačuje velkou mírou individualismu, o čemž svědčí preferování vlastního osobního pocitu před filozofickými koncepcemi a racionální argumentací. Orten prohlašuje, že miluje lidstvo jako celek, což se však podle něho nevyklučuje s potřebou samoty. Jen v samotě se svými pocity, ve svém vlastním světě se Orten cítí bezpečně vzdálen od nečistoty, lži a neopravdovosti, které pro něho představují nejvyšší ohrožení jeho vlastní vnitřní autenticity: „*Často se mi chce říct, že není jiný svět než můj, jen můj, ten, kde nejsem podmaňován společností lidí, byť příjemnou, protože odpor ke lži nutí mne vyhledávat nejmenší možnost lži a tu právě mám se sebou samým.*“ (Idem: 54–55) Svůj individualistický postoj Orten, stejně jako jeho kolegové, opírá o Šaldovu<sup>16</sup> autoritu, když parafrázuje jeho slavný výrok: „*Tam, kde stojí*

---

<sup>16</sup> Mladí autoři kolem Bednáře vnímali F. X. Šaldou jako nezpochybnitelného velikána a používali citáty z jeho statí jako bez diskuze pravdivé argumentační opory. Na aktualizaci Šaldových myšlenek a zvýšeném zájmu o jeho dílo měl bezpochyby vliv příval vzpomínkových i hodnotících textů či reedice Šaldových knih po kritikově smrti v roce 1937. Bednář s Ortenem reagují na tuto událost a přihlašují se k Šaldovu odkazu již na stránkách Mladé kultury (Viz Bednář – Orten 1937).

*já, (ó, těch hloupých výtek egocentrismu) kde stojí celá váha osobnosti, nechť je také [...] střed světa.“ (Noc 3: 57)*

Výklad světa tedy Orten odvíjí od vlastních pocitů, u nichž předpokládá maximální nezkreslenost, a spoléhá se tak v opozici s racionalitou na pravdivost intuice: *„Pravda skutečná je pravda tušení, nevyjadřitelného a nepojmenovatelného, ať již jakéhokoli.“* (Idem: 55) Toto nezachytitelné tušení spojuje Orten s pojmem *„první okamžik“* (Idem), který sám zavádí. Jedná se o představu jakéhosi bezprostředního zření, v němž se lidské vnímání setkává se světem v jeho skutečné podobě: *„V tom prvním okamžiku není introspekce, není extrospekce, je jen a jen dívání, naslouchání, poddávání se a zmocňování se.“* (Idem) Člověk tedy z Ortenova pohledu původně zakouší svět v nepokřivené podobě, tuší pravdivý stav věcí, ale nedokáže tuto prvotní zkušenost věrně zachytit a předat. Každý pokus o formulaci takové zkušenosti je podmiňován zapojením racionality, čímž dochází k nutnému zkreslení a lži. U většiny druhů umění tak Orten jako nejpravdivější hodnotí okamžik započetí tvorby díla, jehož pravdivostní hodnota se snižuje směrem k dokončení. Za nejbezprostřednější a tudíž nejopravdovější způsob zachycení prvního okamžiku, v němž člověk reflektuje skutečnost takovou, jaká je, považuje Orten výrazový tanec a poezii, která pro něho není řemeslo, či práce – jak naznačovala Bednářova odpověď na anketu – nýbrž *„duševní stav korespondující s tělem a okolním světem.“* (Idem) Poezie, třebaže používá slova, jež jsou ze své podstaty nepřesná, je pokládána za stav, který se nejvíce přibližuje prvnímu okamžiku a může jej tedy imitovat.

Ortenova myšlenková figura prvního okamžiku, kdy dochází k bezprostřednímu kontaktu člověka s věcmi, je pozoruhodnou a velmi důležitou komponentou jeho diskurzu. Lze si povšimnout, že toto pojetí vykazuje určité podobnosti s ústředním pojmem Husserlovy fenomenologie, jímž je epoché. U Husserla, který v roce 1935 přednášel také v Praze, představuje epoché první krok fenomenologické redukce, v němž má dojít k uzávorkování nekriticky či naivně přijímaných předpokladů o vnímaném předmětu. Ve stavu epoché člověk zdržuje úsudek o věci a dospívá k neutrálnímu postoji, z něhož je možné proniknout k věcem samým v jejich originalitě.<sup>17</sup> Orten popisuje

---

<sup>17</sup> Husserl popisuje průběh uvedení vědomí do stavu epoché (ἐποχή) např. v úvodu *Karteziánských meditací* (1931), v nichž se inspirován Descartesem pokusil vyložit svůj dosavadní filozofický názor. Zdržením se soudu, uzávorkováním objektivního světa a jeho redukcí na fenomény získává podle Husserla meditující ego svůj *„čistý život se všemi jeho čistými zážitky“* (Husserl 1993: 24) v podobě nezkreslené apriorním hodnocením.

obdobně situaci prvního okamžiku, kdy předmět vstupuje do vědomí: neexistuje hodnocení věci, pouze citlivé uchopování věci, která se sama dává. Zde má také pramen pověstná Ortenova dětská fascinace světem, jenž je stále zakoušen jakoby poprvé: „*V tomto světě*“ [...], popisuje mladý básník svůj základní modus existence, „*jsem se ztratil a bloudím, dotýká se zázračnosti předmětů, duší, věcí a pojmů užaslyma rukama.*“ (Noc 3: 54)

Soudobý svět však Orten nevnímá pouze jako fascinující, ale také jako tragicky atomizovaný. Hovoří o tom, že lidem upnutým na své vlastní hodnoty je potřeba otevřít oči, aby nežili odcizení v malých izolovaných univerzech, ale aby poznali, že žijí v jednom světě a přiblížili se tak sobě navzájem. Pro Ortena je totiž jednou z nejvyšších hodnot dorozumění se s druhým, vyrovnávání vzájemných rozdílů, jež hraničí se splynutím: „*Jdete-li po ulici se svým přítelem a v jedné chvíli, aniž jste se napřed srozuměli, počnete zpívat týž nápěv, řeknete totéž slovo, náhle se na sebe podíváte a víte, proč se díváte, podáte si ruku, aniž jste se rozcházelí a – a rozpláčete-li se náhle a současně tak, že jeden nevíte o slzách druhého a přece o nich víte, nuže, považuji to za vítězství, jemuž říkám vítězství životní.*“ (Idem: 58) Ortenovo myšlení tak spočívá v kombinaci důrazu kladeného na subjektivní vidění světa s touhou po propojení jednotlivých subjektivit.

Posledním účastníkem světonázorové ankety byl **Ivan Blatný**, jehož nerozhodný postoj – na jedné straně váhavý a zároveň revolučně odhodlaný – se podobá vyjádřením ostatních redaktorů Noci. Také Blatný považuje z hlediska společenského za nejdůležitější otázku, zda je možné uskutečnit socialistické vize. Žádný ze tří socialistických proudů, jež rozlišuje (III. internacionála, trockismus a demokratický socialismus), nepovažuje za ideální a váhá s přihlášením se k nějakému politickému názoru. Na druhé straně však uznává nutnost společenské angažovanosti – „*Politickou formu kolektivního boje musíme hledat.*“ (Noc 4: II) – a aktivní spoluúčasti na revoluci: „*Tedy předně: udělat ze sebe závažíčko na vahách světa!*“ (Idem: I)

Ve shodě s blízkým přítelem Ortenem staví Blatný nad rozum cit, jenž pokládá za doménu umění: „*Přeji si, aby cit povyšoval můj život do vyšší, možno-li tak říci nadvědní roviny.*“ (Idem: II) Umění, ať už recipované, nebo produkované, je Blatnému povznášející fenomén, pomocí něhož lze tříbit lidský vkus; současně se ovšem zastává populárních a zábavných žánrů jako jsou ženské romány, kovbojky, operety či kýčovité filmy: „*Zamysleme se nad šťastným chechtotem, který rozeznívá v hledištích operetních scén*

*stupidní vtíp! Tyto, pro nás nesnesitelné výrobky, jsou velkému počtu lidí dárci radosti. A radost miluji, radost ctím.*" (Idem) Toto stanovisko koresponduje s Blatného bezstarostnou impresivností a opojnou smyslovostí jeho rané tvorby, jimiž se odlišuje od převážně tíživé a úzkostné imaginace autorů z Bednářova okruhu.<sup>18</sup>

### 3.5.2.2 Bednář odpovídá Ortenovi

Zakončením celé názorové výměny vyvolané Ortenovým otevřeným dopisem je pak ve čtvrté Noci odpověď na tento dopis, v níž zklamáný Bednář mimo jiné bilancuje výsledky světonázorové ankety. Rezignovaně upouští od polemického tónu a brání se Klanovu nařčení z „*falešného mesiášství*“, při čemž zřetelně pociťujeme Bednářovo zklamání z toho, že jeho buditelská aktivita, která měla vyústit ve zformování nové, jednotné básnické generace, vyznívá naprázdno. Bednář nepřestává v souvislosti s uměleckou a vůbec intelektuální činností hovořit o záměru „*bojovat*“ a „*sloužit něčemu*“ (Noc 4: IV); touží po nějakém činu, aktivním zásahu do skutečnosti. A jak se zdá, nesetkal se u ostatních s nadšenými reakcemi, ani s přílišným pochopením pro své plány: „*Chtěl jsem, abychom něco podnikli.*“, píše Bednář, „*Mít deset lidí sobě podobných, ujišťuji vás, že bychom neskončili nečinností.*“ (Idem)

Bednářův text prozrazuje jednak mnohé rozdíly mezi jeho a Ortenovým myšlením, ale také výrazné ovlivnění uměleckou koncepcí Václava Černého. Jeden z rozporů mezi oběma básníky spočívá v tom, že pro Bednáře je mnohem podstatnější rozum, zatímco Orten upřednostňuje cit. Bednář odmítá pravdu založenou na pocitu; vrcholem intelektuální aktivity a garantem individuální svébytnosti je Bednářovi racionální prvek lidského vědomí: „*Duševní činnost vrcholí myšlením, tedy funkcí rozumovou, rozhodně ne citovou. Převrátíš-li to ve smyslu, že vrcholem je cítění, vzdáváš se výsad rozumu, ztrácíš právo na své 'ano' či 'ne', přestáváš být duch, básník, osobnost.*“ (Idem) Stejně jako Černý ve svých polemikách se surrealismem, tak i Bednář připisuje umělecké osobnosti především kvality rozumové a volní, což jde také ruku v ruce s apelem na osobní zodpovědnost. Ta musí být podle Bednáře vědomým a kontrolovaným gestem, jež nebude nahlodáváno, či destruováno proměnlivostí a nestabilitou citů. Člověk, a umělec zvláště, zkrátka musí trvat na svých stanoviscích a ručit za ně.

<sup>18</sup> Tuto odlišnost si dobře uvědomuje Bohuslav Březovský, když kritizuje Blatného debutovou sbírku *Paní Jitřenka* (1940), v jejíž melodicky splývavých verších postrádá tápání a skřípání. Březovský nachází v *Paní Jitřence* „*jenom verše tiše zpívající, ale nelkající, jenom srdce melancholické, ale netrpící*“ (Březovský 1940a: 82), což pokládá za nedostatek, kterým se Blatný vymyká ostatním generačním druhům.

Dále Bednář Ortenovi vyčítá sobecký a hypertrofovaný individualismus – zdůrazňuje naopak kolektivní rozměr hrozícího nebezpečí. Důraz na kolektiv je u Bednáře spojen s velmi silným povědomím tradice (Srov. také Bednář 1938), z níž kultura a přítomnost vůbec vyrůstá. Pouze díky zarputilému a uvědomělému úsilí předků je umožněna současná existence jedince; z nich pochází energie pro dnešek: *„Naši předkové byli osvobozeni z poddanství tlakem, jež formulovali osvícenci, kteří to neměli založeno na ‘pocitu’, Jiří. Naši dědové, či otcové mohli si získat postavení, které nám dnes umožňuje podíl na kultuře. Naši otcové bojovali o samostatnost, pokračující v činnosti našich buditelů. Nebýt jich, mluvili bychom nějakou špatnou němčinou. Vše, čeho se dotkneme, je dílem milionů rukou, které v poměru k nám jsou úplnými mučedníky. Každá hodina volného času je vykoupena nepřetržitou prací zástupů. My rosteme z nich, lépe řečeno na nich.“* (Noc 4: V) Bednář jasně vnímá podmíněnost současnosti minulostí a také zakotvenost individua v kolektivu. Pociťuje proto vděčnost a následně i závazek pokračovat v neustálém obrozování přítomnosti ve prospěch budoucnosti, což konvenuje s tím, co oceňoval u pomnichovské poezie Václav Černý: *„silné vědomí zřetězenosti a souvislosti generací pracujících na tomtéž díle, podávajících si ruce nad tímže úkolem.“* (Černý 1939a: 3) Na tomto povědomí je založen Bednářův pocit zodpovědnosti za příští dění, jenž mu velí být aktivním činitelem současné situace. Typicky autoritativním tónem nepřipouštějícím omyl konstatuje: *„Situace je asi tato: člověk je tvor společenský, závislý na společnosti, nemožný bez ní. Vše, co přijal a přijímá, má také splácet – činným poměrem k ní, ať již kladným nebo negativním.“* (Noc 4: VI) Z tohoto úhlu pohledu může Bednář považovat individualistického Ortena, jenž sice deklaruje všeobjímající lásku k lidem, ale ve skutečnosti se jich straní, za nevděčníka, který se odmítaje převzít na bedra zodpovědnost *„veze za vozem a tváří se, že jde sám.“* (Idem)

### 3.5.3 Beletristická produkce Nocí

Jak již bylo řečeno, pojmenování almanachů Noc je příznačně symbolické a má vyjadřovat tragickou situaci, v níž se mladá generace nachází. Velká pozornost je věnována ukotvení a propojení autorských subjektů s tíživostí jejich pozice, takže jednou z frekventovaných rétorických strategií se stává zachycování vzájemné prostupnosti mezi mluvčím, který má *„srdce do tmy obrácené“* (Noc 3: 22), a nocí. Často lyrické „já“ – podobně jako v případě Bednářovy prvotiny – hovoří o svém poranění decimující

skutečností, jejíž synekdochou se stává právě noc: „*Je noc a rány se prohlubují*“ (Noc 5: 15–16), subjekt se cítí být „*nocí roztříštěn*“ (Idem).

Tato zasaženost nocí a vůbec tragikou se ovšem v pohledu autorů z Bednářova okruhu jeví jako devíza, díky níž se postiženému subjektu vyjevuje opravdovější tvář skutečnosti, takže zasazení do tmy či noci bývá vlastně vítáno. Charakteristický je v tomto smyslu Klanův překlad Novalisovy „*Chvály noci*“, v němž čteme: „*Jaký to pramen tušení nám prýští pod srdcem a měkkou vůni smutku odplavuje! Zdalíž i ty jsi našla zalíbení v nás, ó temná noci? Co to jen skrýváš pod pláštěm, co ovládá mou duši silou neviditelnou?*“ [...] „*Nad třpyt hvězd se zdají býti nebestější ty hvězdy bez konce, jež, noci, rozsvítilas v nás. Dále vidí, než nebledší oněch četných zástupů, bez světla vidí v hloubkách duše milující — a vyšší prostranství rozkoší nezměrnou je naplněno.*“ (Noc 2: 4) Mluvčí zde pociťuje, že je ovládán tajemnou silou noci a táže se po její povaze, zatímco smutek je odplavován a noční tmu obklopující subjekt rozptyluje nekonečné vnitřní světlo odhalující vyšší pravdu. Dialektika světla a tmy, vidění a slepoty je jedním z oblíbených motivů autorů Noci, kteří poukazují na paradoxní možnost lepšího vidění skrze tmu, jež aktivizuje vnímavější a opravdovější vnitřní zrak. Výrazně se tato figura uplatňuje třeba u Březovského, u něhož dosahuje až polohy vizionářství: „*Radujte se, neboť přišel okamžik, kdy jste blízko rajským branám. Radujte se, neboť se nacházíte uprostřed tmy. Tato hoří největším plamenem, jehož nikdy nespátříme. Je lépe žít v největším světle, které nejsme schopni spatřiti a proto žít uprostřed noci, než na rozhraní světla a stínu, kde bychom marně čekali překvapení.*“ (Noc 1: 17) Utrpení působené temnou nocí, která funguje jako sjednocující kolektivizační činitel, se má zázračně změnit ve světelný požár – příslib nadějeplné budoucnosti: „*A tma nás semkne, tiskne nás na svou vdoví hrud'. Noc vdova po světle. [...] Snad se noc rozevře světelným klínem, jenž vyvrátí naše zoufalství z kořenů. Snad vzplane noc velikými plameny, tak velikými, že budou neúměrny příčinám našeho hoře.*“ (Noc 2: 14)

V modelu světa konkretizovaném v Nocích trpí subjekty pod knutou noci z důvodu jejího ničivého působení, ovšem důležitou komponentou výsledného tragického pocitu je také hypersenzitivnost subjektů vnímajících zjitřeně veškeré podněty přicházející z okolí. Mluvčí se často stylizují do postav reagujících i na ten nejsubtilnější vzruch, jejichž nitro je rozechvíváno vnějším světem. „*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.*“ (Noc 3: 3) Úzkostná, bolestiplná skutečnost se dotýká subjektu přímo na jeho hranicích, takže vzdálenost mezi ním a bolestí je minimální. Analogicky k vlastní subjekt připomíná citlivou kapku, která do sebe umí pojmout z okolí všechny impulzy, byť poškozující. Někdy se ovšem Bednářův básnický mluvčí dokonce dobrovolně vystavuje působení tragiky: *„otvírám práh a žal již vejít může“* (Noc 4: 2). Přecitlivělé lyrické „já“ mívá *„smysly příliš prudce zapálené“* (Noc 5: 25–26), čímž má být zaručena opravdovost a upřímnost, po nichž autoři z Bednářovy skupiny neustále volají. Hlavní tvůrčí metodou je jim proto obnažení a odstranění překážek v autentickém prožívání. Ortenův básnický subjekt 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“* (Noc 6: 4). A rovněž Danielova řeč tematizuje bezprostřední zážitek skutečnosti na kůži lyrického „já“: *„Cítím svou kůži/ jak se leží v hrobě// a jak se vraždilo/ za časů Kamene“* (Noc 3: 5).

Ukazuje se, že pro básnickou poetiku a rétoriku autorů ze skupiny kolem Bednáře má klíčový význam Ortenova myšlenková figura prvního okamžiku, o níž byla řeč výše. Podle Ortena poezie dokáže navodit zážitek prvotního kontaktu s věcmi, který není zkreslen žádným zprostředkujícím kanálem. Proto se lyrické subjekty autorů Nocí obnažují, aby na vlastní kůži pocítili bezprostřední skutečnost. Snaží se ukázat, že jejich vnímání je autentické a nepokřivené, že skutečnost do nich vstupuje v čisté podobě, takže někdy dochází až k potlačení subjektivity, která by mohla recipovaný vjem modifikovat. Mluvčí se pak stává jakýmsi nestranným médiem, skrze něž promlouvá sama skutečná realita; pociťuje v sobě hlas, jenž nepochází z něho samého: *„Hlas který byl vložen/ do mne rukama nelaskavýma/ Hlas všeho utrpení“* (Noc 6: 8). Básník zde vystupuje jako hypersenzitivní tlumočník, jemuž je souzeno reprodukovat hlas veškerého utrpení. Básníkův úděl spočívající v přebírání bolesti je opět heroizován a mesianizován, při čemž často vytýkaný pesimismus a bolestíinství odmítají bednářovci poukazem na to, že se vlastně jedná o lásku k pravdě, neboť jsou přesvědčeni o tragickém stavu světa. Jejich tragický životní pocit tedy pramení z předpokladu, že pravdivě zobrazená skutečnost je úzkostná. Citové zranění se pak obrací ve výhodu, zaskočená mlčenlivost v důležitou výpověď a slepota způsobená nocí ve zření: *„a potáčeje se/ pevný jsem// Němý promlouvám/ a bez očí vidím“* (Idem: 10).



S teorií prvního okamžiku souvisí i další výrazný rys beletristické produkce Nocí, jímž je tematizace a aktualizace dětské perspektivy, která se projevuje například v četných pohádkově laděných příspěvcích – mnohdy melancholického vyznění – očividně inspirovaných Franciséme Jammesem a Hansem Christianem Andersenem. Dítě stojí v centru pozornosti autorů z Bednářova okruhu proto, že jeho nezkalené vnímání světa a setkávání se s věcmi poprvé odpovídá představě prvního okamžiku, jenž není ještě deformován konvenční zkušeností. Pokud bednářovci považují soudobého člověka za zmechanizovanou loutku bez vlastního, individuálně specifického prožívání světa – „*Tak zvaný normální člověk již dnes není člověkem, je jenom slepencem naučených, co říkám, vnucených a záměrně vnucených myšlenek, citů, reakcí a pohybů.*“ (Noc 5: 11) – pak právě dětsky upřímné a nenavyklé vnímání skutečnosti pro ně představuje ideální stav autentické existence. Jiří Orten poukazuje ve své stati (Idem: 16–19) na to, že poté, co se dítě naučí chodit, stává se pro něho chůze nezbytností, nudou a jedním z mnoha stereotypních diktátů, jež připravují dospělého člověka o původní rozměr radosti a opravdovosti. Na jiném místě (Noc 2: 18–20) zase Ortenův vypravěč obdivuje děvčátko, které se na rozdíl od ostatních „*dovedlo dívat*“, takže situaci pohřbu, jejíž prožívání jakoby bylo předem naprogramováno, interpretovalo naprosto odlišně – a podle Ortena důvěryhodněji. Ideálem trpících básnických subjektů se vedle dětské perspektivy stává také dětská řeč, jež má být stejně čistá a upřímná: „*Noci, tvůj lem již dotýká se nás/ oslovením, jímž počne nový otčenáš.*“ // *Rty dětské teď všichni míti budem*“ (Noc 3: 31).

### 3.6 Rekapitulace

Světónázorová debata okruhu přátel kolem Bednáře dává nahlédnout do myšlení mladých autorů a umožňuje tak detekovat několik podstatných momentů determinujících také jejich beletristickou produkci. Shrneme-li základní rysy, názorové průniky i polemiky, vyjeví se myšlení bednářovců znovu jako v socialismu zakořeněné, avšak odmítající komunistickou dogmatickosti. Mladí spisovatelé nemohli bezvýhradně přijmout komunistický světónázor, neboť jim již připadal vyčpělý a málo radikální. Zároveň považovali za problematické usměrňování kultury ideologií a zasahování do tvůrčí svobody. Společným prožitkem je pocit nespokojenosti se stavem a uspořádáním současné společnosti, resp. světa, k čemuž samozřejmě přispívá okupační klima, ale to není ani jediným ani nejdůležitějším faktorem. Společnost i jedince vnímají mladí autoři

jako příliš atomizované entity a vyjadřují následně touhu po syntetizaci či zastřešení. S touto myšlenkovou figurou konvenuje také tematizace vztahu pozemského člověka, jenž je povahy parciální, k nadpozemskému absolutnu, která se v Nocích odráží také v podobě hojných biblických aluzí. Zklamání z komunismu a naléhavost soudobé historické situace jakoby mladé spisovatele činily náchylnějšími ke spirituálnímu vnímání světa. Touha po nové a lepší organizaci společnosti tak nezřídka přeroste v eschatologické vizionářství.

Centrální problematikou diskuze – a to i z hlediska formálního fungování skupiny – se stává poměr individua ke kolektivu, což je další dědictví socialistického smýšlení a zároveň téma přítomné v dobovém diskurzu reagujícím na národní ohrožení. V případě mladých spisovatelů se jedná o napětí mezi solidaritou s kolektivem a potřebou být originální tvůrčí osobností, které v oblasti uměleckého tvoření nabývá až rozměrů schizmatu. Imperativ angažovanosti, opět pocházející jak ze socialistického ideového podloží, tak z dobového nastavení, je doprovázen vědomím nutné přítomnosti určitého světového názoru v uměleckém díle a sváří se s požadavkem umělecké svobody neslučitelné s představou programového prosazování předem určené idey. Bednář i ostatní nepřestávají volat po vnitřní opravdovosti a názorové autonomii umělce, který by podle nich měl ideový obsah pro své dílo hledat a ne jej implantovat v podobě hotové ideologie. Podle Bednáře je právě proměnlivost světonázoru, který funduje dílo, zdrojem básnické poetiky: „*Neboť podstatnou vlastností světového názoru jako intelektuálního zdroje poesie je právě jeho proměnlivost, to jest, má-li být, musí být znovu a znovu nalézán, hledán a obráběn.*“ (Noc 2: 8) Bednář a jeho kolegové nedůvěřují žádnému z nabízených světonázorů, při čemž se tato skepse k ideologiím postupně stane jednou z ústředních rétorických figur Bednářova teoretického diskurzu, třeba ve *Slově k mladým* (1940). Bezprogramovost Bednářovy skupiny může být autentickým prožitkem zklamaných komunistů, kteří jsou svědky neúčinnosti a vyprázdňenosti nejrůznějších filozofických názorů, zároveň ji však lze interpretovat také jako součást strategie směřující ke konstituování nové spisovatelské generace, jež se potřebuje odlišit od předchůdců. Na většině anketních odpovědí je tak patrná snaha manévrovat a nepřimknout se naplno k žádnému již existujícímu světonázoru, která je doprovázena kritickým postojem vůči dosud dominantním názorovým systémům. Tato explicitní vymezení se neomylně týkají dvou ideových modelů, k nimž – jak se ukáže – mají autoři z Bednářova okruhu nejbližší, totiž komunismu a křesťanství. O tom, že přinejmenším Bednář považoval tyto dva

světonázory za dobově exponované, svědčí jeho interpretace poválečného vývoje české poezie, kde rozlišuje dvě hlavní tendence – katolickou a komunistickou.

Hledání nezdiskreditované idey hodné následování směřuje především u Bednáře k jakémusi nejasně definovanému novému humanismu, který je doplňován nadhodnocováním poezie a umění vůbec. Moderní umění vnímají bednářovci jako cosi exkluzivního, co není určeno širokým zástupům. Právě umění je podle nich dokonce protispolečenské a vytlačené na okraj zájmu, čímž dochází k implicitní heroizaci údělu moderních umělců, ke kterým by se mladí autoři rádi počítali. Tomu odpovídají i beletristické příspěvky, jež mají být dokladem utrpení autorských subjektů, které sebe sama prezentují jako hypersenzitivní záznamníky poraněné tragickou – avšak nezkreslenou – skutečností.

## 4 Na vrcholu (1939 – 1941)

Doba mezi lety 1939 a 1941 je, co se týče kvantity, nejlodnějším obdobím Kamila Bednáře a vzhledem k dalším okolnostem ji lze považovat za básníkův tvůrčí vrchol. Bednář spolu s ostatními druhy pravidelně publikuje v Kritickém měsíčníku, vydává jednu básnickou sbírku za druhou a také se stává mluvčím své literární generace, kterou svou kritickou autoritou zaštitil respektovaný intelektuál Václav Černý. Bednářovy aktivity spojené s vystupováním nové spisovatelské generace vyvolaly nemalý ohlas a jejich autor byl považován za vůdčí zjev nastupující básnické vlny, jež začala být vnímána jako nadějný příslib české literatury. Podle vzpomínek Josefa Hiršala vzhlížela řada vrstevníků k Bednářovi s obdivem nejen kvůli jeho slávě a charismatickému vystupování<sup>19</sup>, ale také proto, že disponoval jistou mocí, neboť působil jako redaktor v prestižním nakladatelství Melantrich, později také u Václava Petra, takže měl vliv na publikační strategii těchto vydavatelských domů. (Srov. Hiršal 1991: 78) Kamil Bednář byl zkrátka poměrně výrazně zapojen do soudobého literárního dění.

### 4.1 Proměny Bednářovy básnické řeči okolo roku 1939

Rok 1939 je důležitým bodem Bednářova tvůrčího vývoje; v únoru básník publikuje druhou knihu veršů *Milenka modř*, následuje další sbírka *Kamenný pláč* a v říjnu píše rozsáhlou skladu *Rok*, kterou vydává jako novoročenku pro rok 1940. Podstatnější než množství publikovaných textů jsou však proměny básnické řeči, jež lze v tomto období u Bednáře identifikovat. Následující analýza si proto všímá vztahu mezi autorovou poezií a myšlenkami cirkulujícími v okruhu mladých spisovatelů kolem Bednáře; dále stojí v centru pozornosti především proměny básnickovy obraznosti, jejich povaha a motivace.

Posunů v Bednářově básnické řeči si povšiml Jaroslav Červinka, který s odstupem času rozlišuje v rané básnické tvorbě dvě organicky navazující fáze. (Červinka 1993) Inspirován studiem filozofického díla Søren Kierkegaarda označuje Červinka první fázi jako estetickou a druhou jako etickou<sup>20</sup>, přičemž přechod od první etapy k druhé umísťuje

<sup>19</sup> Sám Hiršal, který se postupně stal členem bednářovského okruhu, na Bednáře vzpomíná takto: „*Připadal mi úchvatný. Zádumčivě velké hnědé oči, pomalá, uvážlivá řeč, vláčná uměřená gesta.*“ (Hiršal 1991: 79)

<sup>20</sup> Obdobné členění používá Josef Vojvodík při interpretaci Březinova básnického díla, když v návaznosti na Kierkegaarda operuje s pojmy estetická a eschatologická existence. Dánský filozof rozděluje lidský život do tří etap, jež na sebe bezprostředně navazují. Prvotní stadium estetické existence přechází ve fázi etickou,

právě do prostoru mezi druhou a třetí Bednářovu knihu. Na posunu od nezávazně estetického vnímání světa k zodpovědně prožívané etické existenci měly podle Červinky zásadní vliv tragické události rozměru národního (okupace a vypuknutí 2. světové války) i osobního (otcova smrt, která Bednáře hluboce zasáhla).

Obdobný pohyb lze sledovat v dobových reakcích nejpilnějšího interpreta Bednářovy poezie Václava Černého, který velmi kladně hodnotil Bednářovu básnickou produkci kolem roku 1939 a v souladu se svým záměrem upozadit avantgardní tendence v české literatuře pomocí nové generace poukazoval neúnavně na odlišnost tvorby těchto autorů od artistního básnictví poválečné generace. Na *Milence modři* se Černému líbila „bláhová mladistvost“ (Černý 1939b: 131) a rozechvělost citu, v níž se smyslové uchvácení, dojetí a důvěřivé tušení něčeho velkého střídá se zmarem a zklamáním. Střídání těchto dvou poloh přirovnává Černý k jarnímu počasí plnému přeháněk, a označuje proto Bednáře za „básníka prodloužené puberty“ (Idem: 133) – ovšem bez jakýchkoliv pejorativních konotací. Podle Černého dominuje v *Milence modři* nad myšlenkou cit a i v dalších textech spatřuje absenci vůle k nějakému programovému cíli, tedy nepřítomnost „živlu ideologického a tendenčního“ (Černý 1940b: 78): „Ani stopy po nějaké náklonnosti k určitému vyznání sociálnímu či politickému, k určitému historickému programu nebo konfesi.“ (Idem) Nepovažuje to však za nedostatek, naopak tento aspekt Bednářovy poezie obhajuje, neboť neuznával umělecké tvoření podle manifestů a programů, k němuž tendovala avantgarda. Když Černý oceňuje „vroucí lásku k domovině a rodné řeči“ (Idem) přítomnou v *Kamenném pláči* a *Roku*, není v jeho pohledu tento nový rys Bednářovy básnické řeči „nabytým přesvědčením, zastávaným programem, účinkem přemýšlení či pozdní lítosti, nýbrž přirozenou daností, původní složkou skutečné lidskosti“ (Idem). Je tedy zřejmé, že Černý spatřoval v oné bezprogramovosti, kterou ostatně

---

kteřá je dovršena nejdokonalejší, náboženskou existencí. Estetická existence je v Kierkegaardově pojetí charakteristická pro ranou fázi lidské cesty životem, kdy se člověk kochá pestrou paletou možností, jež se mu ve světě nabízejí, avšak nepřejímá zodpovědnost za zvolení jedné z těchto eventualit. V etické fázi člověk svobodně volí a uskutečňuje tak sám sebe, aby nakonec dospěl k poznání nicotnosti své vlastní, konečností omezené existence. Východiskem může být objevení božské věčnosti ve svém nitru, následované rozhodnutím k víře, jež má u Kierkegarda podobu náhlého skoku – tedy zvolení náboženské existence. Spojením etického a náboženského modu dospívá Vojvodík k pojmům, jimiž popisuje Březinův vývoj od individualistické estetické existence v izolaci autonomního světa umění k finálnímu smíření v eschatologické existenci. (Srov. Vojvodík 2004) Podstatou zmíněných koncepcí je předpoklad strastiplné evoluce od nižšího vývojového stadia k dokonalejšímu, přičemž konečná fáze bývá spojována s vírou v transcendentní nadosobní sílu.

demonstruje ve svých odpovědích většina účastníků světonázorové ankety v Nocích, pozitivní kvalitu a výrazný aspekt formující se básnické generace.

Kladně hodnotil Bednářovy sbírky roku 1939 také Jan Blahoslav Čapek, jenž oceňoval „*mladistvou vytříbenost*“ (Čapek 1940a: 58) *Milenky modři* blížící se virtuozitě, úsilí překonávat experimentální hříčky surrealismu a především inspiraci Biblií, která se projevuje hlavně v *Kamenném pláči* a *Roku*: „*Obraznost básníková je často inspirována Apokalypsou, jeho výzvy, protesty a volání po soudu nabyly své síly u Proroků.*“ (Čapek 1940b: 507) *Milenku modř* velmi pochválil i Bedřich Fučík považující Bednáře za „*jemného a křehkého básníka delikátního rukopisu*“. (Fučík 1939–1940: 132)

#### 4.1.1 Básník jako výjimečně hypersenzitivní médium

Ve shodě s Václavem Černým lze považovat za základní modus Bednářovy druhé básnické knihy *Milenka modř* jistou impresivní rozechvělost a smyslovou zjitřenost, jež v kombinaci s posmutnělým sladkobolem někdy vyústí v poněkud sentimentální lyriku. Tato vzrušivost smyslů projevující se např. množstvím akustických vjemů (hučení, šumění, hvízdání, zpěv) je součástí rétorické strategie identifikované již u beletristických textů *Nocí* a je odvozena od Ortenovy teorie prvního okamžiku. Zvýšená smyslová citlivost má zaručit autentičtější recepci skutečnosti, o níž básník podává zprávu. Ve svých nebeletristických textech z přelomu 30. a 40. let (Viz např. Bednář 1939c) totiž Bednář považuje za neadekvátnější hodnotící kritérium poezie její upřímnost a vnitřní opravdovost. Hodnotná poezie podle Bednáře pramení z autentického prožitku, a autorův básnický subjekt se proto snaží demonstrovat, že právě jeho zakoušení světa je nezakreslené a opravdové.

V korespondenci s rétorickou strategií, mající za úkol potvrdit mluvčího bezprostřední styk s realitou, čteme především v *Milence modři* (částečně však i v *Kamenném pláči*) výpovědi, které tematizují ztrátu hranice mezi subjektem promluvy a jeho okolím: „*A obzor, stoupající ke mně,/ [...] teď prostupuje duší mou*“ (Bednář 1939a: 15) nebo „*Stříbrné šero zdí/ s barvami duše mísí/ svůj neklidný odstín.*“ (Idem: 14) Okolní svět jakoby 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*“ (Bednář 1939b: 64). Na jiném místě je to naopak lyrické „já“, kdo někde 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*“ (Bednář 1939a: 19). Noc, s níž je mluvčí v důvěrném vztahu, zde znovu 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 blízka, jak bychom sami byli nocí*“ (Bednář 1939b: 21). Toto mísení ovšem působí na mluvčího destruktivním a zraňujícím způsobem, jeho senzitivnost jej vystavuje bezprostřednímu působení trýzně: „*Noc naším masem protéká,/ černá krev na spáncích se mi objevuje*“ (Idem: 44). Subjekt přesto ve spasitelském gestu přijímá tento úděl a obětuje se, aby ochránil ostatní. V pasáži z básně zařazené až do třetího vydání *Milenky modři*, pocházející nicméně z konce 30. let, kde se subjekt dožaduje vděčnosti světa za svou oběť, reprezentuje sám sebe jako obranný krunýř: „*Poděkuj mi,/ bronzovým hlasem poděkuj!/ Já ujídaje tmy/ jak krunýř tvůj jsem říkal noci pluj!*“ (Bednář 1966a: 31)

Charakteristické je pak také, jakou pozici v procesu, kdy básnický subjekt podstupuje působení tragiky noci, zaujímá básnické dílo. Jak je patrné ze světónázorové ankety, Bednář i jeho kolegové odmítají schematismem pokřivené vnímání skutečnosti a usilují o bezprostřední styk s realitou, jehož nápodobou je právě poezie. Báseň má být konkretizací autentického zážitku světa v jeho skutečné podobě. A aby tato konkretizace vyznívala opravdu věrohodně, dochází v Bednářově básnické řeči k jakémusi potlačení autority mluvčího, z něhož se stává nestranný tlumočník mezi zraňující skutečností v podobě noci a publikem, které není schopno stejně výjimečného výkonu jako mluvčí básně. „*Zpívá ve mně noc*“ (Bednář 1939a: 16), konstatuje lyrický subjekt, který sebou nechává rezonovat zpěv noci, aniž by do něho nějak 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*“ (Bednář 1939b: 56). To noc zpívá a píše báseň, nikoliv 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*“ (Idem: 78). I v dalších textech *Milenky modři* je podobným způsobem reprezentován proces vzniku básně – např. v „*Krůpějích Pasternakových*“ (Bednář 1939a: 42) čteme:

*Sním. Nezřetelná panoptika má  
jsou krajinou, jíž 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 něhož se má ozývat nezakreslená skutečnost. Výrazně se tato rétorická figura uplatňuje také v „Milostné básni“ (Idem: 17), která však není láskyplným vyznáním určeným dívce.<sup>21</sup> Mluvčí 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.“ (Idem: 17) Autorem písně je tu opět noc, mluvčí plní roli reproduktoru. Tato role je ale velmi důležitá, neboť noc (skutečnost) nemůže promlouvat bez zprostředkovatele dávajícího sdělení noci finální hmotný tvar. Ono sdělení přichází z nehmotného světa, a aby bylo vnímatelné v pozemských podmínkách, musí být zformováno médiem: „Krev, noc, i zlato skvrn/ jen sbíraly se v něžný tvar,/ v něž spálenými prsty jsem tě ohněm tesal.“ (Idem) Lyrický mluvčí neopomene poukázat na to, že průběh formování a reprodukování mu způsobuje zranění (má spálené prsty), přesto podstupuje bolest a poskytuje sám sebe, aby píseň noci mohla zaznít (Idem):

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

Subjekt se znovu 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

---

<sup>21</sup> Ve vztahu k erotickým motivům vůbec působí Bednářova poezie dosti puritánsky. Lyrický subjekt je rozechvřen i tím nejsuštilnějším milostným dotykem: „mých prstů list se třesoucí/ pod vánkem pleti tvé“ (Bednář 1939a: 24) A když je v básni s vypovídajícím názvem „Trestná láska“ (Idem: 36) mluvčí doslova znásilněn tělesnou vášní, prezentuje sexuální akt jako hříšný a trestuhodný pád.



subjekt cítí být realizován, je „zaspíván“, takže dochází k zvláštnímu prohození rolí; neplatí, že básník zpívá píseň, ale že naopak píseň zpívá básníka.

Třebaže básníková úloha v procesu vzniku básně vyznívá poměrně pasivně, je v Bednářově lyrickém diskurzu kladen důraz na nezastupitelnost básnickovy funkce. Básnickým médiem může být pouze jedinec s vhodnými schopnostmi, který vykazuje větší senzitivnost než druzí a je ochoten podstoupit utrpení. Básník je ke svému úkolu vyvolen, čímž se stává jakýmsi prominentním hrdinou blížícím se nadčlověku: „*a básník více je, než může kdo zde být*“ (Idem: 43), protože podává pravdivou zprávu o skutečném stavu věcí. Této exkluzivity básnickovy pozice si všímá i Václav Černý, když velmi pregnančně vystihuje jeden ze základních rysů Bednářovy poezie z přelomu 30. a 40. let, jímž je přítomnost tušení, že za smyslově a racionálně vnímaným světem existuje ještě svět „*jiného dění*“: „*Básnická řeč Kamila Bednáře je nepřetržitou řadou odkazů kamsi za oponu, do průběhu onoho jiného dění; to, co se děje viditelně a vnímáno smysly, děje se zároveň ještě jinde a jinak, v tajemném duchovním rozměru smyslům nepřístupném, jenž je však pravou vlastní básnickovou, a mezi oběma procesy slovo básníkově prostředkuje a kmitá, snažíc se dosazovat z tušeného do vnímaného*“ [...]. (Černý 1939b: 132) Bednářův lyrický mluvčí se v Černého pohledu jeví jako privilegovaný účastník dvou rozdílných světů – smyslově materiálního a mimosmyslově duchovního. Básník díky své mimořádné citlivosti, která jej vyděluje ze společenství prostých lidí, má skrze tušení přístup i k nevnímátným signálům, o nichž referuje méně nadaným. Lze se domnívat, že tato stylizace do proroka, tedy toho, kdo vidí víc než ostatní, je součástí strategie, jež má v Bednářově básnickém diskurzu smířit dvě rozporné komponenty jeho myšlení, totiž loajalitu s kolektivem a výjimečnost umělce. Výše bylo ukázáno, že mladý Bednář přikládal jakožto komunista kolektivismu velkou důležitost, ale zároveň trval na aristokratické pozici umělce vydělujícího se z davu. Funkce proroka umožňuje zachovat básníkovi jeho pozitivní vztah ke kolektivu, aniž by bylo zrušeno jeho výlučné postavení, neboť básník-prorok své mimořádné schopnosti uplatňuje ve prospěch společenství – tlumočí ostatním sdělení, jež oni sami zachytit nedokážou – přestože mu to přináší utrpení.

#### **4.1.2 Pokorný návrat k Bohu**

Přestože lze samozřejmě nalézt shodné momenty, mnohem výrazněji při komparaci *Milenky modří* a *Kamenného pláče* do popředí vystupují vzájemné rozdílnosti

obou sbírek. Oproti zjitřené impresivnosti a odhmotněné, efemérní obraznosti *Milenky modři* překypuje *Kamenný pláč* obrazy evokujícími materiální tvrdost, kamennost a zatuhlost. Klíčovými tématy se stávají ty aspekty lidské existence, které vymezují její povahu – smrt a vztah člověka k Bohu. Bednářův lyrický subjekt přehodnocuje svůj poměr k náboženské víře, o čemž mimo jiné svědčí četné biblické aluze i motto celé knížky pocházející z Kierkegaarda. S tím souvisí také nárůst vizionářství a mesianismu, čehož si nemohl nevšimnout Jan Blahoslav Čapek: „V Bednářovi se bolestně prodírá k světlu touha mesiánská, smělý i úpěnlivý sen o novém aeonu, o novém bratrství živých, o vysvobození duší.“ (Čapek 1940b: 507) Celkové zvažnění a aktivnější angažování básníka v záležitosti společenské a národní tragedie, které se naplno projeví v následující skladbě *Rok*, pak Jaroslav Červinka interpretuje jako posun od estetické, nezodpovědné a kochající se existence k životu etickému, jenž je založen na převzetí individuální zodpovědnosti za činy.

Že hledání vztahu k Bohu patří k nejpodstatnějším tématům *Kamenného pláče*, potvrzuje také Martin C. Putna, když ve svých dějinách české katolické literatury vyzdvihuje u Bednáře právě jeho třetí básnickou knihu.<sup>22</sup> Putna označuje Bednářův poměr k Bohu jako neurčitý či tázavý a oceňuje zejména cyklus pojmenovaný „Na texty Bible“ (Bednář 1939b: 35–40), kde lyrický mluvčí svou řečí vždy navazuje na ocitovanou pasáž z Bible. Biblická inspirace může značit příklon k tradici nebo obnovený vztah k absolutnu, jenž je u autorů sdružených kolem Bednáře patrný třeba v odpovědích na světonázorovou anketu, zároveň se však jedná o další ze strategií, jimiž Bednářův lyrický subjekt dodává váhu svým slovům. Tím, že jakoby dokončí biblickou pasáž, vyvolává dojem, že je napojen na starodávný zdroj pravdy a posiluje tak svou pozici proroka.

Mnohem častěji než dříve Bednářův básnický mluvčí hovoří o Bohu a k Bohu, který je mnohdy prezentován jako pán lidských osudů. Jestliže v Bednářově divadelní skeči *Voskové loutky* z roku 1936 (Kouba 1936c) sekularizovaný člověk symbolicky sestupuje z podstavce, aby přestal být loutkou v božích rukách, pak v modelu světa *Kamenného pláče* z roku 1939 si Bůh vyměňuje pozici s člověkem a stává se opět nejvyšším vládcem.

---

<sup>22</sup> Putna řadí Bednáře po bok Františka Halase, Vladimíra Holana, Viléma Závady, Františka Hrubína, Jiřího Orteny a Roberta Konečného do skupiny „příchozích od daleka“ (Putna 2010), kterou vnímá jako součást proudu spirituální poezie. Tito autoři se podle Putny vyznačují nevyhraněnou konfesní příslušností, jejich tvorba však částečně nabývá náboženských poloh. Putna dále upozorňuje, že Bednářovo dílo bylo kladně přijímáno katolicky orientovaným kritikem Bedřichem Fučíkem i podobně zaměřeným časopisem *Akord*, jenž jinak polemizoval s *Kritickým měsíčníkem*, do jehož okruhu Bednář patřil. (Srov. Putna 2010)

Člověk je pouhá položka ve vyšších počtech (Bednář 1939b: 80), jejíž osud ovládá božská moc: „*Kam s mne to zasadil, Bože? [...] Je tma, černé šachové figurce se podobám,/ a tvoje ruka táhne mnou,/ já bílého však hrát bych chtěl*“ (Idem: 43). Lyrický subjekt se nachází v tragické situaci uprostřed tmy – „*visíme do tmy v úzkostech a sami*“ (Idem: 83) – a zdá se, že jej tam zasadil Bůh, jenž tak nabývá podoby přísného a trestajícího starozákonního Hospodina.

Z řeči lyrického „já“ *Kamenného pláče* ovšem také vyplývá, že lidstvo si trest zaslouhuje, neboť vyprovokovalo boží hněv. Tímto stanoviskem se Bednářův básnický diskurz dostává do blízkosti krajních katolických reakcí na Mnichovskou dohodu. (Srov. Med 2010: 184) Básnický mluvčí spatřuje kolem sebe řadu nešvarů a provinění, jimiž se lidé vzdálili jak Bohu, tak sobě navzájem. Vnímá svou přítomnost jako dobu sobeckých individuí, „*kde každý o sebe jen dbá,/ a meče tvého tolik potřeba,/ ó, Bože*“ (Bednář 1939b: 47). Už v *Milence modři* lyrický subjekt bolestivě pociťuje nedostatek vzájemnosti a solidarity ve společnosti, na což se ostatní snaží upozornit: „*jako cizinci se lidé potkávají,/ ó, já bych jim našeptal trochu hněvu,/ vřelejší lásky, blízkosti, něhy*“ (Bednář 1939a: 7–8).<sup>23</sup> Za příčinu katastrofy, v níž se soudobý člověk ocitl, je označeno jednak vychladnutí lidských srdcí (Bednář 1939b: 36), dále pak absence duchovního rozměru lidství: „*duše bylo málo*“ (Idem: 66). Lidé ztratili živý vztah k Bohu a pokoru před ním; Bednářův mluvčí je tak přirovnává k nevděčným a bezostyšným hostům, kteří zapomněli na hostitele (Idem: 67).

Náprava tragického stavu skutečnosti je však možná. Nezbytnými kroky v tomto procesu jsou aktivizace srdce – orgánu citu, v němž sídlí láska, projevení lítosti a odprošení rozhněvaného Boha. V rámci svého spirituálního humanismu Bednář prostřednictvím lyrického subjektu, který je vyvolen a označen – „*na čele znamení mi plálo/ bolestné lásky*“ (Idem: 66) – přichází s poselstvím lásky a apeluje na zažehnutí lidských srdcí. V této souvislosti lze u básnické řeči *Kamenného pláče* poukázat na pozoruhodné množství rétorických figur odkazujících k prolomení zatvrzelosti či k pohnutí ztuhlého, které jsou symbolem znovuzrození citu ve zkameněném lidském srdci.

---

<sup>23</sup> Součástí dojmu roztržštěnosti společnosti na odcizené jednotky je dozajista také Bednářovo zklamání z odmítavých reakcí souputníků na jeho úsilí o skupinovou homogenitu, jak je patrné ze světonázorové ankety v *Nocích*. Ústy lyrického subjektu *Kamenného pláče* jakoby Bednář promlouval ke svým kolegům a vyčítal jim vlašný poměr ke kolektivu: „*málo bratrství jste vyznávali,/ když slova inkoustová píšete/ [...] přátelé, už dospěli jste/ pochybné samostatnosti*“ (Bednář 1939b: 66–67).

Obraznosti sbírky dominují imaga sošnosti, tvrdosti, kamennosti nebo zatuhlosti postihující i ty nejnehmotnější entity: „*vítr z mramoru*“ (Idem: 38). Často se také mluví o nemožnosti pohybu: „*tvá křídla ztuhla v malém vězení*“ (Idem: 19), „*Běžím, nehýbaje se*“ (Idem: 45). Tato ztuhlá nehybnost ovšem může být překonána (Idem: 17):

*A chvíle zmramorovělá  
když vyteše vám těžký šat,  
tu sousoší, v němž srdce zavzlykne,  
pláč zasklený, se v pohyb dá.*

Sousoší se zde dává do pohybu, avšak prvotním impulzem tohoto pohybu je vzlykot srdce ukrytého uvnitř soch. Aktivizací srdce dochází k prolomení zatvrzelosti, přičemž důkazem i příčinou je typicky pláč. Naděje tedy spočívá v probuzení srdcí zatěžkaných jakousi tuhou materií: „*Toť poznání. Že závěje se dmou,/ v nichž srdce zaváté jak stonek lehounký/ se zachvívá, až vidíš, vidíš prosakovat krev.*“ (Idem: 29) Srdce je sice ukryto hluboko ve sněhové závěji, ale snaží se prodrat ven jako neúnavný rostlinný klíček a dává vědět o své aktivitě prosakující krví.

Jak prozrazuje již název, slzy či pláč patří k nejdůležitějším motivům celé sbírky, neboť signalizují změněný postoj člověka tváří v tvář hrozivé skutečnosti. Lidé by si podle básnického subjektu měli uvědomit pomýlenost svých činů, měli by se pokorně navrátit k Bohu a projevit lítost nad svým zpronevěřením se duchovnu. Slzy pak fungují jako důkaz pokání. Lyrický mluvčí jde v tomto gestu příkladem a kajícně prosí Boha o odpuštění: „*Tam v oceánu tmy, tam dole na kolenou/ já vzlykám před tebou, můj Bože*“ (Idem: 56). Slzy lítosti jakoby mohly napravit předešlé prohřešky: „*močály hříchů svých jsem sušil slzami*“ (Idem: 46). Ve svých úpěnlivých prosbách se básnický subjekt někdy poněkud alibisticky snaží Boha přesvědčit, že jej vždy respektoval: „*já přece nikdy neztratil tě zúplna, [...] a proklínající ten, jsem nebyl já*“ (Idem: 45–46). Usiluje tak zařadit se k těm, kteří včas prohlédli, a budou proto ušetřeni záhuby: „*Bůh nezapomene, však jednou rozezná/ nás v šiku zavržených.*“ (Idem: 84)

Obraz lítostivého pláče hyperbolizuje v titulní básni do monumentální představy plačícího lidstva, jehož slzy se slévají a vrší do podoby sochy, která se dotýká nebes: „*A stále víc splavy slzí našich/ stoupají k mramorovým nebesům/ [...] Ty slzy množí se a*

*tuhnou zase/ v kamennou sochu*“ (Idem: 68). Titul sbírky tedy odkazuje jak ke kamenné soše složené ze slz, tak k plačícímu kameni. Zároveň upomíná na antickou královnu Niobé, jež byla potrestána za svou zpupnost vůči bohům proměnou v plačící kamennou sochu.<sup>24</sup> Bednářův lyrický subjekt pokládá za velkou chybu odklon člověka od duchovních hodnot a náboženského rozměru života; „*naš rodný dům*“ (Bednář 1939b: 85) se podle něho nachází v nadpozemské nebeské říši, kde „*lehce dýchá duch/ a člověk člověku je druh*“ (Idem). Vyzývá proto k pomyslnému návratu do tohoto bezpečného hájemství ducha (Idem):

*Jak oblak bílých atlasových par,  
tak stoupejme! Tam bude tvar  
dán duchu našemu, a jenom tam  
lze nepodlehnout tmám.*

V rovině zkušenostního světa empirického autora pak tomuto gestu odpovídá Bednářův návrat k římskokatolické církvi, z níž jako student a nadšený komunist a vystoupil v roce 1936.<sup>25</sup>

Apely a výzvy básnického mluvčího jsou často provázány s prorockými vizemi světlé budoucnosti. Třebaže se v *Kamenném pláči* – nejvýrazněji v básni „Zjevení svatého Jana“ (Bednář 1939b: 25) – objevují dozvuky apokalypsy, které sbírku sblíží s Bednářovou prvotinou, mnohem charakterističtější je pro tvorbu roku 1939 právě eschatologické vizionářství. V závěrečné básni *Milenky modři* lyrický subjekt hovoří o znovustvoření a obnovení rozpadlého světa prostřednictvím kolektivního úsilí. Z trosk má procitnout „*nahý člověk*“ (Idem: 60) – poprvé je zde použito toto sousloví, kterým bude později nazvána Bednářova humanistická koncepce. Mluvčí v souladu s Bednářovým buditelstvím směřovaným na mladou generaci vyzývá k aktivitě především mladost, jejíž „*duch by měl zadout/ v ty zhasínající jiskry*“ (Idem: 61). Také skladba s výmluvným názvem

<sup>24</sup> Podle Ovidia byla thébská královna Niobé tak pyšná na své postavení mnohonásobné matky a vladačky, že se povyšovala nad bohy, když zakázala Thébankám uctívat bohyni Létó. Popuzená bohyně přikázala zabít Niobiny děti a jejich truchlící matka se proměnila v kamennou sochu, jíž z očí vytékají slzy. (Srov. Naso 1974) Že Bednářovi antická mytologie nebyla cizí, potvrzuje jeho *Pohádka o princezně Duši* (Bednář 1944), která je dětem určeným, veršovaným převyprávěním mýtu o Amorovi a Psýché. Také tento příběh obsahuje momenty aktualizované Bednářovým přesvědčením o zpronevěře lidstva nadpozemskému řádu: zpupnost lidského vůči božskému, zrada Duše na božském manželovi a její bloudění světem.

<sup>25</sup> V Bednářově pozůstalosti (LA PNP, fond Kamila Bednáře, doklady vlastní, žádosti a potvrzení o vystoupení z katolické církve) se dochoval dokument akceptující básníkova oznámení z 18. června 1941, v němž Bednář dosvědčuje, že přestává být bez vyznání a přistupuje zpět k církvi.

„V tvář budoucnosti“ (Idem: 91–97), která zakončuje *Kamenný pláč*, tematizuje překonání tragického stavu radostnými vizemi. Odlišštěná a zmechanizovaná současnost postrádající autenticitu, po níž bednářovci nepřestávají volat, nachází výraz v obraze vzpoury strojů: „*a kdysi lidská tvář, již ani zvíře ne,/ je mechanický stroj/ [...] Železný prapor má/ kovový trubač vojsk nesmrtelných.// A jdou, věční, již smrt nám závidějí,/ neschopni lásky. A smrti nevidouce/ jak nesmrtelné hubí nás,/ ne lidstvím již, ne zvířectvím,/ jen záští strojovou nás nakazují.*“ (Idem: 92) Z bytostí, jež ztratily svou lidskou tvář, se staly bezcitné stroje, pro něž smrt ani láska nic neznamenají. Záchrana spočívá v obrození lidství, vznícení srdce a povznesení lidského ducha blíže k nebesům: „*duch, který stížen těžkým zákonem,/ duchových křídel doroste*“ (Idem: 95). Pak se stane bezpředmětným i strach ze smrti: „*Můj otevřený hrob/ jak náruč čekal mne, a stíny duše mé/ se stínem jeho splývaly. Já stál/ jak před nebem otevřeným.*“ (Idem: 97)

#### **4.1.3 Angažovanost ve věci národní**

Mnichovská dohoda, podepsaná zástupci Velké Británie, Francie, Německa a Itálie 30. září 1938, znamenala pro tehdejší Československo nejen ztrátu pohraničních území, která byla připojena k sousedním státům, ale také velkou ránu pro národ, jenž se cítil být zrazen a obětován svými vlastními spojenci. Součástí mohutné reakce reflektující tento pocit se přirozeně stalo také umění – Josef Čapek maluje v letech 1938 až 1939 obrazový cyklus *Oheň*, v němž variuje scénu hrozící alegorické postavy ženy v pozadí s hořícím domem, dobový literární prostor je zaplaven množstvím tematicky spřízněných básní. Podle Jaroslava Meda právě poezie nejhbitěji a nejpregnantněji „*vyslovovala to, čím byl naplněn soudobý emoční prostor, a posilovala národní odhodlanost k bytí už samou svou existencí*“, čímž získala až „*magicko-rituální charakter*“ (Med 2010: 207). Téma národní tragedie se nejvýrazněji promítlo do tvorby autorů střední a starší generace, kteří spontánně zaplňují své básnictví vztekem, patosem naděje či silným apelem a do jisté míry tím zrcadlí a zároveň uspokojují aktuální potřebu publika. Básnické knihy Jaroslava Seiferta (*Zhasněte světla*), Františka Halase (*Torso naděje*), Stanislava Kostky Neumanna (*Bezedný rok*), Jaroslava Kolmana Cassia (*Železná košile*), Josefa Hory (*Domov*) nebo Vladimíra Holana (*Září 1938*) tak představují okamžitou a bezprostřední reakci na

mnichovské události – vždyť všechny stihly vyjít do konce kalendářního roku, Holanova<sup>26</sup> sbírka dokonce dvakrát.

Také autoři nejmladší básnické generace sdružení okolo Kamila Bednáře publikují básně reflektující Mnichovskou dohodu, ale zdá se, že jejich aktuální reakce není, co se týče kvantity, tak výrazná jako u starších kolegů. Jedná se o jednotlivé v tisku roztroušené texty, zatímco Halas, Holan a ostatní přicházejí s monotematickými sbírkami či rozsáhlými skladbami.<sup>27</sup> Sám Bednář navíc své časopisecky otištěné básně motivované vlastenecky vesměs nezařadil do sbírek z roku 1939, o nichž doposud byla řeč – *Milenka modř* je prosta vlastenecké angažovanosti a v případě *Kamenného pláče* lze z tohoto pohledu hovořit spíše o několika motivech, přičemž požadavek jasného povzbuzení národního vědomí splňuje pouze báseň „Svatý Václave“ (Bednář 1939b: 87) velebící českého patrona, u něhož je hledáno zastání.<sup>28</sup> Zdá se tak, že v měsících kolem přelomu let 1938 a 1939 jsou členové Bednářovy skupiny zaměstnání spíše vzájemnými názorovými rozbroji, jež vrcholí ve světonázorové anketě, než tvorbou básnických textů určených pro posílení národa. Je také pozoruhodné, že i když je jedním z klíčových témat oné ankety vztah jedince ke kolektivu, tím kolektivem není národ, nýbrž třída, společnost, nebo celé lidstvo; analogicky k tomu se v modelu světa Bednářovy sbírky *Kamenný pláč* v krizové situaci ocitá svou vlastní vinou celé lidské pokolení, ne jeden zrazený národ. Z tohoto pohledu se diskurz skupiny kolem Bednáře poněkud vymyká ovzduší druhé republiky, jemuž podle Jaroslava Meda dominoval „národní egoismus akcentující přednost nacionálních principů před principy obecně humanitními“ (Med 2010: 251). Kategorie národa ve světonázorové anketě uspořádané v *Nocích* nesehrává příliš podstatnou roli – čímž ovšem rozhodně

---

<sup>26</sup> Na Holanovi je obzvláště patrné hluboké zasažení národním traumatem a zvýšená angažovanost jeho poezie. Ještě tentýž den, kdy byla Mnichovská dohoda uzavřena, napsal básník *Odpověď Francii*, která svědčí o velkém zklamání, jež básník prožíval ve vztahu ke své oblíbené románské zemi. Inkriminovaná báseň i podobně laděný *Sen a Zpěv tříkrálový* z přelomu let 1938 a 1939 byly zabaveny cenzurou a vyšly až po válce v souboru *Havraním brkem* (1946). Holanova tvorba reagující na Mnichov vykazuje v porovnání s jeho předešlou hermetickou a čtenářsky náročnou poezií mnohem větší stupeň srozumitelnosti a vstřícnosti publiku.

<sup>27</sup> Kvantitativní převahu již zavedených básníků na poli nacionálně angažované poezie dokládá také antologie z let 1938 a 1939 nazvaná *Udeřila hodina*, kterou v roce 1964 dal dohromady Karel Šiktanc. Mezi vybranými je např. Halas zastoupen 9x, Hora 5x, Holan 5x, kdežto Orten 3x a Bednář pouze 1x. Z mladých básníků, kteří se objevili v *Jarním almanachu básnickém* (1940), pak ještě Oldřich Mikulášek 2x, Hanuš Bonn 1x a Zdeněk Kriebel 2x. (Viz Šiktanc [ed.] 1964)

<sup>28</sup> Třeba v případě básně „Zpěv“, která byla původně publikována v *Kritickém měsíčníku* (roč. 1, s. 360), Bednář u knižního vydání (Srov. Bednář 1939b: 83–84) vypustil dvě strofy, které na rozdíl od ostatních odkazují k národní tragedii, jak je patrné zvláště u druhé z vypuštěných strof: „A kohout Galie ať jen se rdí,/ vznešená pera stud mu sklóní,/ liknavost trikolór a kokardy/ utikající čest už nedohoní.“

nemá být poukázáno na nedostatečný patriotismus autorů z Bednářova okruhu. Snad pouze necítili potřebu veřejně manifestovat svou solidaritu s národem v takové intenzitě jako jiní. Tuto domněnku podporuje Bednářův komentář (Bednář 1939c), v němž se autor staví poněkud rezervovaně k hlasitým vyznáním lásky k rodné zemi, neboť o „svatých hodnotách“ by se podle něho nemělo příliš hovořit: „Nemělo by se na příklad mnoho mluvit o češství; o vlastenectví; o lásce k zemi, národu, lidem. A když, tedy s hlubokým porozuměním, bez zaujatosti a zneužívání těchto hodnot.“ (Idem: 269) Bednář také odmítá výsadu českosti těch, kdo si z ní učinili program, a nepřipouští jakýkoli diktát ve jménu této hodnoty, což je dokladem jeho dobového postoje založeného na bezprogramovosti. Znovu se zde projevuje Bednářova mimořádná obezřetnost ve věci předem stanovených tvůrčích východisek formujících umělecké dílo, byť by takovým východiskem měla být dobově velmi akcentovaná hodnota národní.<sup>29</sup>

Na druhou stranu si však Bednář patrně uvědomoval, že konstituující se mladá generace spisovatelů, která nebyla dosud plně etablována v českém literárním prostoru, by neměla zklamat očekávání čtenářstva, jež byla tak dokonale plněna starší a střední generací literátů. Lze se domnívat, že česká veřejnost v krizovém okamžiku národního ohrožení očekávala od všech básníků (a vůbec umělců) stejné gesto, jakým reagovali Halas, Holan, Hora, Seifert a řada dalších: okamžité přimknutí se k vlasti, loajalitu k národu a nasazení vlastní umělecké tvorby do boje za jeho existenci. Pokud se mladá generace v čele s Bednářem chtěla stát plnohodnotnou součástí soudobé české kultury, nemohla nereagovat na tento implicitní společenský tlak, jehož zosobněním byl navíc její patron Václav Černý.

Černý jasně vyjádřil svůj názor na roli poezie v situaci národního ohrožení v proslovu proneseném 17. prosince 1938 na recitačním večeru věnovaném zářijovým událostem. (Viz Černý 1939a) Černý vyzdvihuje svázanost českého básníka s osudem

---

<sup>29</sup> V podobném duchu se vyjadřuje J. Smetana, z jehož dopisu Bednář cituje v bilanci jedné své poznámky. Podle Smetany mladá generace „*chce svůj nacionalismus žítí a nepokládá za zvláštní ctnost farizejské jeho vytrubování*“ (Bednář 1940a: 188). Je také charakteristické, že autor pociťuje nacionalismus jako hlavní soudobý „*koordináční činitel*“ (Idem). Z hlediska vztahu mladých k národně angažované poezii je výmluvná i pasáž z nedatovaného dopisu Ivana Blatného, kde básník patrně v souvislosti s březnovou okupací z roku 1939 hovoří o svém přesvědčení, že jeho absentující básnická reakce na pohnuté historické okamžiky bude vnímána jako negativum: „*Nedovedl jsem se dost inspirovat událostmi a vím, že mi to bude jednou z jistě strany vytknuto. Co naplat, prožil jsem to všechno sice jako ostatní, ale jaksi jsou ty zážitky u mne mimo oblast poesie. Když byly ony strašné dny u amplionů, ani mne nenapadlo z té deprese napsat báseň. Zatímco toto píší, slyším už ze všech stran, že to je právě mé básnické mínus, že v poesii se má jevit člověk celý a kdesi cosi.*“ (Blatný 1999: 144)



národa, jeho morální sílu a mravní zodpovědnost, které projevil v krizovém okamžiku. Podle Černého reagovali čeští básníci v tomto zlomovém momentu obdivuhodně jednotně, mluví dokonce o „zázraku jednoty ve službách spravedlnosti“ (Idem: 2), přičemž rétorickým výrazem tohoto Černého stanoviska je synekdochická figura dominující jeho projevu, která pokládá jednotlivé básně od různých autorů za projev nadindividuálního českého básníka. Vedle Halase, Holana, Hory, Kolmana Cassia, S. K. Neumanna, Karla Kapouna, Roberta Konečného nebo Jana Čarka tak kritik staví i mladé tvůrce jako Bednáře, Ortena, Bonna či Kriebela. Není přitom náhodou, že se většinou jedná o básníky, kteří publikovali v Kritickém měsíčníku, takže se zdá, že Černý oceňuje především autory spojené s jeho vlastním časopisem. Klíčovými slovy se pak Černému stávají právě národ a vlast; je toho názoru, že „skutečnost zvaná ‘vlast’ stává se pro zítřejší naši poesii jednou z realit ‘par excellence’“, kterou básník „rozhodně musí vzít na vědomí, zvážít a vyjádřit“ (Idem: 3), pokud chce být pravdivým. Černý takto, byť to explicitně a poněkud alibisticky popírá, naznačuje jakýsi program, jehož by se zejména mladá básnická generace měla držet: „Naše mladá poesie si uvědomí zásadní bytnost těchto realit [tj. vlast, národ, češství] a vyjádří ji dílem.“ (Idem: 4) Černého apel namířený na nejmladší básníky je dokreslován přechodem jeho řeči do 2. osoby plurálu a zdůrazněním předpokladu, že každá generace má své vlastní dějinné poslání, které ospravedlňuje její existenci. „Nuže, já věřím“, dokládá Černý své naděje, „že naši básníci, a především naši nejmladší básníci, se nezřeknou svého úkolu.“ (Idem) Velmi správně si také Černý v tvorbě Bednáře a jeho kolegů povšiml akcentace lidstva jako celku na úkor kategorie národa. Opakuje proto několikrát, že tento všelidský humanismus se nerozchází s patriotismem, a nabádá mladé k vlastenecké angažovanosti: „To, že mnozí z vás poctivě vyznávali a dosud vyznávají humanitní myšlenku, rozhodný demokratismus a ideu sociální spravedlnosti, a že jste z těchto zdrojů i tvořili, neodnímá vám v tuto chvíli právo přiznati se k vlasti, mluvit k ní a mluvit z jejích citů, jak by vám někteří chtěli namluvit; naopak: dává vám to oprávnění činit tak. Nedejte se vytlačit ze středu dění, [...] nenechte si vzít slávu, že jste byli básníky této přítomné chvíle.“ (Idem: 4–5) V závěru projevu Černý na jednu stranu radí mladým, aby byli opravdoví, zároveň jim ale na druhou stranu sugeruje, jakou by tato opravdovost měla mít podobu.

Černého řeč pravděpodobně zapůsobila na Kamila Bednáře, který se neaktivněji pokoušel ustanovit a legitimizovat existenci své básnické generace – Bednář posílá kolem

přelomu let 1938 a 1939 Černému pohlednici<sup>30</sup> s přáním k Novému roku a vzpomínkou na závěr jeho proslovu. Určitý rozpor mezi nechutí k programově vykřikovanému patriotismu a pociťovanou láskou k zemi – ať už spontánně prožívanou, nebo povzbuzenou obdivovaným kritikem – se zdá být u Bednáře řešen jakousi stupňovanou alegoričností, kvůli níž (a kvůli vrozenému sklonu k lyrické abstrakci) mohou vypadat některé Bednářovy básně v porovnání s pomnichovskou poezií Halasova typu jako málo angažované a příliš obecné. Jakožto nejagilnější představitel nastupující literární generace ovšem Bednář vnímal očekávání veřejnosti a třebaže neholdoval hlasitým proklamacím vlastenectví, mohl v rámci probíhajícího procesu konstituování generační skupiny považovat za důležité pokusit se vyrovnat starším kolegům, kteří své tvůrčí síly okamžitě upnuli k jednoznačně srozumitelnému povzbuzení národního vědomí. Z tohoto pohledu lze pak Bednářovu skladbu *Rok*, která se v rámci básnickova díla vyznačuje (co do kvantity i intenzity) nejvýrazněji demonstrováním vlastenectvím, interpretovat jako poněkud opožděný příspěvek k podpoře ohroženého národa.

Název celé lyrickoepické skladby psané v říjnu 1939 označuje časový úsek, který uplynul od mnichovských událostí. Nazlobeně vzrušený a exaltovaný tón přítomný v bezprostředních reakcích na národní zradu je díky ročnímu odstupu oslabován ve prospěch meditativnosti. Lyrický subjekt označuje uplynulé období jako „*morový hřbitov nadějí*“ (Bednář 1966b: 88), který definitivně pohřbil dětství básnického mluvčího, pomocí něhož mohlo být zachráněno jeho lidství a zbudován nový svět. Hruzná vzpomínka na tragické události nabývá biblické obraznosti, když je zkoušená země postižena egyptskými ranami – podobně jako v Halasově básni „*Deset ran egyptských*“ (*Torso naděje*, 1938). Náprava zbídačené skutečnosti je však možná a děje se tak prostřednictvím rodičovských rad.

Uprostřed všeobecného marastu a všudypřítomné noci náhle lyrický subjekt slyší volání samotné země: „*NÁ-RO-DE!*“ (Bednář 1966b: 92) Matka země cítící ohrožení svých potomků se dovolává národní soudržnosti a posiluje své děti v krizovém okamžiku: „*se vsí hmotností/ se do svých dětí rozlila*“ (Idem: 93), aby prosytila jejich krev svou přítomností a upomenula je na to, odkud pocházejí. Spolu s postupně probouzeným vlasteneckým uvědoměním pak roste i matka země, která se stává gigantickou obryní. Ve čtvrtém zpěvu

---

<sup>30</sup> LA PNP, fond Václava Černého, korespondence vlastní, přijatá, osoby, K. Bednář V. Černému, přesné datum nečitelné

pak básnické „já“ oslovuje mrtvého otce – na rozdíl od matky nehmotného<sup>31</sup> – a prosí jej o pomoc. Ten mu odpovídá: „*zavoláš-li mě,/ už silný jsi, pomoci nepotřebuješ*“ (Idem: 96), čímž naznačuje, v čem je záhodno spatřovat naději na záchranu. Oním spásonosným prvkem je schopnost zavolat, tedy řeč, což potvrzují i následné vize zázračné proměny: „*Tu odkudsi ze dna se zvedá nejasné chtění,/ nejprve šumem, pak větrem/ se v korunách hýbe/ a vane.*“ (Idem: 101) Toto energetické proudění, v němž se propojuje minulost s přítomností a budoucností, sílí a „*sráží se/ v sladké skupenství řeči –/ SLOVO pupenců rašících! SLOVO/ nádherných květů plné...// Tu stáváme se.*“ (Idem: 102) Jásavá a obrodná řeka řeči se rozlévá světem; slovu je připisována magická moc na základě Janova evangelia, podle něhož slovo stálo na počátku stvoření: „*Však Stvoření tehdy událo se/ s pohnutím rtů prvních.*“ (Idem: 103) Na základě této víry lyrický subjekt vyzývá řeč – „*ČAS ŘEČI NASTAL...*“ (Idem: 105) – a v závěru skladby vizionářsky spatřuje vítězíci „*milióny rtů rodící se,/ překrásné, nesmrtelné, vše přetrvávající/ slovo mateřštiny...!*“ (Idem) Motiv záchovné řeči je naznačen již v *Kamenném pláči* (Bednář 1939b: 84), teprve v *Roku* je však komplexněji rozpracován. „*Vše přetrvávající slovo mateřštiny*“ se zde totiž rodí skrze milióny rtů, čímž je naznačena důležitost početné skupiny nositelů řeči. Jakoby se tu propojovaly přístupy obou rodičů – matky zdůrazňující svým gestem sílu kolektivního propojení a otce, který napověděl, že oním spojujícím prvkem je řeč. Záchrana jedince tak spočívá v přimknutí se ke kolektivu zastřešenému mateřskou řečí, z níž se spolu se zemí stává hlavní národní identifikátor a jakési ochranné zaštitění.<sup>32</sup>

#### 4.1.4 Rekapitulace

Prostřednictvím komparace a rétorické analýzy Bednářovy básnické tvorby z roku 1939 lze vysledovat postupný nárůst témat vymezujících limity lidské existence, přičemž do popředí vystupují tradiční hodnoty ukotvující nestabilní pozici jedince, jako je víra

<sup>31</sup> Bednář zde operuje s archetypální dualistickou představou, kde matka symbolizuje tělesný a hmotný pól lidské existence, kdežto otec zastupuje pól duchovní. Bednářův lyrický mluvčí tak při popisu matky země zdůrazňuje především její erotogenní a mateřsky exponované části těla: „*Poledne nader jejích, noc lůna jejího,/ měkkého břicha chléb a mléko prsů jejích,/ ta stehna z mramoru*“ (Idem: 94).

<sup>32</sup> Akcentace mateřského jazyka jakožto tradiční národní hodnoty je pochopitelným gestem spisovatele v situaci národního ohrožení, pozoruhodná je však z tohoto pohledu protikladnost Bednářova modelu a postoje uplatněného ve skladbě Milady Součkové *Kaladý*, která pochází z roku 1938. Zatímco Bednářův lyrický subjekt povolává řeč na scénu, aby se za ni mohl skrýt, Součkové básnický mluvčí se o slova mateřštiny strachuje a hledá pro ně úkryt, jímž je nakonec „*jméno malé vesnice*“. (Viz Součková 1998) Resuscitační působení řeči pak Bednář nespátřuje pouze na úrovni kolektivu, nýbrž i v případě jednotlivce. Ve skladbě *Veliký mrtvý* (1940) subjekt drží noční hlídku u otcovy mrtvoly a přeje si, aby mrtvý obživil prostřednictvím mluvy: „*kéž slovo jen/ by vyslovil a byl jím znovu obrozen!*“ (Bednář 1940g: 13)

v Boha nebo láska k rodné zemi a řeči. Zjitřená smyslovost *Milenky modři* a hltavé vnímání jsou projevy implicitní rétorické strategie lyrického mluvčího, která směřuje k vyvolání dojmu, že básnický subjekt je v přímém a ničím nezakresleném kontaktu se skutečností, která skrze něho promlouvá. Touha po vnitřní opravdovosti poezie ústí v jakousi desubjektivizaci, jejíž součástí je také představa básníka jako hudebního nástroje rozezvučovaného autentickou realitou, či tlumočícího proroka, jenž pouze zprostředkovává komunikaci mezi světem zjevným a nezjevným. V *Kamenném pláči* lyrický subjekt posiluje svou roli proroka zvýrazněním náboženského aspektu lidského života, když upozorňuje, že soudobá světová krize je božím trestem za lidské rouhání, zpupnost a nedostatek respektu k duchovním hodnotám. Naděje, která často přerůstá v eschatologické vizionářství, je pak spatřována v návratu k duchovnu a v pokání, jehož signem mají být slzy a pohnuté srdce. Bednářovo angažování se v národním osudu se nejvýrazněji projevuje v novoročenkách *Rok* (1940) a *Vánoce v Čechách* (1941), při čemž v druhé z nich dochází k prolnutí obecných hodnot (Bůh) s národními (mateřský jazyk). Záchovná řeč se stává ústředním tématem a slova jsou vnímána jako „klíče od domova“ (Bednář 1941a: 17).

Jak již bylo řečeno, naznačený pohyb od otevřenosti smyslovým podnětům k zájmu o přítomnou situaci společenskou i národní interpretuje Jaroslav Červinka jako Bednářův posun od nezávazně estetické existence k zodpovědně prožívané existenci etické. Výše však bylo naznačeno, že identifikované změny básnické řeči charakterizované nárůstem angažovanosti mohou být vedle autorova vnitřního přerodu způsobeného vypjatostí historického okamžiku a autenticky prožívané solidarity s vlastí motivovány také Bednářovým úsilím konstituovat v českém literárním prostoru novou básnickou generaci. Významnou úlohu v tomto procesu sehrál rovněž básníkův duchovní guru Václav Černý, který měl zájem na etablování Bednářovy generace.

#### **4.2 Diskuze nad mladou generací**

V roce 1940 vrcholí snahy Kamila Bednáře namířené ke konstituci nové básnické generace, o což Bednář usiloval i v předešlých letech. (Viz. Kouba 1936d, Bednář 1938 a 1939d, Bed. 1940 a Bednář 1940a) Měly k tomu přispět zejména *Jarní almanach básnický*, který je kolektivním vystoupením mladých básníků, a Bednářova esej *Slovo k mladým*, jež tvoří jakýsi pseudoprogramový doplněk almanachu. Vzhledem k Bednářovým předchozím

aktivitám rozhodně nelze považovat *Slovo k mladým* za blesk z čistého nebe; mnohem příhodnější bude hovořit o potřebě teoretického zaštitění nastupující literární generace a o sumarizaci názorů cirkulujících v okruhu kolem autorů Nocí.

Bednářovi se jeho teoretickým spiskem podařilo vyvolat poměrně rozsáhlou odezvu v podobě diskuze o mladé generaci odehrávající se na stránkách dobových periodik. Do debaty se zapojili i další příslušníci Bednářova okruhu, kteří jej v jeho stanoviscích podpořili (Viz Březovský 1940b a Daniel 1940) – nejrozsáhlejší je v tomto smyslu text Zdeňka Urbánka *Člověk v mladé poesii* (1940). Jako nejzdařilejší se pak jeví knížka *O nejmladší generaci básnické* (1941) Jaroslava Červinky, kterého lze pokládat za nejtalentovanějšího generačního kritika. Reakce na svou knížku Bednář shrnul v *Ohlasech Slova k mladým* (1941), kde se pod vlivem Václava Černého pokusil – ne příliš úspěšně – precizovat mlhavé formulace prvního textu. Jako pomyslnou tečku diskuze je možné chápat článek „Generace“ (1942) Jindřicha Chalupického, jehož slavná stať „Svět, v němž žijeme“ byla publikována ve stejném roce jako *Slovo k mladým*.

Následující text mapuje průběh a charakter rozpoutané diskuze, dále pak budou analyzovány dominantní figury Bednářova diskurzu – mimo jiné v komparaci se zmiňovanou Chalupického statí. Pozornost bude však věnována také jiným skupinovým projektům, které se snažily prosadit v soudobém literárním prostoru, neboť Bednář nebyl ve svém usilování jediný. Přestože se z dnešního pohledu jedná o zapomenuté diskurzivní útvary, které prohrály svůj boj o přiblížení se k centru kánonu české literatury, jejich navrácením do hry můžeme získat plastičtější obraz dobového horizontu, v němž snad následně lépe vynikne Bednářova pozice.

#### **4.2.1 Konkurenční skupinové projekty**

Jarní almanach básnický vyšel 17. dubna 1940 u Františka Borového a přinesl tvorbu čtrnácti básníků. Kromě autorů sdružených kolem Nocí (Bednář, Blatný, Klan, Daniel a Orten pod pseudonymem Karel Jílek) přispěli také Lumír Čivrný, Klement Bochořák, Josef Kainar, Zdeněk Kriebel, Oldřich Mikulášek, Jan Pilař, Jiří Valja, Jan Maria Tomeš a pod pseudonymem Josef Kohout Hanuš Bonn. Vznik almanachu inicioval Václav Černý, v jehož Kritickém měsíčníku všichni zmínění publikovali. Černý také připojil předmluvu, v níž oceňuje zejména fakt, že i v krizovém období plodí česká země nadějně

tvůrce. Pokládá to za „znak podivuhodné síly této země“ a „důkaz nevyčerpatelného mládí jejího“ (Černý 1940c: 10).

Jak ukazuje Michal Bauer (Bauer 1999b), v roce 1940 se však kromě *Jarního almanachu básnického*, jenž sklídl nejpozitivnější ohlas a byl vnímán jako velký příslib, objevily i další sborníky či almanachy. Sborník *Mladá Morava* je výsledkem literární soutěže z počátku okupace, obsahuje tvorbu velmi mladých autorů, ale nejedná se o koordinované generační vystoupení. Tím neměl být patrně ani almanach *Chvála slova*, který vyšel v Melantrichu a obsahoval i teoretické příspěvky – mimo jiné od Jaroslava Červinky. Tento almanach byl vytvořen mladým týmem spjatým se Studentským časopisem v podstatě jako odvetná reakce na *Jarní almanach básnický*. Josef Hiršal, jeden z básníků zařazených do *Chvály slova*, totiž s odstupem času hovoří o jisté rivalitě mezi okruhem autorů publikujících ve Studentském časopisu a jejich bývalými kolegy okolo Bednáře, kteří však „povýšili“ do prestižního Kritického měsíčníku.<sup>33</sup> Další dvě knihy sborníkového charakteru, *Nový realismus* a *Z pasivity poesie k aktivismu* Vojtěcha Roznera, ovšem vykazují mnohem silnější intenci působit jako organizované a sebevědomé manifestace skupinového hnutí. Obě publikace také nejsou nahodilým počinem, nýbrž součástí dlouhodoběji vyvíjených aktivit.

*Nový realismus* je sborníkem časopisu *Kultura doby* vycházejícího v letech 1936 až 1939, jehož vůdčí osobností byl Fedor Soldan. Přináší proto především autory spojené s tímto periodikem<sup>34</sup>, obsahuje nicméně také básně Františka Halase nebo Jaroslava Seiferta, kteří o svém zařazení do sborníku pravděpodobně ani nevěděli. Na stránkách *Kultury doby* i ve sborníkové teoretické stati (Soldan 1940) Soldan předkládá široce pojatý, sociologicky založený programový základ nového umění, jímž má být „kritický realismus“. Od tradičního, popisného – podle Soldana však nekritického – realismu konce

---

<sup>33</sup> Tato soutěživost se ještě prohloubila po vydání *Slova k mladým*, jež bylo ve Studentském časopise přijato s kritickými výhradami jako „sympatické ztroskotání“ (Bojar 1939–1940). Hiršal ve svých vzpomínkách cituje dopis z 26. května 1940 od svého tehdejšího literárního druha Vítězslava Kocourka (příspěvatele Studentského časopisu), jenž poněkud dětinsky vnímá Bednářovu esej jako „vyhlášení války“: „Znamená to (zvláště ze stanovisek K. B.) jakési vyhlášení války, o kterou si však říkali oni sami, už proto, že prohlašovali, že kdo je tištěn v Almanachu [Chvála slova], nebude tištěn u nich. A všude, kde má Kamil možnost vládnout, taký ne, neboť hněv jeho je prý v pravdě hrozný... Nejblbější na tom je, že skutečný rozpor mezi nima a náma nejsou. Jsou to poněvíc věci osobní – ale oni začali!!“ (Hiršal 1991: 52) O napjatých vztazích mezi Bednářem a Studentským časopisem také svědčí polemicky vyznívající Bednářův příspěvek k dvacetiletému výročí Studentského časopisu. (Bednář 1940–1941)

<sup>34</sup> Ze známějších jmen jsou to Jaroslav Havlíček, František Kožík, Jan Drda, Jaroslav J. Paulík, Bedřich Václavěk či Géza Včelička. Do sborníku přispěli také Jarmila Glazarová a Antonín Matěj Píša.

19. století se kritický realismus chce odlišovat; usiluje „*podat svědectví a soud o své době*“ (Idem: 8), „*touží po kritice dnešní společnosti a po zobrazení představy o novém řádu, teprve se tvořícím.*“ (Idem: 7) Odsuzování avantgardních a experimentálních uměleckých tendencí pramení pak z východiska, jímž je Soldanovi realisticky pojímaná skutečnost: „*Kritický realismus je umělecký směr, který chce v umění, a to jak v názoru, tak i v pracovním postupu vycházet od skutečnosti, reality.*“ (Idem: 6) Dále Soldan věnuje velkou pozornost vztahu uměleckého díla a společnosti, při čemž deklaruje jednoznačný požadavek angažovaného umění, jež bude plnit společensky prospěšnou funkci: [Kritický realismus] „*nespokojuje se však pouhým přibližováním ke skutečnosti, k tomu světu věcí a vztahů, který nás obklopuje; chce jej také kriticky posuzovat, vykládat a podle svých sil i měnit.*“ (Idem) Soldanova koncepce tak upozaďuje estetickou funkci umění a zadává mu různé úkoly, jako třeba „*vést a vychovávat národ kritikou společnosti k myšlence sociální i národní spravedlnosti*“ (Idem: 8). Z výše naznačeného je patrná podobnost stanovisek kritického realismu s postuláty realismu socialistického, což konvenuje s levicovým zaměřením kritiků, kteří přispívali do Kultury doby. Např. Soldan se často odvolává na autoritu marxistického revolucionáře a filozofa Anatolije Lunačarského (Soldan 1936–1937: 4), nebo oficiální ideologii Sovětského svazu.

Také kniha Vojtěcha Roznera *Z pasivity poesie k aktivismu* se skládá z hlasitě předkládaného programu a beletristických ukázek<sup>35</sup>. Ty pocházejí z okruhu aktivistů sdružených od roku 1936 kolem stejnojmenného časopisu, jenž v roce 1942 splynul se spřízněným Ubojem v Živou tvorbu. Aktivisté v čele s Roznerem zdůrazňují lidovost, odmítají skepsi a „*vyhlašují požadavek optimistického prvku v literatuře a umění*“ (Rozner 1940a: 14); básnické a prozaické texty aktivistů se vyznačují naivistickou oslavou radosti, práce či vlastenectví, na základě čehož je označuje Michal Bauer jako do určité míry „*předchůdce oficiálně vydávané poúnorové budovatelské literatury*“ (Bauer 1999b: č. 19), třebaže se aktivisté vymezovali vůči marxismu. Rétorika aktivistů, především samotného Roznera, je charakteristická svou sebestředností, velikášstvím, bojovností a vyhrocenou polemičností nasměřovanou proti avantgardě, ruralismu, Františku Halasovi, Karlu Čapkovi či Vladimíru Holanovi.

---

<sup>35</sup> Kromě Roznera a znovu Františka Kožíka se na beletristické části podíleli dnes neznámí autoři jako třeba Ladislav Stehlík, Josef Kadlec nebo Jiří Suchánek.

Srovnáme-li aktivismus s kritickým realismem, identifikujeme v programech i zaměření obou skupin celou řadu styčných bodů. V obou případech lze hovořit o určité variantě socialistického realismu a odporu k avantgardě, lartpourtartismu nebo dobově uznávaným literárním proudům. Vzájemných průniků si všímá i Rozner, který v reakci na Soldanovy texty konstatuje, že „v podstatě [...] není po stránce umělecké rozdílu mezi uměleckým aktivismem a tímto oznamovaným novým realismem“ (Rozner 1940c). Mluví tak o recipročním prolínání perspektiv, a přestože odmítá Soldanovo marxistické založení, předpovídá dokonce splynutí aktivismu a kritického realismu v jeden celek. Společným rysem je i kritika praktik soudobého uměleckého života namířená často na Kritický měsíčník a aktivity jeho přispěvatelů. Soldan se v prvních letech existence Kritického měsíčníku několikrát polemicky střetl s Václavem Černým<sup>36</sup>, při čemž Kultura doby i Aktivisté často obviňují Černého revue, jež byla nakladatelským časopisem, z podjatosti a zaujatosti, aniž by připouštěli vlastní uměleckou pochybnost. (Srov. Soldan 1937–1939, Šefrna 1937–1939, Rozner 1940b) Terčem takových útoků se nezřídka stával Kamil Bednář a jeho blízcí kolegové, za nimiž stál Václav Černý. Závistiví aktivisté – především Rozner – tak považují Bednáře za protěžovaného<sup>37</sup> autora (–zn– 1940), jehož tvorba nezasluhuje kladné hodnocení. (Viz Janoušek 1937 nebo V. R. [2] 1941)<sup>38</sup> Další významná podobnost mezi aktivismem a kritickým realismem spočívá v jejich snaze být novým uměleckým směrem se striktně vymezeným programem. Jejich manifestační charakter a potřeba zřetelně vymezeného světonázorového stanoviska tak kontrastuje s postoji Bednáře a jeho druhů, jež jsou založeny na nedůvěře k programům a ideovým konceptům. Vzhledem k výše řečenému pak poněkud nepatřičně působí postřeh Alberta Pražáka, který řadí

---

<sup>36</sup> Jeden ze sporů byl veden o Soldanovu knihu *Tři generace* (1940), v níž se autor z pozic kritického realismu pokouší charakterizovat spisovatelskou generaci 90. let 19. století (dekadentní), předválečnou (pragmatickou) a poválečnou (avantgardní). Tuto knihu ve své recenzi důrazně odmítl i Bednář, který ji označil za „ješitnou, nadbíhavou a nešťastnou“ (Bednář 1940d).

<sup>37</sup> Podobný dojem vedl Františka Hrubína k apelu na Františka Halase, v němž Hrubín editora Prvních knížek vyzývá, aby mladým v jejich vlastním zájmu neušlapával cestičku a zvolal „Dosti Bednáře!“ (Hrubín 1940: 257). Tuto kritiku Halas přirozeně odmítl a Bednáře se zastal. (Halas 1940) S časovým odstupem pak Hrubín přiznává, že jej k této invektivě vedla žárlivost. (Srov. CD přidané k Bauer 2005: Stopa 5)

<sup>38</sup> Dlužno podotknout, že naprostou většinu osobně zaměřených útoků na Bednáře či Černého měl na svědomí agresivní a diktátorský Rozner, který udával tón časopisu. Řada ostatních aktivistů s Roznerovými praktikami nesouhlasila, načež se zdvihla vlna odporu, která na jaře roku 1941 donutila Roznera k vystoupení z kruhu aktivistů. Tato změna se odrazila i v postoji vůči Bednářově tvorbě, jež najednou začala být vnímána kladně (Suchánek 1942). Roznerovi bývalí kolegové se po válce domnívají, že Rozner byl ve spojení s kolaborantskými časopisy (Meziaktí, Árijský boj) a chtěl z Aktivistů vytvořit jakousi kulturní pobočku Árijského boje. (Srov. Bauer 1999a)



aktivismus, kritický realismus i Bednářovy aktivity do jednoho „generačního vlnění“ (Pražák 1941).

#### 4.2.2 Vliv Václava Černého

Není náhodou, že Václav Černý ve svých *Pamětech* (Černý 1992f: 201) označuje rok 1940 za období nejživější spolupráce s mladou generací v čele s Bednářem, neboť Bednářova eseje i celá debata o generaci jsou významně poznamenány Černého myšlením. Hned v prvním čísle třetího ročníku Kritického měsíčníku Černý v návaznosti na Ortegu y Gassetu vymezuje pojem generace definicí, z níž následně vychází Bednář (Bednář 1940b: 10–11) i řada dalších účastníků diskuze: „*Generace znamená společenskou skupinu v téže době žijících a působících lidí, jež – v době nejvyšší vnímavosti a ovlivnitelnosti jejich bytostí – ztvárňovaly tytéž sociální poměry fyzické i duchovní, a kteří se jeví tudíž v historické perspektivě, přes veškeré rozdíly individuální a zvláště v mladých chvílích t. zv. generačního nástupu, jako homogenní a svébytný společenský celek, přibližně týmž rytmem dějstvující. Za rozhodující sílu generačně-tvornou máme společné zážitky mládí, v společném prožívání určitých skutečností sociálních, společenských, kulturních vidíme hlavní pramen pocitu generační náležitosti, příslušnosti ke generaci.*“ (Černý 1940a: 18–19) Černý také hovoří o tom, že generaci definují vedle společného prožitku skutečnosti a společných problémů také „*společné povinnosti*“ (Idem: 19), na základě jejichž plnění generace ospravedlňuje svou existenci.

Jak poznamenává Josef Novotný (J. Ný 1941), Černého předmluva k *Jarnímu almanachu básnickému* je pak jakýmsi prologem ke *Slovu k mladým*. Kritik zde načrtává obrysy stanovisek, jež budou rozvedena Bednářem; určuje např. jako společný rys mladých básníků jejich snahu „*vytvořit nové, původní pojetí lidství*“ (Černý 1940c: 12).

*Slovo k mladým* vyšlo nedlouho po *Almanachu* nákladem Václava Petra v edici Svazky úvah a studií, která byla v podstatě vyhrazena textům příliš rozsáhlým pro Kritický měsíčník, jehož byly Svazky jakousi filiálkou. Již doboví recenzenti poukazují na přílišnou mlhavost a vágnost Bednářových formulací – rétorika eseje je totiž charakterizována především nejasnou, ale emotivní řečí, jež se spíše než teoretické analýze blíží básnickému textu. Vladimír Papoušek k tomuto aspektu Bednářova spisku dodává: „*Zdá se, že se tu projevuje nedostatek autorova analytického myšlení a malá teoretická připravenost, což je však na druhé straně vyvažováno velkou citovou vzníceností a*

*potřebou syntetických formulací.*“ (Papoušek 2004: 233) Lumír Čivrný podobně doporučuje Bednářovi „*méně lyrismu, a více studia faktů*“ (Čivrný 1940: 288). Bednář si ovšem byl těchto skutečností vědom a poukazuje také hned v úvodu na intuitivní ráz svých závěrů. Protože se však jeho výzvy apelující na mladé kritiky a teoretiky zdály vyznívat naprázdno (Srov. Bed. 1940 a Bednář 1940a), pokusil se sám vyslovit společný generační pocit mladých, k čemuž tendoval už dříve.

Černý ocenil Bednářovo úsilí přispět k probuzení generačního vědomí, považuje jeho esej za „*zajímavou a sympatickou knížku*“ (Černý 1940d: 193) – a jestliže v předmluvě k *Jarnímu almanachu básnickému* opatrně mluví v případě mladých básníků o „*mezigeneraci*“ (Černý 1940c: 11), po vydání *Slova k mladým* již nepochybuje o existenci svébytné generační vlny. Nová generace podle něho nemusí přicházet s básnickým tvarem odlišným od svých předchůdců, stačí, když plně rozvine jimi naznačené možnosti a dodá tvorbě nové „*básnické ethos*“ (Černý 1940d: 195). Je příznačné, že Černý tento nový etický rozměr spatřuje v akcentaci zřetele vnitřního a celostního, což je moment potvrzující Černému jeho vlastní filozoficko-uměleckou koncepci: „*Touto cestou je zřejmě potvrzováno stanovisko osobnostní a míří se k humanistickému personalismu.*“ (Idem: 196) Na druhou stranu si však Černý dobře uvědomoval nedostatečnou artikulační pregnantnost Bednářem naznačených myšlenek, které proto poupravuje a precizuje ve svém „*Slově o Slovu k mladým*“, kde také explicitně radí, co by mladí měli a neměli dělat.

#### **4.2.3 Od bezprogramovosti k nahému člověku**

Když se Bednář – inspirován Černým – pokouší na základě charakterizace současné mládeže diagnostikovat její společný životní pocit a jeho kořeny, přichází v úvodu *Slova k mladým* s tím, že nejmladší generaci charakterizuje „*podivuhodný rys pasivity a trpnosti, [...] bojácné a zakřiknuté mlčenlivosti a neprůbojnosti*“ (Bednář 1940b: 5). Tato nechuť angažovat se ve veřejných věcech je podle Bednáře zapříčiněna únavou a zmatením z přehršle stále nových ideologií, jež byly mladým lidem překládány k následování. Ukázaly se však jako nefunkční a vyčpělé, což mladou generaci staví do pozice „*zahanbeného svědka úpadku idejí, jimž hodlala věřit*“ (Idem: 20). Podobně se vyjadřuje Zdeněk Urbánek (Urbánek 1940b: 7–8) a jak vidno, jedná se o rozvíjení známé figury bezprogramovosti přítomné již dříve v diskurzu bednářovců. Jako dočasně vyznávanou hodnotu a světový názor Bednář tak trochu z nouze nabízí poezii jakožto bezprostřední odraz básníkovy nitra

a ideologii nejnuitnější pravdy. Skepse k vyznávání světonázorových konceptů – snad i autenticky prožívaná – zde už nefunguje pouze jako distinktivní rys odlišující mladou generaci od předchůdců, ale stává se součástí Bednářovy rétorické strategie, která hromadí alibi ospravedlňující neaktivnost a státnost mladé generace. Další takovou polehčující okolností mají dle Bednáře být nepříznivé vnější podmínky (politické, společenské, ekonomické), v nichž byli mladí nuceni vyrůstat. (Srov. Bednář 1939d) Bednář svou generaci popisuje jako oběť dějin, která se ne svou vlastní vinou ocitla v nesprávný moment na nesprávném místě. Tohoto sebelítostivého tónu volajícího po shovívavosti (Viz také K. B. 1941) si všímá nejen Vladimír Papoušek přisuzující řeči *Slova k mladým* „potřebu vyvolat lítost a soucit“ (Papoušek 2004: 236), ale i doboví recipienti. V reakci na Bednářovu stať tisknou v roce 1940 Aktivisté (roč. 3, č. 5) na úvodní straně zesměšňující karikaturu Josefa Koenigsmarka zobrazující rozšafného pantátu, který přes koleno ohnutého chlapce vyplácí na zadek. Tato kresba je komentována tak, že autor *Slova k mladým*, jež vyznívalo bojovným a optimistickým aktivistům velmi nemužně, „plačtivě a beznadějně“, by zasloužil výprask. (Viz příloha 4)

Proklamovaná bezprogramovost, již měl být zdůvodněn převážně pasivní postoj mladé generace ke společenským záležitostem, představuje společně s touto letargií jeden z uzlových bodů vzniklé diskuze, která mimo jiné ilustruje dobově příznačnou potřebu přiřadit spisovatele k určitému jednoznačně definovanému světonázoru. Nechuť mladých k vyznávání programů a jejich hledačství s pochopením obhajují Jan Kopecký (Kopecký 1941) a Růžena Vacková dopřávající mladým k projevení „delší inkubační dobu“ (V. R. [1] 1940). Také Jan Blahoslav Čapek, který s mírnými výhradami vítal aktivity mladých (Čapek 1941) a respektoval jejich poezii, rozumí bezprogramovosti vzniklé z nadbytku ideologií, ovšem zároveň je přesvědčen, že bez filozofického zázemí není možná produktivní tvůrčí práce. (Čapek 1942) Domnívá se – stejně jako Jaroslav Janů (Janů 1941) a další – že poezie jako světový názor nestačí. Absenci intelektuální orientace považuje za nedostatek také Jaromír P. Lang (Lang 1941) a Lumír Čivrný, účastník *Jarního almanachu básnického* považovaný za příslušníka Bednářovy generace. Čivrnému (Čivrný 1940) tendujícímu ke komunistickému světonázoru vadila Bednářova bezprogramovost, vmlouvavý alibismus a pasivní, společensky neangažované myšlení. Proti Čivrnému se Bednářových názorů zastali a ztotožnili se s nimi Josef Novotný (Novotný 1940) a přirozeně také Jiří Daniel (Daniel 1940), jenž právě v nehlasitém způsobu boje jeví se

jako nebojování spatřuje odlišnost od předchozích generací. Jako lyricky mlhavé a názorově pasivní bylo *Slovo k mladým* odmítnuto také v Listu mladých (P. T. 1940), s nímž Bednář do té chvíle aktivně spolupracoval.<sup>39</sup>

Bednářovo váhání jednoznačně se přimknout k nějaké ideologii a jeho obhajování bezprogramovosti, jež se paradoxně pomalu začalo stávat programem, přispívaly k vágnosti a nejasnosti jeho formulací. A tak Václav Černý, třebaže obhajoval absenci filozofického pozadí v Bednářově poezii, doporučil mladým v rámci svých korekcí Bednářových úvah, „*aby nechali mluvení o své generační 'trpnosti', 'neprůbojnosti'*“ (Černý 1940d: 196) a označil za možný program tzv. nahého člověka, o němž Bednář ve *Slovu k mladým* hovoří: „*Cožpak [...] není člověk, jak jej [mladí] vidí a jak si jej definují za svůj básnický předmět*“, ptá se Černý, „*tím nejbohatším a nejširším, přímo nevyčerpatelným programem?*“ (Idem) Tento nahý, jednou hledaný, podruhé poezií tušený a nalézáný člověk, k němuž má směřovat scházející generační vědomí, se však ukázal být až příliš širokým a nejasně vymezeným pojmem. Podle Bednáře má být generačním úkolem a životním pocitem znovuoživení „*prosté a velkolepé jsoucnosti lidské duše, lidského ducha a vůbec – Člověka*“ (Bednář 1940b: 22). Nahý člověk je definován jako člověk zbavený všech funkcí, jako člověk bez vztahů sociálních, národních i společenských, jako věčná a pod civilizačními nánosy ukrytá esence lidství, kterou je nutné opět rozdmýchat. (Viz Idem: 24) Základem figury nahého člověka je podezření – přítomné ostatně např. ve světonázorové anketě v Nocích – že soudobá lidská existence je neautentická, protože zmechanizovaná a roztříštěná. Bednářovci tak nahlíží člověka jako zautomatizovanou položku v soukolí nadosobních struktur, která je zaměstnána malichernostmi; lidé jsou pro ně „*jakési opičky pachtící se za svými povinnostmi a službičkami, piplající se se svými bolístkami a malými radostmi, pro něž nespátřují skutečné zdroje krásy, bolesti a osvobozené radosti*“ (Březovský 1940a: 82). Nahý člověk by pak měl být jedinec oproštěný od masek a odcizeného, reduktivního života – z pohledu

---

<sup>39</sup> Krátce po vyhlášení Protektorátu Čechy a Morava bylo Emilem Háchou ve snaze sjednotit všechny vrstvy národa ustanoveno Národní souručenství, jež se stalo po rozpuštění Národního shromáždění a politických stran jediným oficiálním politickým hnutím. Jako součást Národního souručenství byla založena i jeho mládežnická organizace, která od léta 1939 do podzimu 1942 vydávala týdeník List mladých. Pod tlakem okupantů se ovšem od června 1940 časopis začal orientovat na nacistickou propagandu. (Srov. Vagaday 2009) Příspěvky v Listu mladých publikovali i autoři z Bednářova okruhu a Bednář sám. Od zimy 1939 List tiskl řadu Bednářových textů (zejména recenziho charakteru), včetně jakéhosi zárodku *Slova k mladým* (Viz Bednář 1940e). Poté, co Pavel Tkadlec odsoudil *Slovo k mladým* a vlažně komentoval *Jarní almanach básnický* (Tkadlec 1940), zklamaný Bednář s Listem mladých přerušuje spolupráci a začíná jej kritizovat (Srov. K. B. 1941).

Zdeňka Urbánka se blíží prvnímu stvořenému člověku (Urbánek 1940b: 16), jehož prožitek světa ještě není deformován stereotypem. Ani Bednář, ani Urbánek však nedokázali přesvědčivě artikulovat koncept nahého člověka, jelikož zahltili svou řeč patetickými, ale poněkud vyprázdněnými floskulami jakéhosi nového humanismu, jemuž byla často vytýkána přílišná abstraktnost. (Viz Janů 1941 a Běhounek 1941)

Z naznačených myšlenek je zřejmé, že uvažování mladých básníků je orientováno směrem dovnitř lidské bytosti, uvnitř níž mají být hledány autentické zdroje lidství. Důraz je tedy kladen na introspekci jednotlivé, konkrétní individuality, což u mladé poezie kladně hodnotil Václav Černý (Černý 1940c). Tato tendence k subjektivismu, projevující se v teoretických i beletristických textech autorů z Bednářova okruhu, ovšem narážela na historickým okamžikem zintenzivněný požadavek solidarity jedince (především umělce) s kolektivem. Určitými vyhocenými hyperbolizacemi toho požadavku na poli umění jsou právě výše zmíněné projekty aktivismu nebo kritického realismu, které volají po angažovaném umění plnícím společensky prospěšné úkoly. Zejména ve vztahu k národnímu kolektivu je proto některými kritiky pocíťována ona pasivita mladé básnické generace. Subjektivismus mladých básníků nevdí J. B. Čapkovi (Čapek 1942), naopak trnem v oku je J. P. Langovi či Václavu Běhounkovi, který z marxistických pozic odmítá nahého člověka zbaveného sociálního kontextu, neboť člověk podle něho „*musí mít své společenské zařazení, sociální směr svého usilování*“ (Běhounek 1941: 45). J. P. Lang je zase přesvědčen, že „*bouřlivý rytmus sociální, politický a kulturní, jehož jsme svědky právě nyní na začátku čtyřicátých let*“ (Lang 1941: 40) musí být přijat jako výzva. Ve formulacích blížících se Roznerovým aktivistům Lang proto požaduje, aby se mladí umělci vrhli do společenské reality a změnili ji, „*aby stáli co nejbliže empirické denní skutečnosti svého národa*“ (Idem) – ideálem je „*pokrokový a spravedlivé věci sloužící aktivismus kulturní*“ (Idem); to, jestli se umělec „*odcizí nebo neodcizí společenskému procesu, v němž žije*“ (Idem), má být dokonce hodnotícím estetickým kritériem. Bednář a jeho zastánci (např. JK 1941) odmítali nařčení z hypertrofovaného subjektivismu a asociálnosti pomocí protiargumentu naznačeného Černým v předmluvě k *Jarnímu almanachu básnickému*. Pohyb do niterných hloubek jedince je v tomto pohledu pouze prvním krokem, jenž má být následován odražením se k vnějším rozměrům sociálním: „*Cesta k universu, národu, lidstvu, vede přes osobní nitro, a v sobě samém mám nejméně naděje, že se setkám nejen se mnou, ale i se všemi ostatními, jdu-li v sobě dostatečně hluboko.*“ (Černý 1940d: 198)

Hledaný nahý člověk se tak zdá být základem nového všelidského humanismu i národního povědomí. Jaroslav Červinka pak doplňuje, že národnímu kolektivu mladá poezie přináší hodnotu opravdovosti a upřímnosti. (Červinka 1941b: 31)

#### 4.2.4 Náboženské, mesianistické a eschatologické aspekty

Jedním z nejvýraznějších rysů Bednářova diskurzu je tendování ke spiritualitě a oceňování duchovních hodnot, což z jistého pohledu sblíží Bednáře a jemu blízké s náboženským, resp. katolickým světonázorem: „*Není už oné pohrdavé a vysměvačné negace vůči náboženskému.*“ (Urbánek 1940b: 8) Bednář žehrá nad nedostatkem metafyziky a hlásá návrat k věčným hodnotám, o něž by bylo možné se opřít ve světě rozkolísaných a zrelativizovaných významů. Za nejzávažnější problémy člověka, které podle něho byly po 1. světové válce ignorovány, označuje smrt a Boha. (Bednář 1940b: 15) Soudobá krize je z Bednářova pohledu zapříčiněna duchovním úpadkem, neboť „*přehlížení ducha se katastrofálně vymstilo*“ (idem: 20). Odsuzuje z tohoto důvodu materialismus a spatřuje naději na záchranu ve valorizaci ducha, jenž je identifikován s pojmem duše, který se stává jedním z opakujících se fetišů bednářovské rétoriky. Podobně jako v případě gnostických nauk funguje duše jako jakási božská jiskra vsazená do člověka, která podobna střelce kompasu neomylně směřuje ke správné cestě spásy. Hledaná podstata lidství – snad onen nahý člověk – je tak Urbánkem definována jako „*společný jmenovatel všech lidí, všech duší*“ (Urbánek 1940b: 31). Tato široce rozkročená, celostní a syntetizující perspektiva je dalším charakteristickým aspektem, oceňovaným např. Josefem Horou (Hora 1940). Mluvčí mladé generace odmítají modlu „*mechanické, specializující a analytické civilizace*“ (Urbánek 1940b: 10), imperativem je návrat k osvědčeným hodnotám a namísto analytické roztříštěnosti syntetické zastřešení: „*Cílem je chápání celistvé, nikoliv rozdrobené neplodnou analysou, chápání, které se nemůže obejít bez náboženství a metafysického zaměření*“ (Pilař 1940).

Úzkostlivě střežená bezprogramovost nicméně nedovoluje bednářovcům výrazněji přitakat ideálům katolické víry, protože by to znamenalo ztotožnění se s již ustanovenou názorovou soustavou. Urbánek proto hovoří o „*novém pocitu Boha*“ (Urbánek 1940b: 8), jenž není založen na neotřesitelné víře, nýbrž na stále probíhajícím hledání absolutna či

hodnot, jež by vrátily lidskému životu smysl. Hledačstvím<sup>40</sup> se ostatně podle Červinky mladá generace odlišuje od katolíků, kteří v krizové situaci upevnili dříve nalezenou víru. (Červinka 1941b: 16) Bednář pak dospívá k vágním a povšechným formulacím – třeba když vykresluje podobu ideálního lidství: lidé jako „*stvoření boží, lidé celí a opravdoví, s nevyčerpitelnými silami ducha, schopného ještě ideality, lidé s duší*“ (Bednář 1940b: 21). Tohoto nedokončeného nakročení k náboženskému vnímání světa si povšiml Jaroslav Janů (Janů 1941), který konstatuje, že Bednář a ostatní by měli bez vyhýbání vymezit svůj poměr ke katolicismu. Patrně odtud také pramení velmi vlažný a rezervovaný postoj katolicky orientovaných intelektuálů – s výjimkou Jaroslava Červinky, o němž ještě bude řeč, byly Bednářovy teoretické texty ze strany rigidních katolíků ignorovány či kritizovány. Např. Timoteus Vodička v polemice s Červinkou (T. V. 1941 a 1942) konstatuje, že u mladých básníků nenachází dostatečně výraznou hodnotovou bázi, na jejímž základě by bylo možné definovat novou literární generaci. Mladí katolíci Josef Adamec a Jaroslav Batušek zase vyčítají Bednářovi nedostatek smyslu pro hierarchii hodnot, neboť dogmaticky trvají na Bohu jakožto nejvyšší autoritě. Bednářovo hledání regenerovaného člověka podle nich není možné bez podřízení se této autoritě: „*Nenajdeme člověka, nového a obrozeného člověka, neuznáme-li nad ním Boha, jakožto míru a úběžník všech hodnot ostatních*“ (Adamec – Batušek 1940: 382).

Určitého náboženského rozměru však bednářovský diskurz nedosahuje pouze na úrovni tematické; také celkový rétorický charakter řeči Kamila Bednáře nebo Zdeňka Urbánka se vyznačuje jistým mesianistickým a eschatologickým rysem, kterého si všímá i Vladimír Papoušek (Papoušek 2004). Jak deklaruje sám Bednář, základní intencí *Slova k mladým* je vzbudit ohlas u mladé generace, aktivizovat ji. Autor popisuje svou generaci jako „*spící a dřímající v zakletém spánku*“ (Bednář 1940b: 11), který je způsoben jakýmsi „*citovým úrazem*“ (Idem: 6) znemožňujícím mladým pocítit společné generační vědomí. Chce v nich proto vzbudit toto latentně přítomné vědomí; stylizuje se do pozice spasitele, jenž generaci neuvědomující si sebe samu zachrání „*před spánkem trvalým, před roztříštěním a nedospěním*“ (Idem: 11). Tento svůj postoj Bednář dokresluje v deváté kapitole *Ohlasů Slova k mladým* (Bednář 1941b: 27–30), která je osobním – a zdá se, že i

---

<sup>40</sup> Je také příznačné, že při interpretaci poezie Jiřího Wolкера Bednář zdůrazňuje moment hledání východiska ze skepse, jež by nebylo jednoduchým a příliš snadným objevením idyly. Wolker podle Bednáře „*věří, přísahá, ale nepředbíhá*“, [...] *je skromnější, zdrženlivější ve své skepsi, neboť se uvaruje přidat v závěru levnou spásu*“ (Bednář 1940c: 402).

autentickým – básnickým vyznáním. Bednář zde vzpomíná, jak spatřoval neorganičnost ve vztahu svých vrstevníků k vyznávaným ideologiím, jak pocítil potřebu upozornit je na to a inspirovat k přehodnocení. Z autorovy řeči tak vyplývá, že nahmatal dosud neuvědomovaný životní pocit mladých, o němž oni sami zatím nevědí, což z něho implicitně činí mimořádně vnímavého jedince.

Jedná se vlastně o již známou rétorickou figuru zobrazující básníka jako hypersenzitivní médium, kterou velmi pregnantně vystihl u mladé poezie Bednářova okruhu Jaroslav Červinka v eseji *O nejmladší generaci básnické*. V teoretizujících textech Bednáře, Urbánka i Červinky vystupují básníci jako první reprezentanti formující se generace, kteří tuší dosud neformulovanou myšlenku. Jsou obdařeni „náhlostí poznání“ (Urbánek 1940b: 23), a proto povolání k úkolu „nespekulativně, prvotně nazít dějinnou situaci“ (Idem). Z tohoto pohledu má skutečný básník speciální smysl pro recipování skutečnosti, takže vnímá víc než člověk průměrný: „Každý básník ze své přirozenosti cítí, že jest mu dávat to, čeho se ostatním nedostává, vyslovovati to, co k ostatním nedoléhá, co je míjí.“ (Červinka 1941b: 11) Velikost básníka se dokonce měří podle stupně jeho senzitivnosti – podle toho, „kolik je s to absorbovat z ovzduší současnosti“ (Urbánek 1940b: 31). Díky své citlivosti mladí básníci trpí v konfrontaci s úzkostí, nejistotou a chaosem, jež jsou podle Urbánka nejhlubšími pocity soudobého člověka. V mesiášském gestu tak básníci přijímají úděl trpět místo ostatních: „je třeba odvahy viděti svůj pravý úděl, byť by nás znovu jímala závrať marnosti“ (Idem: 10).<sup>41</sup> Ublíženecký Bednář pak mladou generaci líčí jako trpitele beroucí na sebe zneuznání svého okolí: „Nezájem, neurvalost, neuznání, jaké vznešené pocty duchu opravdovosti.“ (K. B. 1941)

Je příznačné, že mesianistická a eschatologická rétorika je velmi často založena na formulacích tematizujících zrak a oči. Hovoří se o tom, že mladá básnická generace „nově vidí“ (Březovský 1940a: 82), že je nadána vidět víc než ostatní, kteří mají „zakalené zraky“ (Červinka 1941b: 18). Člověk promlouvající skrze mladou poezii má schopnost

---

<sup>41</sup> Závrať z bolestivého, ale upřímného pohledu do marnosti oceňuje Jan Kopecký, odmítající jásavý aktivismus a povrchní optimismus, jako kladnou, protože pravdivou hodnotu: „troufalý a zoufale upřímný a nebojácný pohled do černého je směřováním ke kladu, protože dává pocítit pravdu, třebas zápornou“ (Kopecký 1941: 166). Toto gesto však často přerůstá v bolestinství, zvláště u Urbánka, který naznačuje, že „umění trpěti“ (Urbánek 1940b: 12) je lidským osudem. Proti této myšlence se ohradil Jiří Orten, když s odvoláním na Miguela de Unamuna odmítl považovat utrpení za lidský úděl: „Je-li smrt nutností, chci se jí bránit, chci se jí postavit s mečem v ruce, ústech i srdci. Brániti se utrpení. Je zlé a není očištné.“ (J. J. 1941) Také Červinka kvůli „zlu scestné těžkomyslnosti“ (Červinka 1941b: 31) kritizuje Urbánkovu nadsazenou skepsi a vyhledávání utrpení; podobně na jiném místě varuje před „zvrácenou libostí v bolesti pro bolest“ (Červinka 1941a: 377).



intenzivního vidění, jež mu umožňuje proniknout ke skutečné povaze věcí: „*Jeho zrak, námahou vidění zesláblý, bude vždy tím jen silnější, aby spálil kolem sebe všechno pouhé pění života, každou malost, přetvářku a lež lidskou.*“ (Červinka 1942: 120) V závěru *Slova k mladým*, jímž Bednář chce zaslepeným generačním druhům otevřít oči, pak čteme utopické vize nového světa rodícího se z apokalyptického rozvratu: „*Jako by se naše oči umyly utrpením a vykoupaly v živé vodě, tak se jim dostává pronikavějšího pohledu. Směrem k větší a větší opravdovosti jdeme a na mnoha místech země se počíná již rodit nový duch.*“ (Bednář 1940b: 26) Revitalizace ducha, návrat k tradičním hodnotám a hledání nového člověka tak ve vizionářských představách ústí v obrodu krizí zmítaného světa.

#### **4.2.5 Generační kritik Jaroslav Červinka**

Jaroslav Červinka (narozen 1918) začíná v druhé polovině 30. let komentovat literaturu na stránkách Studentského časopisu a Osvěty venkova, od přelomu 30. a 40 let pak mimo jiné působí v katolických periodikách Řád a následně Akord. Do tohoto období také spadají počátky jeho odborného zájmu o nejmladší literární generaci, podněteného Kamilem Bednářem, resp. jeho výzvou z počátku roku 1940, v níž si Bednář ztěžuje, že mezi mladými tvůrci scházejí „*lidé myšlenky*“ (Bed. 1940: 95), totiž teoretikové a kritici. Podle všeho výzva zaznamenala jen nevelký ohlas (Srov. Bednář 1940a); jedním z mála reagujících byl však právě Červinka, který kvituje Bednářovo úsilí vyvolat diskuzi. Červinka se domnívá – a patrně zde myslel především sebe – že mladí kritici existují, ale potřebují ještě dozrát a získat zkušenosti. Jeho hodnocení soudobé poezie jako zřikající se „*přímého aktivistického zájmu*“ (Červinka 1940a: 167) poněkud připomíná rétoriku aktivistů, ovšem názorově se Červinka jednoznačně přihlásil ke katolické interpretaci světa. Myšlenkově tápající mladá poezie podle něho musí „*zakotvit v nezvratném řádu ducha*“ (Idem): „*Nevidím a nemohu vidět jiného východiska z nejasnosti než přímou cestu k světlu, ke kriteriím věčných hodnot, posvěcených pokorou a láskou, láskou to k Bohu, tvůrci všeho a především i krásy. Pocit nesmírné duchovní svobody, jež skýtá společenství věčného díla lásky, Církve katolické, je velikou záchrannou odměnou.*“ (Idem)

Navzdory těmto formulacím nebyl Červinka dogmatikem, takže na rozdíl od bigotních katolíků od začátku vítal s nadějí tvorbu mladých básníků (podobně jako Bedřich Fučík), zejména kvůli jejich obratu k niternějším a univerzálnějším vrstvám člověka. (Viz

Červinka 1940b) Vykonávají tak podle Červinky vertikálně orientovaný pohyb od povrchní a rozptýlené existence k tragickému sebeuvědomění. Vnímá aktivity Bednáře a jeho skupiny jako snahu odstranit nepravé a klamné opory lidského života – mladí básníci odmítli vše pomíjivé či povrchní a „*stali se vyznavači právě trvalých hodnot*“ (Červinka 1940c: 332); prodírají se z jeho pohledu „*spletitým nánosem konvenčního nazírání*“ k „*absolutně pravdivé existenci člověka*“ (Červinka 1941a: 376). Červinka kvituje opouštění hodnot „*materialistického a mechanistického analytismu a relativismu*“ (Červinka 1940c: 332), neboť východisko z krize spatřuje v syntéze, a vykládá úsilí mladých básníků jako touhu poznat „*nejskutečnější, nejčistší pravdu*“ (Červinka 1941a: 375), což se mu kryje s touhou po Bohu. Bednář přijímá Červinkovy nábožensky podmíněné interpretace s tím, že se přes odlišnou terminologii shodují v mínění, a označuje je za „*kritický talent slibného formátu*“ (Bednář 1941b: 19).

Červinka ve své knížce *O nejmladší generaci básnické* skutečně prokazuje větší erudici i schopnost formulovat myšlenku než Bednář tendující spíše k lyrickým abstrakcím. Zasazuje tvorbu bednářovců do kontextu domácího i evropského literárního a filozofického vývoje, při čemž je na jeho myšlení patrný silný vliv Søreny Kierkegaarda, jehož dílo rezonovalo také v okruhu kolem Bednáře a Ortena. Červinka tak pojímá člověka jako průnik mezi božským absolutnem a pozemskou parciálností, z jejichž trýznivého napětí se lze osvobodit jen prostřednictvím paradoxu víry, který je předznamenán „*nekonečnou resignací*“ (Červinka 1941b: 22). Kromě Kierkegaarda autor reflektuje také koncepty Miguela de Unamuna a Romana Guardiniho, k nimž mladou poezii usouvztahuje. Vnímá ji jako součást tendence založené na znovuobjevování metafyzické roviny lidství, kterou upozadily předchozí proudy jako avantgarda a proletářská poezie. Červinkova interpretace poválečného literárního vývoje je determinována předpokladem, že nejpůvodnějším pocitem moderního člověka je tragika. Zbabělé dada podle něho vědělo o této tragice, ale nepostavilo se na odpor bezsmyslnosti a v zoufalé reakci zrelativizovalo všechny dosavadní hodnoty. Poetismus potlačující ducha na úkor smyslů tragiku ignoruje a také surrealismus, zakládaný na iluzivní svobodě zapuzené vůle, je pouze „*formou úniku před první otázkou člověka a jeho bytí*“ (Idem: 12). S nástupem Halase, Holana, Závady či Zahradníčka byla znovu obnažena tragika lidské existence, v čemž pokračují i mladí básníci, kteří však na rozdíl od svých inspirátorů tragickému pocitu nevzdorují – naopak se mu poddávají. Tady Červinka velmi bystře identifikuje jeden

ze stěžejních rysů rétoriky bednářovců, když hovoří o tom, že se otevírají „nezáludně, uvolněně, spontánně, z celé své přirozenosti plnému doléhání oné nevažitelné tíže, bezbarvé hořkosti a němé tesknoty vší skutečnosti, jež je obklopuje“ (Idem: 17–18). Zmiňuje také onu speciální citlivost, již má básník disponovat a která mu umožňuje proniknout k opravdové podstatě věci: „Pravý, skutečný básník této mladé poesie bude v jakémsi hlubokém dorozumění své bytosti, svého nitra s nitrem věcí, skutečnosti, člověka.“ (Idem: 18) Celkově Červinka ctí básnictví autorů z Bednářova okruhu, neboť podle něho „cítí potřebnost člověka transcendentálního, nuceného hledati a budovati svůj vztah k Absolutnu“ (Idem: 21), což konvenovalo s jeho přesvědčením, že nejpevnější jistotou v proměnlivém proudu lidské existence je zakotvení ve vztahu k Bohu.

Již z výčtu myslitelů, na jejichž názorech založil svou interpretaci mladé poezie (Kierkegaard, Unamuno, Guardini), je patrné, že Červinka inklinoval k jistému spirituálnímu existencialismu, což se potvrdilo i v následných statích pojednávajících o tvorbě mladých básníků. V textu z roku 1942 Červinka zdůrazňuje v soudobé evropské filozofii tendenci vycházející z Nietzscheho a Kierkegaarda, na něž navázali Martin Heidegger nebo Karl Jaspers, která se zaměřuje na existenci konkrétního jedince, a považuje to za obrannou reakci myšlení na dobovou krizi. V tomto myšlenkovém ovzduší podle Červinky koření i poezie mladé generace – tvrdí, že mladé poezii a filozofickému existencialismu je společný „člověk v pojetí existenciálním“ (Červinka 1942: 118) Autor je očividně obeznámen s teoriemi zmiňovaných učenců, poměrně suverénně je reprodukuje a operuje s klíčovými kategoriemi filozofie existence, jako jsou čas, starost či mezní situace. Rozlišuje (1) status povrchní rozptýlenosti, kdy je lidská existence „zavalená všednodenností, propadající se v svět“ (Idem), který zaměstnává její pozornost, a (2) stav, kdy existence přichází sama k sobě a nahlíží svůj jindy zakrývaný tragický charakter. Jakožto věřící však spatřuje slabinu existencialismu ve spokojení se s heroickým pohledem na tragicky pravdivou podstatu lidské existence a v rezignaci na pokus o zvrácení tohoto stavu. Červinka totiž za nejhlubším uvědoměním si bezsmyslnosti lidského postavení ve světě tuší ještě bytí absolutní, transcendentní, v dotyku s nímž je lidské existenci navrácen onen absentující smysl. Hovoří o tom, že konkrétní lidské vědomí může být zasaženo puzením k „vlastní očištěné existenci“ (Idem: 116), k bezprostřednímu nahlédnutí své vlastní situace jako takové. A takto fenomenologicky čistá, sebereflektující mysl, k níž odkazuje figura hypersenzitivního básníka, má naději setkat se s transcendentem: „Jen

*existence jaksí obnažená, pročištěná, je člověku jakousi citlivou dřeví, duší, skrze kterou jedině může přicházet v dotyk s transcendencí.*“ (Idem: 118) Mladá poezie je z Červinkova pohledu svědkyní tohoto procesu odehrávajícího se uvnitř jejich tvůrců.

#### 4.2.6 Kritik generace Jindřich Chalupecký

Originálním hlasem, který se v roce 1942 zapojil do debaty a svým způsobem ji zakončil, je Jindřich Chalupecký (o dva roky starší než Bednář), pro něhož se nestalo podstatným dohadování o generacích, ale přístup tvůrců k umění. Chalupecký si v průběhu 30. let opakovaně pokládal otázku, co je to vlastně moderní umění, a pojem generace má pro něho význam pouze ve vztahu k tomuto úběžníku. Generace se podle Chalupeckého utváří v okamžiku, kdy je nutno vykonat obnovu uměleckého napětí, jež se zmechanizovalo a vyčpělo. Z tohoto pohledu nepovažuje bednářovce a jejich kolegy výtvarníky ze skupiny Sedm v říjnu<sup>42</sup> za novou generaci, neboť jejich tvorbu pokládá za „*akademickou, parnasistickou, [a dokonce] nepřátelskou umění*“ (Chalupecký 1991d: 118). Chalupecký posměšně komentuje poezii Kamila Bednáře a jemu spřízněných, když tvrdí, že se skládá z „*prastaré poetické veteše*“ (Idem: 114–115) a smyslu zbavených abstraktních slov. Dráždí jej také vznešená idea lidského obsahu v umění, protože „*umění člověka nezobrazuje, nepojímá, nelíčí, neobsahuje. Naopak dokazuje nezobrazitelnost, nevyličitelnost, neobsáhlost člověka. [...] Dokazuje, že člověk není 'věc', ale oblast možného konání, dění.*“ (Idem: 117) Umění se mladí básníci podle Chalupeckého zpronevěřují tím, že mají snahu nadřadit obsah formě, čímž v jejich tvorbě dochází k porušení zákonitého vztahu mezi formou a obsahem, jejichž organické propojení je podmínkou uměleckého díla.

Jak je vidět, Chalupecký nemilosrdně odmítal tvorbu Bednářovy skupiny (s výjimkou Ortena); vraťme se však k jeho proslavené stati *Svět, v němž žijeme* z roku 1940, kdy vychází také Bednářovo *Slovo k mladým*. Jiří Trávniček si totiž při vzájemné komparaci všímá, že oba texty vykazují jak zásadní odlišnosti, tak také řadu společných momentů.

Hlavní rozdíl spočívá v zaměřenosti obou esejí, neboť Bednář – „*veden snahou o obnovu ztracené metafyziky*“ (Trávniček 1996a: 7) – cílí do nitra člověka, tedy dovnitř, což

---

<sup>42</sup> Sedm v říjnu je Bednářovu okruhu spřízněná skupina výtvarníků reagující na válečnou skutečnost humanistickým programem. Působila v letech 1939 až 1941; jejím teoretikem byl Pavel Kropáček (1915 – 1943), k jehož myšlenkám se hlásil i Bednář (Viz dn 1939). Dalšími členy byli např. Josef Liesler, Václav Hejna (Viz příloha 1), František Jiroudek, Arnošt Paderlík či Zdenek Seydl. Obě skupiny poměrně úzce spolupracovaly, výtvarníci doprovodili ilustracemi *Jarní almanach básnický* (Viz příloha 2) nebo Bednářovy sbírky, básníci pak na výstavách recitovali své verše.

obhazuje i Urbánek (Urbánek 1940a). Uvnitř jedince je hledána esenciální podstata v podobě nahého lidství. Naproti tomu Chalupecký směřuje vně člověka – situuje jej do předmětné skutečnosti, již se modernímu člověku stalo město: „*jeho lidé, jeho dláždění, stojany jeho lamp, návěští jeho krámů, jeho domy, schodiště, byty.*“ (Chalupecký 1991b: 73) Právě v konfliktu s předměty, tedy vnějším světem, spatřuje Chalupecký akt sebeuvědomění člověka. Chalupeckého člověk se poznává prostřednictvím vymezení se vůči objektům, jež ho obklopují, kdežto Bednářův člověk pátrá v sobě samém a výskyt věcí pokládá za cosi nedostatečného: „*Věci, jak málo zможou/ jen přítomností svou!*“ (Bednář 1941c: 44) Chalupecký přikládá velkou důležitost konkrétním předmětům, s nimiž se lidská bytost denně setkává; Bednář naopak abstrahuje od všedních konkrétností, aby vydestiloval neměnné, na kontextu nezávislé jádro subjektu. Umělci ze Skupiny 42, inspirováni Chalupeckého statí, jsou fascinováni každodenností, zatímco Bednář ji pokládá za povrchní rozmanitost a zaměřuje svou pozornost „*hluboko pod povrch všedního dne*“ (Bednář 1941b: 35).

Vedle rozdílů lze ovšem v obou textech identifikovat i shodné polohy. Oba autoři pociťují soudobého člověka jako zautomatizovanou položku bez autentického prožívání: „*člověk proměnlivší se v bezvládné kolečko společenského stroje, tvrdošijně rozběhlého jako bláznivé perpetuum mobile, redukovaný na dvě data, den narození a den úmrtí*“ (Chalupecký 1991b: 70). Chalupecký hovoří o opuštěnosti moderního člověka vědou či náboženstvím, Bednář o zklamání z techniky a vyprázdněných ideologií – oba tematizují ztrátu opor, jež by vymezily lidskou existenci, a popisují nejistou pozici člověka jako v hloubi tragickou. Podle Chalupeckého je člověk ten, „*kdo se pociťuje a nikdy neporozumí*“ (Idem: 71), hrdina „*trvající mezi Bohem a nicotou*“ (Idem) – aniž by se vydal jednomu, nebo druhému, zůstává „*nesmyslným a zoufalým pokusem, být si sebe vědom, jsa nepochopitelným*“ (Idem). Intuitivní nejistota se promítá i do rétoriky obou statí, která je tak odlišná od suverénní proklamativnosti meziválečných manifestů: „*Oba programy představují spíš sondy do dobových pochybností než inženýrské projekce příštích horizontů umění.*“ (Trávníček 1996a: 8) Avantgardu<sup>43</sup> vůbec pokládá Trávníček za klíč k oběma

---

<sup>43</sup> Bednář, ovlivněn dozajista Černým, se ve *Slově k mladým* explicitně vymezuje vůči avantgardě, přichází s kritikou „*zmatku moderních –ismů, libovolně si určujících člověka podle svých nálad*“ a vyhláší konec avantgardy: „*Konec avantgardy? Ano!*“ (Bednář 1940b: 25) Toto stanovisko se odráží i v Bednářově postoji k Nezvalovi, konkrétně k jeho sbírce *Pět minut za městem* (1940), kterou se Nezval odklání od avantgardy ve prospěch reflexe aktuální problematiky. Bednář kvituje sice Nezvalův „*vnitřní přerod*“ a „*příklon k češství*“,

článkům; odebrala podle něho svým kultem novosti člověku a umělci horizont. Neustálé projektování do budoucnosti a odsouvání tohoto budoucího prostřednictvím nových koncepcí vedlo ke ztrátě obzoru, takže Bednářův i Chalupckého mluvčí je charakterizován jako znejistěný subjekt vyvržený časem a dějinami. (Srov. Idem)

Na základě výše zmíněných podobností lze v případě obou autorů uvažovat o určitém společném životním pocitu, což později připustil i Chalupcký. V eponymním článku navazujícím na kritickou stať „Generace“ (1942) mluví o tom, že bednářovci i příslušníci Skupiny 42 (včetně jeho samého) měli totožnou výchozí pozici, byli formováni stejnými vlivy. Všichni cítili, že modernímu umění hrozí „*nedostatek obecného lidského obsahu a významu*“ (Chalupcký 1991f: 147). Podle Chalupckého měla Bednářova skupina na mysli to samé, co on, „*jenže neodvážili se obsáhnout problém v celé jeho šíři, a museli proto ztroskotat*“ (Idem: 149). Skupina 42, vycházející ze stejných podmínek jako okruh Bednářův, se z Chalupckého pohledu vypořádala s nastalou problematikou lépe a progresivněji. Potvrzuje se tak vlastně definice generace podaná na začátku roku 1940 Václavem Černým, který zdůrazňuje, že východiska, formující síly, problémy a kladené otázky jsou generaci společné, ale ne tak řešení a odpovědi na ně: „*Řekli jsme, že generace záleží v společných problémech, ale nikterak nehodláme tvrdit, že i ve společenství řešení a odpovědi na otázky; klademe výslovně a výhradně důraz na společné kladení otázek – a dost.*“ (Černý 1940a: 19–20)

#### **4.2.7 Rekapitulace**

Bednářovy teoretické texty, podpořené dalšími aktivitami ze strany jeho přátel, lze vnímat především jako doplněk literární činnosti formující se skupiny, jehož vznik byl motivován potřebou obhájit vlastní básnickou poetiku. Po marných výzvách k potenciálním teoretikům a kritikům se úkolu sepsat generační program chopil Bednář, který od svých publikačních začátků nepřestával komentovat situaci mladé generace v umění i ve společnosti, přestože si byl vědom toho, že jako v první řadě básník nemá vhodné předpoklady k teoretickému uvažování. V souladu s prožitým zklamáním z ideologií (v případě Bednářova okruhu se jednalo především o komunismus) a nutností vymezit se od předchůdců přišel Bednář s programem bezprogramovosti, který se však ukázal být hlavní slabinou jeho modelu. *Slovo k mladým* z určitého pohledu zkrátka

---

ke sbírce má přesto kritické výhrady a přiznává Nezvalovi pouze formální mistrnost, smysl pro hudebnost verše a bohatou imaginaci. (Bednář 1940f)

nemohlo uspět, neboť bylo determinováno zcela nekonzistentními strategiemi – na jedné straně úzkostlivou snahou nepřidat se k žádnému ustanovenému světonázoru a na straně druhé tendencí formulovat životní postoj, s nímž by se nastupující generace identifikovala a který by poskytl jistou teoretizující bázi mladým básníkům. Výsledkem je převážně mlhavá, vágní a patetická řeč jakéhosi spirituálního humanismu, jehož emblémem je příliš abstraktní pojem nahého člověka.

Proklamovaná bezprogramovost Bednářovy družiny vynikne zejména při srovnání s konkurenčními skupinovými projekty socialisticko-realistického typu, jako jsou kritický realismus zosobněný Fedorem Soldanem a aktivismus propagovaný Vojtěchem Roznerem. Oba směry se vyznačují jasně vymezeným programem angažovaného umění a suverénní – někdy až agresivní – rétorikou. Absence filozofické orientace byla množstvím dobových recipientů považována za nedostatek, stejně jako pasivita a subjektivismus ve vztahu k národnímu (či třídnímu) kolektivu. V okamžiku, kdy se loajalita k národu stává klíčovou kategorií a literatura má být povzbuzením nacionálního vědomí, se aktivity a tvorba mladých básníků patrně jevily jako nedostatečně angažované v soudobé skutečnosti národního ohrožení – zvláště v porovnání se starší uměleckou generací nebo aktivismem a kritickým realismem. S výjimkou Červinky nereagovaly příliš pozitivně ani katoličtí intelektuálové, třebaže myšlení Bednáře a Urbánka tenduje ke spiritualitě, obnovování vztahu k Bohu, věčným a duchovním hodnotám, integrujícímu pohledu na skutečnost či hledačství absolutna. Diskurz mluvčích mladé generace se také vyznačuje eschatologickým vizionářstvím a mesianistickou stylizací, jež je založena na figuře vyvoleného básníka, obdařeného mimořádnou schopností vnímat, který probouzí generaci ze zakletého spánku a trpí místo ostatních.

Přesto je možné pokládat Bednářovo úsilí za úspěšné. Jeho spisek přispěl k etablování mladé básnické generace v literárním prostoru, neboť vyvolal kýženou debatu, z níž vzešel i nejtalentovanější generační kritik, katolicky orientovaný Jaroslav Červinka, který zasadil tvorbu bednářovců do kontextu spirituálního existencialismu kierkegaardovského typu. S tím ovšem nesouhlasil Jindřich Chalupický (Chalupický 1991e), velký odpůrce Bednářovy tvorby, jehož myšlení se jeví mnohem bližší základnímu předpokladu (Sartrovy) existenciální filozofie, totiž že existence předchází esenci. Lidský život vnímá Chalupický jako v hloubi tragický a absurdní, protože člověk se pokouší porozumět sám sobě, což je nemožné. Autentická lidská existence spočívá proto podle

Chalupeckého v „*odvaze být a nerozumět*“ (Chalupecký 1991b: 71), v odvaze stanout tváří v tvář „*prapůvodnímu zmatku*“ (Idem). Právě tento prapůvodní, iracionální zmatek, chaos neutříděné a nebezpečné skutečnosti dotírající na jedince je obrazem světa, kde věci nejprve jsou a až potom dochází k jejich usouvztažnění. Lidská existence se uprostřed chaotické skutečnosti pokouší zorientovat a při konfrontaci s cizotou vyskytující se předmětů je přiváděna k pociťování sebe sama, čímž se v každém okamžiku vždy znovu uskutečňuje. Také Bednář tematizuje ztrátu vztahů mezi individuem a světem, když definuje nahého člověka jako jedince vyvázaného z nadosobních kontextů. Odstranění těchto přednastavených třídících struktur ovšem nevede k vyjevení se pusté fakticity věcí, ale k tušení jakéhosi neměnného jádra lidství ukrytého v každém jedinci. Bednář předpokládá předem přítomný společný jmenovatel všech lidí, čímž dokazuje esenciální zaměření svého myšlení, které ho sblíží se spiritualismem.

Přes řadu odlišností lze však Chalupeckého i Bednáře považovat za příslušníky stejné generace, charakterizované obdobným životním pocitem a totožnými problémy. V přístupu k problematice umění se ovšem Chalupeckého postoj ukázal jako inspirativnější – Chalupecký totiž brání autonomii umění a jeho osvobození od služebnosti. I Bednář na jedné straně odmítá stanovovat pro umění programy, kritizuje socialistický realismus a požaduje po poezii opravdovost neovlivněnou zvenčí, na druhé straně na něho ale působily dobové tlaky (zosobněné např. Václavem Černým) kladoucí důraz na společenskou či národní prospěšnost uměleckého díla. Chalupecký je mnohem radikálnější a jednoznačně zavrhuje myšlenku angažovaného umění. Na rozdíl od většiny soudobých intelektuálů se ostatně v jeho uvažování z přelomu 30. a 40. let téměř nevyskytuje kategorie národa. Bednář vedený snahou ospravedlnit existenci své generace naznačuje, že jí byl svěřen úkol obnovit duchovní rozměr bytí, čímž staví kolegy umělce do pozice, kdy by měli svou tvorbou řešit určitou misi. Z Chalupeckého pohledu naproti tomu umění neplní žádné předem stanovené povinnosti – jeho jediným úkolem je být samou sebou: „*smyslem a záměrem umění není nic než každodenní, úděsné a slavné drama člověka a skutečnosti: drama záhady čelící zázraku*“ (Idem: 74).

#### **4.3 Bednářova básnická tvorba z období diskuze o generaci**

V rámci svého nejplodnějšího období na přelomu 30. a 40. let vydává Kamil Bednář kromě jiného básnickou skladbu *Veliký mrtvý* (1940), která se stane jednou z jeho



nejznámějších knih, a sbírku veršů *Po všech svatbách světa* (1941). *Veliký mrtvý* je typickým projevem tendence, jež se postupně stala v Bednářově tvorbě dominantní, totiž inklinace k jakési rozostřené lyrické meditativnosti. Zároveň se jedná o text, kde je u Bednáře v největší míře tematizována problematika lidské smrtelnosti. Obě knihy zapadají do kontextu myšlení předestřeného ve *Slově k mladým*, zdají se být příspěvkem podporujícím jeho teze.

#### 4.3.1 Meditování nad životem a smrtí

*Velikým mrtvým* kulminuje Bednářova snaha vypořádat se s traumatizujícím zážitkem otcovy smrti, jenž je zpracováván již v *Roku* a také v několika básních *Kamenného pláče* („Otcova smrt“ či „Návrat“). V jedné z nich mluví takto předznamenává základní půdorys skladby z roku 1940: „*A mrtvého přízrak děsí mne/ uprostřed noci bezedné.// Stín smrti zde povolává mne na stráž k mrtvému jménu,/ ta bledá a bílá otcova hlava,/ již nezapomenu.*“ (Bednář 1939b: 55) *Veliký mrtvý* je totiž skladbou o sedmi zpěvech složených z pravidelných osmiverší sdružených rýmů, v níž lyrický subjekt drží noční hlídku u otcovy mrtvolvy. Konfrontován s mrtvým tělem a ztrátou bližního osamocení básník ponechaný napospas nepřízni světa medituje nad tajemstvími života a smrti. Dojem naléhavé hloubavosti posiluje kombinace častého užití 2. osoby singuláru s kladením otázek po smyslu existence: „*Ach, na co žijeme, nač já, nač on, nač ty? [...] Jaký je asi Bůh, že o něm nevíme nic?*“ (Bednář 1940g: 12) Mrtvý se podle básnického mluvčího nachází „*v nejvyšší pravdě, která neznáma nám je*“ (Idem: 14), a básník touží toto tajemství poznat (Idem):

*Je nebytí tou pravdou či snad bytí jiné  
nám neúprosná smrt přináší v bledém klíně?  
Ó, kéž by jazyk ledový se hnul  
a někdo z živých tajemství ta vyslechnul!*

Tázací rétorika skladby tak čtenáře navádí k reflexi vlastní smrtelnosti: „*snaď s mrtvým úlohu si trpně vyměňuješ/ a sám teď ležíš v rakvi*“ (Idem: 24)

Podobně jako v předchozí sbírce *Kamenný pláč* je i ve *Velikém mrtvém* přítomen káravý tón podkreslovaný apokalyptickými vizemi: „*Vesmíre obrácený, viz, jak na rubu/*

*pán tvorstva lká a ssaje vlastní záhubu!*" (Idem: 29) Za kritický stav rozpadajícího se světa je podle Bednářova básnického subjektu zodpovědné pyšné lidstvo, které samo přispívá ke svému konci. Hlavním lidským prohřeškem, zdůrazňovaným také ve *Slově k mladým*, je pak bezprecedentní zanedbání duchovní roviny člověka: „*Duch náš je pobořen jak domky bez lomenic*" (Idem: 12). Součástí tohoto bezduchého, materiálního postoje moderního člověka je zpronevření se představě lidského tvora jako obrazu božího. Soudobý člověk se již nepovažuje za boží stvoření a básník jej přirovnává k pouhé „*ozvěně dávného zvolání*" (Idem: 20), které „*zapomnělo úst, jež zavřela se*" (Idem: 21).

Velmi pozoruhodné je, jak velkou pozornost věnuje lyrický mluvčí hlídkující u rakve deskripci mrtvého těla v ní. Všimá si bledosti mrtvého, složených rukou, čela, brady vytrčené vzhůru, tajemného úsměvu a posmrtné barevnosti, jíž dominují „*modř hniloby*" a „*smrtná běl*" (Idem: 12). Také v básni „*Mrtví*" z *Kamenného pláče* je detailně popisována fyziognomie zemřelého těla s modrými nehty a žilkami na spáncích, jež jako „*keříčky modři po skráních se pnou*" (Bednář 1939b: 54). Na rozdíl od jiných pasáží tyto popisy postrádají emocionální angažovanost – mluvčí nahlíží na mrtvé (otcovo) tělo jako pozorovatel, jenž komentuje předměty kolem sebe. Mrtvý po sobě zanechal množství používaných věcí, které v pozůstalých vyvolávají vzpomínky na něho – „*mrtvého jenom věci připomínají nám*" (Bednář 1940g: 14) – a jednou z řady těchto věcí je i jeho tělo, s nímž už mrtvého nelze identifikovat. „*On není zde, již navždy odebral se jinam*" (Idem), říká o mrtvém lyrický subjekt a naznačuje tak, že fyzicky přítomná mrtvola ponechaná v pozemském světě není tím, co pro něho představuje pojem otec. Klidný úsměv na tváři mrtvého dává tušit existenci „*jiného světa*" (Idem: 8), kde zemřelý pokračuje v odlišné formě bytí. Tento jiný svět, přibližovaný jako „*bezmezná, průsvitná říše*" (Bednář 1939b: 54), je nehmotné povahy a básník jej charakterizuje obrazy toho, co je v materiálním světě nejméně hmotné: vanutí, plavné pohyby vzduchu. Na tento dualismus Bednářova básnického myšlení poukázal Václav Černý již v souvislosti s *Milenkou modří*, když hovoří o básnickově roli zprostředkovatele mezi viditelnými ději smyslového světa a „*tajemným duchovním rozměrem smyslům nepřístupným*" (Černý 1939b: 132). Pouze lyrický mluvčí se přibližuje tomuto rozměru, když přirovnává svou duši k přeludu bílé paní povívanému vánkem.

Z básníkovy pohledu, odkazujícího ke gnostickým naukám, se lidská podstata, tedy duše, po smrti přesouvá do mimoempirické duchovní dimenze a tělo se ukazuje jako

dočasná schránka, „odlitek“ (Bednář 1939b: 54) ukrývající v sobě duši. Tělo se Bednářovu lyrickému „já“ jeví jako přechodné obydlí – „na letohrádku těla bílý prapor vlaje“ (Bednář 1940g: 12) – nebo dokonce jako symbol vězení: „Lod' smrti vyplouvá. Na bílém stěžni visí/ vězeňský prapor těla prázdného“ (Bednář 1939b: 51). Součástí obou citovaných metafor je imago visícího, či vlajícího praporu, které reprezentuje tělo jako vichrem nekontrolovatelně zmítaný (protože bezduchý) hadr.

Předpoklad existence dvou kvalitativně rozdílných světů pak objasňuje závěrečnou naději přítomnou v Bednářově skladbě a dává smysl otcově smrti. V závěru textu totiž čteme: „Veliký mrtvý do vesmíru zprávu nese/ o všem, co ještě žijoucí zde jmenuje se“ (Bednář 1940g: 31). Mrtvý, obývajícím již duchovní, nehmotný svět, podává u prozřetelnosti důkaz, že člověk ještě může napravit svá pochybení. Paradoxně je to mrtvý, kdo nese zprávu o tom, co je v pozemském světě živoucí, neboť patří duchu, jemuž se živí lidé odcizili. Život je tak spojován s duchovní aktivitou, čímž je naznačováno, kam by lidstvo mělo upnout své naděje uprostřed světového rozvratu.

#### 4.3.2 Soudobé reakce na *Velikého mrtvého*

Doboví recenzenti bezpečně rozpoznali obě dominantní rétorické polohy Bednářova *Velikého mrtvého* – jak meditativní, filozofující reflexivnost, tak abstraktní, poněkud sentimentální řeč zobrazující rozostřený duchovní svět, pro niž jsou charakteristické neurčité výpovědi typu: „jako by někdo zde byl kdesi uschován/ a cosi hledalo jej, na věky a marně“ (Idem: 23). Jak naznačuje Miloš Dvořák (Dvořák 1940), v Bednářově sklonu k meditativnosti sehrála významnou roli poezie Rilke, která byla zejména v druhé polovině 30. a v první polovině 40. let hojně překládána a rezonovala mohutně v okruhu autorů okolo Bednáře. Tato meditativní tendence se však u Bednáře často střetává s onou řečí „beztvaré průsvitnosti“ (Idem: 103), utápějící se v „citovém tetelení, sentimentalitě“ (Idem). Také J. B. Čapek identifikuje u mladých básníků v čele s Bednářem inklinaci „úporně hloubavou, introspektivní a spekulativní“ (Čapek 1942: 395), označuje ji jako projev „nového symbolismu“ (Idem: 397) a považuje za známku časné zralosti, ale v případě *Velikého mrtvého* hovoří o tom, že básníková ctižádost „zvěstovat lidem poselství života“ je znemožněna „přílišnou obšírností a neurčitostí“ (J. B. Č. 1941: 438).

Nejvýrazněji Bednářovu skladbu odsoudil Jindřich Chaloupecký, který o básníkovi tvrdí, že „*orientuje svou práci konstruktivním úsilím*“ (Chaloupecký 1991c: 224) a často svou intelektuálně konstruovanou poezii násilně přetěžuje až k nesrozumitelnosti. Kámen úrazu podle Chaloupeckého spočívá v Bednářově snaze o filozofické vyznění básně, jíž se autor snaží vtisknout jakýsi myšlenkový obsah: „*Proto jeho báseň mluví o něčem, nikoli něco. Řeč se stává prostředníkem, jímž se něco říká. Neboli předmět básně se ocitá mimo báseň.*“ (Idem: 225) Z Chaloupeckého pohledu zde Bednář porušuje základní princip moderního umění, kterým má být organické splynutí obsahu a formy.<sup>44</sup>

Není překvapivé, že jednoznačně kladně přijali Bednářovu skladbu Václav Černý a Jaroslav Červinka. Černý spatřuje estetickou působivost knihy v „*palčivé naléhavosti otázek o existenci*“ (Černý 1941a: 30) a v pravdivém zobrazení univerzálních lidských fenoménů: „*Žízeň pravdivosti je v tomto básníkovi neobyčejná a bylo by holým výsměchem kritické povinnosti, kdyby mu chtěl ještě dnes někdo upírat umělecké hodnoty hlubokého citového zážitku obecně lidsky platného a schopnosti básnický jej plně objektivovat.*“ (Idem: 31) V podobném duchu se vyjadřuje i Červinka, který skladbu očividně hodnotí v souvztažnosti s probíhající diskuzí o *Slově k mladým* a s koncepcí nahého člověka. Červinka tak mluví o tragickém dění, jež z básníka „*strhává všechny klamavý šat a obnažuje bytost, duši.*“ (Červinka 1940d: 553) Této „*obnažené duši*“ mrtvý nastavuje zrcadlo, v němž duše „*vidí svoji hrůznou opuštěnost, své psanectví, bezsmyslnost života, tragičnost existence člověkovy*“ (Idem). Bednářovi se podle Červinky podařilo zachytit „*nahou opuštěnost 'člověka prvního', prostého všech vztahů, s duší čistou, nepopsanou, bez 'sebeklamů'*“ (Idem), čímž prokázal heroické úsilí dobýt nejhlubší poznání, které obvykle bývá zakrýváno kvůli své tíživosti.

### 4.3.3 Nevyrovnaná knížka o hledání

Na rozdíl od *Velikého mrtvého*, který je pravidelně uspořádanou kompozicí, působí následující Bednářova kniha *Po všech svatbách světa* jako sbírka různorodých a

---

<sup>44</sup> V souvislosti s tvorbou básníků ze skupiny kolem Bednáře Chaloupecký často důsledně rozlišuje pojmy „obsah“ a „význam“. Význam je podle Chaloupeckého nesen samotnou básní a vzniká zákonitým propojením tématu básně s její formou, takže báseň neobsahuje nic, co by bylo mimo ni: „*obsahem básně je její forma, a to také znamená, že formou básně je její obsah. Forma a obsah splývají, prokazují se jako jedna a táž věc.*“ (Chaloupecký 1991b: 69) Naproti tomu obsahem rozumí Chaloupecký cosi mimo báseň, co je zprostředkováváno řečí – tedy nějaké sdělení. Bednář a jemu podobní se podle Chaloupeckého pokoušejí nadřadit obsah formě, dodat formě zevnějšku obsah, čímž dochází k porušení významové rovnováhy básně: „*Snaha o obsažnost se groteskně zvrací v lichou, planou a nemotivovanou kultivaci formy o sobě.*“ (Chaloupecký 1991d: 113)

příležitostných básní. Jeden typ básní tvoří jakési poklony uměleckým inspirátorům (Rimbaud, Dostojevský, Bronteová, Hora), u nichž je zdůrazňována jejich vydědění a osamocení; dále se setkáme se známou rétorikou temné skepse, abstraktního odhmotnění a dekorativního utrpení, v rámci níž Bednář recykluje své vlastní motivy. Častým momentem je také obhajování vlastní poetiky a zklamání z nepochopení. Básník hovoří o tom, že ostatní vnímají jeho poezii jako jed (Bednář 1941c: 30 a 39), čímž odkazuje na výtky týkající se přílišného negativismu a pasivity. Cítí se být zneuznán, neboť má dojem, že čtenáři nechápou jeho fatální odsouzenost tragice, když po něm chtějí slyšet „*lež poupat*“ (Idem: 41) bez kazů a nechtějí pochopit, že mu nepřiléhá „*maska štěstí*“ (Idem: 39). Nakonec se lyrický mluvčí vymezuje vůči těm, kteří nejsou schopni rozumět jeho upřímnému hořkování, a láme nad nimi hůl: „*Vás marno volat, slzy ronit,/ zvon srdce neslyšíte.*“ (Idem: 48)

Nejednotnost a nevyrovnanost sbírky *Po všech svatbách světa* reflektovali také soudobí recenzenti, jejichž reakce obsahují jak momenty odsuzující, tak vyzdvihující. Pozoruhodná je v tomto ohledu proměna hodnocení Václava Černého a Jindřicha Chalupického. Černý, tradičně oceňující Bednářovu poezii, sice přivítal „*touhu po naplnění, dovršení, scelení*“ (Černý 1942: 27), ale snad poprvé básníkovi vytýká, že se vzdálil skutečnému zápasu o sebe i svět a sklouzl k „*verbalismu žalu*“ (Idem). Podle Černého se Bednářovi bolest stává pouhým slovem, kdežto opravdový tvůrce musí „*zůstat s bolestí v ustavičně obnovovaném, živém styku*“ (Idem). Naproti tomu Chalupický, který Bednářovu poezii dosti tvrdě kritizoval, spatřuje ve sbírce *Po všech svatbách světa* naději na obrat v básníkově tvorbě. Chalupický nadále odsuzuje Bednářův sklon k meditativnosti a považuje většinu veršů za „*stejně mnohomluvné jako nevymluvné*“ (Chalupický 1991d: 236), avšak nachází také básně zvnitřněné a ztišené, jimiž básník ukazuje svou silnou stránku: „*Bednář, zdá se, je nejspíše básníkem zámlk, ticha, nevyřknutelného; básníkem toho, co je za slovy a za věcmi.*“ (Idem) Také Bedřich Fučík negativně vnímá Bednářovo úsilí o filozofování a přílišnou konstruovanost, které ústí v „*duchaprázdnou thesovitost*“ (B. F. 1942–1943: 38), ovšem i on spatřuje v druhé části sbírky nakročení k obratu, když kvituje básníkův sestup „*do zcela nových krajín hluboko pod povrchem*“ (Idem: 39), ke kalným proudům. Pokládá to za akt heroismu, síly a očisty, který je prvním krokem k „*řádu příštího života*“ (Idem), o němž Bednář sní.

Na Bedřicha Fučíka pravděpodobně příznivě působilo, že onen řád příštího života spojuje básnické „já“ s Bohem – v jedné z vizí je např. nová země připodobněna k pohanské duši, do níž sestupuje Bůh (Bednář 1941c: 28). Básník tuší za lidským životem jakousi vyšší sílu: „*To možná něčí pokyn bývá,/ že všichni jsme tu jenom hosty*“ (Idem: 54); a vyjadřuje věčnou touhu po nalezení této instance (Idem: 15):

*Já hledám, ty nehledáš a přece hledáš také  
milenku, růži, Boha,  
to srdce světla, které tuší za oblakem  
má duše přeubohá.*

Téma hledání a touhy ve vztahu k Bohu rozvíjí Bednář zajímavým způsobem v básni „Milenci“, jež zobrazuje dívku otevírající okna do noci, v níž bloudí její milý. Otázka, kterou mluvčí pokládá, směřuje k analogii dívčiny touhy po milenci a poměru Boha k člověku: „*Zda na Boha teď s tesknou slastí vzpomene,/ že také On ji hledá v noci této,/ on, nejvyšší sirý bez člověka?*“ (Idem: 23) Jakmile si dívka uvědomí, že není jen hledající, ale také hledaná (Bohem), zmocňuje se jí mystický zážitek plnosti: „*A sotva vzpomene, ucítí ústa plamene,/ veliká milost sněží jí a vše to,/ co věčnost je, teď laská jí i leká.*“ (Idem) Stejná událost potkává i milého, když pochopí, že je hledán jak dívkou, tak Bohem. Pramenem extatické radosti je zde moment, kdy si člověk vzpomene na to, že vždy existuje někdo, komu na něm záleží. Milenci jsou od sebe v inkriminované noci prostorově odloučeni, ale přesto jsou šťastni, neboť je oba Bůh miluje a umožňuje jim setkat se na poli jeho věčné lásky. Opět lze detekovat Bednářovo dualistické vnímání světa, jelikož lidský milostný cit, realizovaný v nedokonalých pozemských podmínkách, se nemůže vyrovnat nadpozemské boží lásce.

Již tradičně přisuzuje lyrický subjekt v procesu obnovování vztahu mezi Bohem a člověkem zásadní roli básníkům, kteří jsou zobrazováni jako spasitelé zachraňující lidstvo. Básník je jasnoživým „*božským krejčím*“ (Idem: 55), který šíje nový a spásonosný „*příští šat*“: „*až oblékne jej lid, Bůh rozezná/ v něm lid svůj věřící*“ (Idem) Básník, inspirující slovem k oživení víry, je podle Bednáře „*bdící ústy svými*“ (Idem: 76) – je na hlídce, když ostatní spí, jeho činnost je nenahraditelná, což z něho činí výjimečného člena společenství.

#### **4.3.4 Rekapitulace**

Básnická tvorba Kamila Bednáře z počátku 40. let odráží jeho myšlenky rozvíjené v neliterárních textech, kde se pokouší diagnostikovat soudobou situaci mladé generace a její postoj k literatuře. Centrální pozici v těchto textech zaujímá kritika materialismu a nedostatečného vztahu člověka k duchovním hodnotám, při čemž náprava rozkládajícího se světa má být zjednána návratem k uznání absolutna jako nejvyššího principu. Valorizace ducha je tak podstatným tématem teoretických statí i beletristické Bednářovy tvorby, v níž autor pracuje s představou dvou kvalitativně odlišných dimenzí: pozemského empirického světa hmoty, který je nedokonalý ve své konečnosti, a nadmyslového duchovního světa, jehož existenci básník vytušuje.

## 5 Abjektivní aspekty básnické řeči Jiřího Ortena a Kamila Bednáře

Literární tvorba Kamila Bednáře a řady autorů z jeho okruhu se vyznačuje tragickým životním pocitem, jenž je zapříčiněn mimo jiné ztrátou dosavadních opor a jistot. Tvůrci shromáždění kolem časopisu *Noc* se nemohou spolehnout na soudobé ideové a světonázorové koncepty; mluvčí jejich textů se tak ocitají v rozkolísaném světě bez opěrných bodů, při čemž situace jich samých je tudíž také značně nejistá. Výchozím bodem následujícího textu je právě destabilizovaná pozice básnických subjektů v díle Jiřího Ortena a Kamila Bednáře, která často ústí až ve zpochybnění integrity mluvčího „já“ jako takového. Vhodnou inspirací se v tomto ohledu zdá být myšlení Julie Kristevy, resp. její teorie 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) Kristeva přichází s lapidární definicí abjektu jakožto čehosi mezi subjektem a objektem. (Srov. Kristeva 1982: zejména 1–31) 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 Kristevina modelu 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.

### 5.1 Ortenova touha po splynutí a jednotě

Již několikrát bylo poukázáno na výrazný rys mladé poezie autorů ze skupiny kolem Bednáře, jenž spočívá v reprezentaci mluvčího jako hypersenzitivního seizmografu reagujícího na sebenepatrnější podněty svého okolí. V *Nocích* např. nalezneme obrazy rozlité améby vstřebávající do sebe vnější impulzy, otevírání se promlouvajícího subjektu



okolní skutečnosti či touhu po bezprostředním vnímání, jehož má být docíleno odstraněním všech překážek a obnažením kůže. (Viz oddíl 3.5.3) Jiří Orten v názvacích formulech teorii prvního okamžiku, v němž dochází k nezkraslenému 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 jej 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 vrůst 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 1994a: 152).<sup>45</sup> Odtud pramení Ortenova ostentativní potřeba zabydlet cizost, patrná především v okamžicích častého stěhování (např. Orten 1993: 201), odtud ona pověstná něha a empatie – přisuzované 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.“* (Orten 1994a: 97) Ortenovo empatické vciťování se je z tohoto pohledu založeno na principu extenze básníkovy „já“, do něhož má být zahrnuto i to, co do něho původně nepatří. Dochází k rozpouštění neprostopupné hranice vymezující subjekt a ten tak splývá se svým okolím – třeba s krajinou, jejíž komponenty odpovídají částem těla mluvčího (Idem: 203), či s atmosférickými jevy. Stává se sněhem (Idem: 248), vchází do něho déšť (Idem: 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 já, kéž bych byl)? A první část mé bytosti, to je dívka, a já předobře vím, jak se jmenuje.“* (Orten 1993: 156) Jiné představuje pro Ortena pouze druhou, zatím odlišenou část jeho samého, kterou touží

---

<sup>45</sup> 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 neodkazují na sbírku, v níž byly publikovány, nýbrž na místo, kde se nacházejí v rámci deníků.

asimilovat. Jan Grossman považuje tuto tendenci ke zdůvěrnění za klíčový organizační princip prvního období básnickovy tvorby, jež charakterizuje jako „*impresionistické*“ stadium poezie „*plaché, něžné, vciťující 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*“ (Idem: 16).

Takovým stavem harmonické pospolitosti lidského jedince a světa kolem něj je přirozeně dětství, k němuž se Orten i jeho kolegové často vracejí. Orten uplatňuje především ve svých raných textem 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 1994a: 251).<sup>46</sup> 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 1992e: 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

---

<sup>46</sup> Julia Kristeva 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 Kristevy „*zcela provizorní a bytostně pohyblivá artikulace tvořená pohyby a jejich efemérami stázemi*“ (Kristeva 2004: 19) a lze ji chápat jako neforemný osmotický prostor primární slasti, v němž a z něhož počíná proces značení, jehož výsledkem je současně se vznikem znaků také konstituce subjektu v opozici k objektům. 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.*“ (Kristeva 1982: 47) Proces vynořování se subjektu z beztvare 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 stádiím 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 a body becomes separate from another body in order to be.*“ (Idem: 10)

existence před zrozením jako „*hluboký, originální projev pudu antiindividualistického, tak nezvyklý, že se zdál naopak kapricí supersubjektivismu.*“ (Idem) Pokud chápeme Ortenův regressus ad uterum jako součást úsilí nalézt bezpečnou skrýš 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 dvojí*“ (Orten 1994a: 81). Např. ve známé básni „U tebe teplo je...“ (Orten 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*“ (Idem), 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*“ (Orten 1994a: 211) – a spojení úst v polibku je toho manifestací: „*dva polibky udělají jeden polibek.*“ (Idem: 229) „*Ty býváš strašně cizí/ nejsi-li já nejsme-li spolu/ tak spolu že se nevidíme*“ (Idem: 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. Orten 1993: 58 a 178). „*Milenko, matko, ženo má*“ (Orten 1994a: 251), oslovuje básník své ženy sjednocené v jednu a reflektuje přitom jistý incestní rozměr svého vztahu k matce: [byl jsem] „*podle všeho odedávna matčíným obrazem eroticky poznamenan; 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*“ (Orten 1994b: 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)

## 5.2 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, přichystává 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 zpodobnění a tvůrčímu vyhasnutí. (Srov. Křížková 1994) Ortenův mluvčí např. vysvětluje dívce, proč její chlapec váhá s přilehnutím na lože: „*Měl příliš velký strach/ prostoupiti tě zcela/ abys on byla ty.*“ (Orten 1994a: 135) Jedná se o strach ze ztráty vlastní identity.<sup>47</sup>

„*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 schopn žádného činu.*“ (Orten 1994b: 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 jinakost.<sup>48</sup> Samotný subjekt je

---

<sup>47</sup> 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.

<sup>48</sup> V myšlení Julie Kristevy 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,

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 odpudivému a odpuzovanému abjektu. Odpor k určitým druhům jídla (např. ke škraloupě na mléce) podle Kristevy 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 1994a: 247) Chce-li Ortenovo básnické „já“ zachovat svou existenci, musí uchovat čistotu uvnitř sebe nepošpiněnou: „*chci zůstat všemu čistému v sobě věrný.*“ (Orten 1993: 187) Nejvyšším imperativem se tudíž stává požadavek čistoty a opravdovosti: „*Ač plod je zablácen,/ chtěj ryzost po ovoci.*“ (Idem: 167) Rétorika tohoto úsilí připomíná někdy náboženský diskurz – „*Žíhaná kniha, zasvěcuji tě čistotě.*“ (Idem: 11) – někdy nabývá až militantních rysů: „*Opičení a přetvářce je vypovězen boj.*“ (Idem: 55) Případný dotek se špínou lyrický subjekt vůbec nechce připustit: „*neobjal jsem ji (nebyla přece čistá!)*“ (Idem: 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.*“ (Idem: 122) Orten se v empatickém gestu otevírá světu, chce mu být co nejbližší, ale přitom se distancuje od všeho, co by mohlo ohrozit jeho nejvlastnější podstatu.

---

ekrementy 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 ryzost 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*“ (Orten 1994a: 254) Důležitost úst a očí, jež jsou Ortenovi „*druhými ústy*“ (Idem: 214), spočívá v tom, že jsou hraničními přechody, skrze něž svět nejintenzivněji vstupuje do subjektu. Básník, podobně jako jeho kolegové z okruhu Nocí, usiluje o pravdivé, nezkrácené vidění skutečnosti, kterou do sebe chce propouštět pouze neposkrvněnou falší. Potřebuje proto mít oči umyté: „*Každý večer před usnutím pečlivě umýt levé oko a jazyk.*“ (Orten 1993: 190) „*Potkal jsem studánku a oči jsem si omyl*“ (Idem: 103). Také inkorporovaný vzduch vymezující existenciální limit subjektu – „*Mám tě rád vdechnutí/ neboť vstupuješ do mne/ jsi to ty jediné jediné před smrtí.*“ (Idem: 94) – musí být čistý: „*Nadýchl jsem se čistého. Nadýchl jsem se klidného. A tyto doušky mi budou pomáhat v boji s nejbližší budoucností.*“ (Idem: 185) Lyrické „já“ se snaží vyhnout špinavé vodě (Idem: 219) a pije jen z těch nejprůzračnějších pramenů, aby do sebe nevpustil nic špinavého: „*Chtěl bych ke studánkám a napít se z nich.*“ (Orten 1994a: 247)

Současně básník velmi pečuje o to, co naopak do světa vypouští, což jsou v jeho případech 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 *Žíhané knize* nalezneme několik zápisů týkajících se brigády z léta 1940, jež byl Orten nucen strávit „*mezi lidmi, kteří každé slovo převracejí do hnoje.*“ (Idem: 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.*“ (Idem: 177) Na jiném místě mluvčí dokonce pociťuje strach z toho, že by sám mohl použít slizké slovo: „*Měl jsem v ústech slovo děvka, bál jsem se toho slova.*“ (Orten 1994b: 14)

### 5.3 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 Nocí překvapivě často nacházíme obrazy mrtvol, jež porušují základní hranici, již je subjekt určen, tím, že se vracejí do světa živých.

Nejvyužívanější strategie zacházení s toposem oživé mrtvoly, tedy jakési zombie, spočívá v dokreslení katastrofické atmosféry – zejména ve zjitřeném období po Mnichovské konferenci se objevují oživlí mrtví jako součást obrazů pokrouceného a k destrukci mířícího světa. U Bednáře tuto funkci plní např. umrlec v *Roku*: „*Ten mrtvý zas tu stál,/ jen bělmo viděl jsi,/ když víčka odhrnul.*“ (Bednář 1966b: 91) Dále čteme nezářidka o zástupech oživilých mrtvol – „*Jdou do záseků mrtví, jdou,/ smrt na rtech, v krvi bídu,/ praporečníci hladu jdou*“ (Bednář 1939b: 23) – jež sehrávají v Bednářově modelu světa podobnou roli jako kreatury „*bez smyslů trhající svého lidství šat*“ (Idem: 25) nebo vzbouřené stroje (Idem: 92); jsou reprezentací odlidštěných bytostí, které ztratily klíčovou kvalitu, bez níž podle Bednáře člověk není člověkem, totiž duchovní rozměr bytí – jedná se vlastně o mrtvé za živa.<sup>49</sup> 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 1944a: 38) – nebo jako součást eschatologické vize: „*A mrtví ach ti vstanou k tanci*“ (Idem: 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 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

---

<sup>49</sup> Také u básníků střední generace nalezneme v reakcích na Mnichovskou „zradu“ zobrazení oživilých mrtvol s podobnou funkcí jako u Bednáře. V básni Františka Halase „*Dušičky*“ z *Torsa naděje* „*se v lesích mrtví potácejí*“ (Halas 1957: 282) a solidárně sdílejí s živými hořkost přítomné chvíle; v posledním zpěvu skladby *Září 1938* Vladimíra Holana se kvůli národní křivdě prostřednictvím antických bohyní pomsty probouzí z věčného spánku Karel Hynek Mácha, čímž Holan evidentně naráží na exhumaci básnickových ostatků před zabráním pohraničí a jeho druhý pohřeb, jenž se stal národní manifestací proti nacismu. Ve *Snu* 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*“ (Idem: 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 Máchů hledající marně na všech světových stranách klidné místo spočinutí, jímž pro něho snad bude „*nějaká pátá/ světová strana duše*“ (Holan 1938: 38). Také ve skladbě Františka Hrubína „*Město v úplňku*“ mrtví ožívají (Viz Hrubín 1968: 18) a ilustrují tak nepřírozený, zlověstný běh událostí.

podruhé umírajícím otcem zakouší, jsou gesta odvrhování čehosi cizího, co dotírá na subjekt: „*Odon se chvěl, štítil 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 potlačit hnus.*“ (Orten 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 tvrdošijně 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!*“ (Orten 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. Obdobně na něho působí také předmět z nejmilovanějších a nejosobnějších – kniha, která se však stává objektem, neboť byla infikována znejišťující ohavností: [...] „*měl jsem z té knihy pocit hnusu, protože jsem ji nedávno půjčil svému nemocnému strýčkovi, a teď mi připadá mastná a hnisavá, brr, jako by měla také být raněna mrtvicí.*“ (Idem: 235) Subjekt je puzen odvrhovat invazivní cizost objektu, 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. Již bylo pojednáno o Bednářově lyrickoepické skladbě *Veliký mrtvý*, jejíž základní situace spočívá v tom, že básník drží noční hlídku u těla zemřelého otce. (Viz oddíl 4.3.1) 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 mrtvoly. Živost 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, svědčících



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 1940g: 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. Na jiném místě (Viz oddíl 4.1.1) bylo řečeno, že básník často valorizuje své výpovědi  
poukazem na zvláštní vnímavost pro nadsmyslové děje 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 (Bednář 1939b: 58):

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

*já vprostřed, já na křížovatce,  
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 přenechá děsivé a destabilizující setkání s cizotou na někom druhém.

#### 5.4 Rekapitulace

Pohled inspirovaný koncepcí abjekce umožňuje detekovat v diskurzech Jiřího Ortena a Kamila Bednáře 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 nezkresleným 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. 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, sevřeni 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 1996b: 22 nebo Křížková 1994: 285), nemá domov, nenalézá spočinutí a nachází se neustále někde mezi, v provizoriu. Je protektorátní žid – odvrhnutý, zavržený a vytěsněný, Orten je abjekt odsouzený k neustálému opakování abjektivního gesta: [Abjection is] „*the untiring repetition of a drive, which, propelled by an initial loss, does not cease wandering, unsated, deceived, warped, until it finds its only stable object – death.*“ (Kristeva 1982: 23)<sup>50</sup>

Naznačené charakteristiky Ortenova a Bednářova diskurzu se odráží 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 (Viz oddíl 4.2.5) a říká, že lyrický mluvčí mladé poezie se cítí být „*až závratně, blaživě prostupným*“ (Červinka 1941b: 18). Výstižně pak Červinka formuluje tento výrazný pocit, dokládáný na Bednářových verších, a naráží přitom na mizení básníkovy subjektu v nerozlišenosti: „*V mladé poesii existuje pocit splývání vlastního já, jež se vzdává, bolestně i blaživě vzdává, s matoucí bezbřehostí vší ostatní reality; pocit tonutí v nesmírné beztvaré záplavě.*“ (Idem) 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 1991e: 233), tedy střet člověka s něčím, co není on sám; a takový konflikt nemůže nastat tam, kde se subjekt ochotně nechává prostupovat svým okolím, do něhož 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 přesným, nelítostným, tvrdě existujícím věcem*“ (Chalupecký 1991d: 228), na

---

<sup>50</sup> 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 jej 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.*“ (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 magnetismus mezi subjektem a odpor vzbuzujícím abjektem.

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 1994a: 251), říká Orten, který v „Druhé elegii“ volá po těžtkách – pevně ohraničených objektech, o něž by se mohlo opřít jeho rozplývavé „já“: „*Těžké je nemít vás, vy určité a pevné*“ (Orten 1994b: 82). Básnickou řečí Orten často vyslovuje stejnou myšlenku jako Chalupecký ve stati „Svět, v němž žijeme“ (Srov. Chalupecký 1991b: 71–72), totiž že věci a tvrdá konfrontace s nimi jsou konstitutivní podmínkou lidského subjektu.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> O náznaku 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 písíciích 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.*“ (Idem: 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.

## 6 Závěr

V centru pozornosti této práce stojí osobnost Kamila Bednáře, resp. jeho básnická tvorba a skupinotvorné aktivity z druhé poloviny 30. a začátku 40. let. Byla provedena rétorická analýza a interpretace dobových materiálů, na jejichž základě lze identifikovat jednak proměny Bednářovy básnické řeči, jednak dominantní figury jeho diskurzu. Pozornost byla také věnována konfiguraci a povaze sil, jež se v uvedeném historickém okamžiku spolupodílely na vzniku uskupení mladých autorů a jejich etablování v dobovém literárním prostoru. Pokusil jsem se rovněž zasadit bednářovský diskurz do širšího kontextu dobově aktuálních světonázorů a myšlenkových koncepcí.

### 6.1 Formování skupiny okolo Kamila Bednáře

Proces konstituování skupiny kolem Bednáře, jehož aspekty byly sledovány touto prací, začíná kolem poloviny 30. let, kdy se seznamují a začínají stýkat mladí spisovatelé, z nichž postupně vykristalizuje kolektiv přátel snažících se uplatnit a pojmenovat vlastní, svébytnou poetiku literární tvorby. Jako kolektivizační činitel a organizátor poměrně heterogenní skupiny, v jejímž rámci probíhala také řada diskuzí a názorových roztržek, od začátku vystupuje právě Bednář, jehož ambicí bylo iniciovat vznik nové generace, a to nejen literární. Bednářova snaha se protнула s potřebou kritika Václava Černého, který se významně zasadil o etablování mladých autorů v dobovém literárním prostoru, neboť chtěl povzbudit národního ducha vědomím, „že zdroje národní energie jsou tak zdravé a svěží, že uprostřed holého neštěstí a beznaděje dokáží zrodit celou novou generaci uměleckou, důkaz a záruku ducha stále se plodně obnovujícího“. (Černý 1992e: 79)

Černý pozitivně přijal Bednářovu debutovou sbírku *Kámen v dlažbě* (1937), v níž je umění pojímáno jako cosi absolutního v kontrastu s rozpadajícím se světem a lyrický subjekt vystupuje jako trpitel snášející rány nepřízně. Tato rétorická strategie konvenovala s Černého estetickou koncepcí, jejíž součástí je představa tvorby jako bolestného procesu sebeuskutečňování osobnosti, a představuje tak moment, jenž Černý postrádal u avantgardní literatury. Když Bednář, potěšený příznivou kritikou, vyzval Černého, aby se postavil do čela mladých, názorově spřízněných intelektuálů, kritik tak neučiní explicitně, avšak začne se o nastupující generaci intenzivně zajímat, poskytne jí publikační prostor a

stane se jejím patronem, interpretem a inspirátorem. Pro svůj od ledna 1938 vydávaný Kritický měsíčník hledal básnickou náplň halasovského typu, prostřednictvím níž by upozadil avantgardní tendence, k nimž měl zásadní výhrady. Černého charismatické myšlení ovlivnilo také Bednářovy pokusy o postižení situace mladých a naznačení východisek pro uměleckou tvorbu, zejména ve vymezení se vůči avantgardě, k níž zpočátku Bednář nebyl tak kritický.

Vliv Černého je patrný i na Bednářově beletristické tvorbě, obzvláště když kritika pojme jako do značné míry personifikaci dobově exponovaného očekávání směřovaného k literárnímu dílu, totiž požadavku aktivního sepětí díla s aktuálním okamžikem národní krize. Naléhavost této potřeby se projevila především v reakcích na Bednářovy teoretizující práce, v jejichž introspektivním zaměření a nechuti k programům mnozí, byť s nadějí vítali každý projev české kultury jako důkaz nezlomnosti, spatřovali nedostatečně artikulovaný světonázor a vlastenecký postoj, kombinovaný s přílišným individualismem. Bednář a jeho kolegové necítí potřebu okázale manifestovat svou lásku k zemi, navíc se ve svém celostním myšlení vztahují spíše ke kolektivu v podobě celého lidstva a ne jednoho národa – přesto lze právě v Bednářově poezii z roku 1939 vyzorovat posun od impresivní lyriky soukromé melancholie k angažovanější tvorbě inspirované přítomnou dějinnou situací, což vrcholí ve skladbě *Rok* (1940). Tyto diskurzivní proměny je též možné vnímat jako součást strategie, která je determinována snahou uspět v dobovém literárním poli, jemuž dominovala nacionálně zainteresovaná produkce.

Zmíněná rezervovanost vůči světonázorovým koncepcím, způsobená zklamáním z neuskutečňovaných revolucí, přehršle nejrůznějších ideologií a stále odsouvaného vyřešení problémů lidské společnosti, se stala v Bednářově *Slově k mladým* (1940) programem bezprogramovosti, pojímané jako sebeidentifikační rys mladé generace, kterou se její mluvčí pokusil odlišit od předchůdců sdružujících se pod různými ideologickými prapory. Tato bezprogramovost výrazně kontrastovala s konkurenčními skupinovými projekty kritického realismu a aktivismu, jejichž jasně definované programy požadující angažované a povzbuzující umění založené na realistickém zobrazení připomínají jisté varianty socialistického realismu. Jak poznamenává Jan Grossman, Bednář v bezprogramovosti vytýkal "*nazírání na skutečnost z jednoho vymezeného aspektu a nedostatek vůle k postižení její integrity*" (Grossman 1947: 6), což konvenuje

s jeho touhou po syntéze. Celá debata o generaci na začátku 40. let, která je vyvrcholením Bednářova úsilí o konstituci nové literární vlny, ono hledání generačního pojítka je podle Grossmana výsledkem "krise ismu" (idem), kdy jako pojící element přestává fungovat příslušnost k nějakému uměleckému programu. Sám pojem generace byl ovšem zproblematizován a ukázalo se, že není dostatečnou diferenciací kategorií. Hlavním úskalím a zdrojem vágnosti, jejímž emblémem je pojem nahého člověka, se však ukázala být nekonzistentnost ideálu bezprogramovosti se záměrem zaštitit aktivity mladých spisovatelů jednotící myšlenkou. Zároveň je *Slovo k mladým*, prostoupené sebelítostivým a ospravedlňujícím tónem, obhajobou básnické poetiky autorů z okruhu Bednáře a *Jarního almanachu básnického* (1940), přičemž jím zaznívá mesianistická rétorika podporovaná figurou vyvrženého a nepochopeného básnického mluvčího, který na sebe v obětavém gestu nechává plnou vahou působit tragiku skutečnosti.

Úspěch diskuze o generaci lze spatřovat jednak v tom, že výrazně přispěla k etablování mladých literátů v dobovém literárním prostoru, v jejím průběhu však o sobě také dal vědět nejnadanější generační kritik, jímž je Jaroslav Červinka. Červinka byl založením katolík, inklinoval ovšem ke spirituálnímu existencialismu kierkegaardovského stříhu, k němuž vztahoval tvorbu bednářovců. Oceňoval u nich obrat k niterným a univerzálním vrstvám člověka, obnovu zájmu o metafyziku a vertikálně orientovaný pohyb od rozptýlené existence k autentickému – třebaže z povahy tragickému – sebeuvědomění. Červinka zasadil skupinu kolem Bednáře do domácího i evropského literárního kontextu a neomylně identifikoval jednu ze základních rétorických figur jejich poezie, totiž zobrazování básníka jako citlivého média, které je schopno dostat se do hlubšího srozumění se skutečností a může tak odhalovat i její transcendentální aspekty. Imaga splývání mluvčího s okolím a vzájemného prostupování subjektu se světem vedou pak u Bednáře až k potlačení subjektivity ve prospěch nezakresleného zprostředkování reality; básník zde vystupuje jako elitní tlumočník mezi světem smyslovým a nadsmyslovým.

Od roku 1941 se okruh kolem Bednáře začíná rozpadat, na čemž kromě Ortenovy smrti a Blatného sblížení se Skupinou 42 může mít podíl také ochabující podpora ze strany Václava Černého, jehož *Kritický měsíčník* byl úředně zastaven v průběhu roku 1942. V recenzi Bednářovy sbírky *Po všech svatbách světa* se Černý poprvé kriticky vyjadřuje k básníkově ornamentální utrpění, a jak se zdá, není náhodou, že se tak děje v době po Ortenově smrti. Černého personalistická koncepce, jejíž esencí jsou eseje z let 1939 až

1942 shrnuté do knihy *Osobnost, tvorba a boj* (1947), dospívala k pevnému tvaru v momentech, kdy se konstituují bednářovci. Formovaly ji samozřejmě mohutně politicko-společenské poměry dějinného okamžiku, zároveň to ovšem byl Ortenův osud, v němž Černý našel ideální příklad pro své pojetí umělecké osobnosti, která se realizuje prostřednictvím tvorby a ručí za ni vlastním životem. (Viz Černý 1941b) Ortenova smrt tak stvrdila Černého přesun akcentu z Bednáře na Ortena. Z tohoto pohledu možno také hovořit nejen o vlivu Černého na mladé básníky, ale i o jistých inspiracích, jež ze vzájemné spolupráce vytěžil Černý. (Srov. Hamanová 1996: 290)

## **6.2 Myšlení Bednáře a jeho skupiny v kontextu dobových světonázorů**

Sledujeme-li publicistické příspěvky Bednářova okruhu kolem poloviny 30. let 20. století a světonázorovou anketu v Nocích, ukazuje se, že fundujícím ideovým systémem, jímž bylo rané myšlení bednářovců nejsilněji ovlivněno, je marxismus a komunismus, což se projevilo v citlivosti ke kolektivu včetně sociálně deklasovaných, kritice přebujelého merkantilismu a touze po spravedlivějším uspořádání světa. Rovněž je patrné rozčarování a stále zřetelnější zklamání z komunistické ideologie, která připadala mladým autorům vyčpělá, nedostatečně radikální a příliš autoritativní ve smyslu požadování služebnosti uměleckého díla. Bednář i další od počátku požadují tvůrčí svobodu bez předem určených programů, čímž zároveň odmítají projekt socialistického realismu. Myšlenkové zázemí Kamila Bednáře a jeho kolegů v 2. půli 30. let tedy tvořil jakýsi ze socialistických pozic odvozený revoluční humanismus obohacovaný postupně o spirituální rozměr.

O tom, že vedle komunismu je dalším inspiračním zdrojem křesťanství, svědčí nejvíce světonázorová anketa v Nocích, kde se bednářovci ve snaze vymezit se od předchůdců kriticky vypořádávají právě s komunistickým a křesťanským světonázorem, neboť k nim nejvíce tendují. Na anketních odpovědích je patrná touha po překonání parciálnosti a atomizace směrem k absolutnu a syntéze; i sám Bednář postupně upouští od kritiky náboženství reprezentované jeho skečem *Voskové loutky* (1936) a začíná ve své beletristické – *Kamenný pláč* (1939) – i esejistické tvorbě tematizovat obnovování vztahu k Bohu, protože za katastrofický stav světa je podle Bednáře zodpovědné lidské zpronevěření se představě člověka jako božího stvoření. Ve *Slově k mladým* (1940) pak autor v opozici k materialismu klade důraz na věčné a duchovní hodnoty, čemuž odpovídá i dualismus negativně konotovaného světa hmoty a nadhodnocované duchovní dimenze,



jenž je mimo jiné patrný i v Bednářově poezii ze začátku 40. let – *Veliký mrtvý* (1940) a *Po všech svatbách světa* (1941). V rovině jednání empirického autora je Bednářův přerod manifestován v roce 1941 návratem do římskokatolické církve, z níž vystoupil v roce 1936. Zdá se, že místo uvolněné zklamáním z komunismu je zaplňováno spiritualismem. Nedostatečné přitakání náboženské víře, jež bylo motivováno Bednářovým imperativem bezprogramovosti, je ovšem důvodem odtažené reakce dogmatických katolických intelektuálů na básnickovy aktivity. Bednářův spiritualismus, který podobně jako spiritualismus Hrubínův přejde koncem 40. let poměrně snadno od náboženské naděje k socialistické utopii, může být podněcován krizovým historickým okamžikem. Jaroslav Med v této souvislosti hovoří o povrchnosti a dočasnosti mnoha spirituálních tendencí válečného období: *„Jako by ono tíhnutí k absolutnu mělo pouze emotivní povahu, vyprovokovanou katastrofickou válečnou situací [...], a nevyrůstalo z opravdového a hlubokého osobního prožitku křesťanské víry.“* (Med 2004: 172) Bednář by z tohoto pohledu patřil k těm spisovatelům, kteří *„z odbožštěného světa zla hledají východiska v jakémisi křesťanském humanismu, jehož moralistní idealismus nemá nic společného s opravdovým křesťanským pojetím zla, hříchu a oběti“* (Idem).

Jednou z nejsilnějších intencí, projevujících se jak v myšlení, tak v beletristických realizacích skupiny okolo Bednáře, je potřeba opravdovosti a autenticity literární tvorby i celého lidského života. Tato potřeba pramení z přesvědčení, že moderní člověk prožívá svou existenci jako cosi nepřírozeného, nevlastního, co je fatálně determinováno zvenčí přijatými a zmechanizovanými vzorci chování či vnímání. Člověk je zde nezřídka zobrazován jako zautomatizovaná položka v soukolí nadosobních struktur, která bezduše vykonává navyklé úkony, čímž zaměstnává své vědomí a odvádí je od skutečné podstaty vztahu mezi člověkem a světem. V rámci komunistického světonázoru se pro mladé autory stal zpočátku zosobněním neautentické existence měšťák; s vyhasínajícím nadšením pro komunismus ovšem opouští třídní stratifikaci a rozšiřují představu životní nepůvodnosti na většinu společnosti. Jako stálá komponenta jejich diskurzu se tak ukazuje jednak figura vlastní výjimečnosti, která je často realizována prostřednictvím juxtapozice vidění a slepoty (vyvolený jednotlivec spatřuje, že ostatní jsou slepí, neboť nevidí to, co on), jednak zarputilé úsilí proniknout skrze šalebné nánosy k pravdivé podstatě skutečnosti, jehož signem je např. Ortenova teorie prvního okamžiku, v němž podle něho dochází k nejoprávdovějšímu kontaktu subjektu se světem. Oním nadaným jedincem má

být básník, což v uměleckých i jiných textech mladých autorů potvrzuje prezentace mluvčího jako hypersenzitivního seizmografu zaznamenávajícího nezkresleně pravou tvář reality. Ta se zbavena stereotypů a masek ukazuje být tragické a zraňující povahy.

Domnívám se, že výše popsaná myšlenková figura je variantou fenomenologicky orientovaného myšlení, jež se v průběhu 1. poloviny 20. století začalo z Německa šířit do celé Evropy. Edmund Husserl nejprve definoval fenomenologii jako způsob nazírání světa, v němž se lidské vědomí očištěné od apriorních soudů setkává s věcmi o sobě, aby pak fenomenologií inspirovaný Martin Heidegger ve své přednášce *Co je metafyzika?* (1929) označil úzkost za základní, v hloubi ukrytý modus lidské existence. Podobné formulace nalezneme ve spisku *Strach z oddechu* (1939) od Bohuslava Brouka, jehož myšlenky v okruhu kolem Bednáře cirkulovaly, ale také v pokusech o teoretické sumarizace vzešlých přímo z prostředí skupiny. Mladí autoři tak mluví o nutnosti mít „obnažené vědomí“ (Červinka 1941b: 18) a o tom, že nejhlubším pocitem soudobého člověka, reflektovaným jejich literární tvorbou, je nejistota, chaos a úzkost (Srov. Urbánek 1940b: 21): „Pocit vykořenění, nemožnost spočinouti, pocit prázdnoty a bezradnosti, jakéhosi vnitřního zmítání, vysilujícího a opětovně srážejícího, a především úzkost, úzkost o poslední důvod všech věcí, celého života, úzkost z času, unášejícího k smrti.“ (Červinka 1941a: 375) Mladí básníci jsou podle Jaroslava Červinky „zasažení úzkostí nad dotykem nicoty“ (Červinka 1941b: 19). Opakovaně poukazují na povrchní, rozptylující způsob existence „vegetativního člověka“ (Červinka 1940d: 554), která spočívá ve zmechanizovaném výkonu života a odvedení pozornosti od závažnějších otázek, což se přibližuje Heideggerovým kategoriím starosti, každodenního obstarávání a upadání do světa, jež jsou promyšleny v *Bytí a času* (1927). K Heideggerovu pojmu vrženosti pak odkazuje první část sentence Zdeňka Urbánka: „A jsme vrženi k svému každodennímu podnikání, jež se zdává tak malicherné, abychom v něm vyhledali stopy účasti svých duší.“ (Urbánek 1940b: 22) Druhá část souvětí vypovídá o snaze nalézt ve všedním jednání přítomnost duše, kterou bednářovci považují za jakési věčné, neproměnné jádro člověka zbaveného civilizačních nánosů. Jedná se o hledání předem dané entity, což svědčí o esenciálním zaměření mladých autorů, v jejichž myšlení esence předchází existenci, čímž se odlišují od soudobého existencialismu Sartrovského typu. Bednářův nahý člověk zbavený všech společenských, národních či ekonomických rolí a funkcí, by snad mohl připomínat literární postavy francouzských existencialistů, které jsou vyvazovány ze sítě mezilidských i

mezipředmětových vztahů; místo zjevení se holé, bezdůvodné fakticity bytí a konfrontace jedince s ní ovšem u Bednáře nastupuje hledání přednastaveného řádu. Jeho nahý člověk je navíc vysvlékán nejen z pavučiny nadosobních struktur, ale také z těla, jež funguje v Bednářově dualistickém myšlení jako dočasná schránka podřízená duchovnímu obsahu. Hovoříme-li v souvislosti se skupinou kolem Bednáře o spřízněnosti s existencialismem, pak se (především v případě jejího mluvčího) spíše než model Václava Černého, prezentovaný v jeho *Sešitech o existencialismu* (1948), jeví příhodnější Červinkovo pojetí existencialismu spirituálního. K předpokladu primárnosti existence před esencí má blíže než Bednář jeho odpůrce Jindřich Chaloupecký, který ve stati *Svět, v němž žijeme* (1940) mluví o prapůvodní neutříděnosti světa, jemuž lidská bytost vtiskuje řád a smysl až ex post. Chaloupeckého myšlení se od Bednářova liší v mnoha ohledech – Chaloupecký je zaměřen na vnější prostředí, Bednář se obrací dovnitř člověka, Chaloupecký zásadně odmítá služebnost umění, Bednář přeci jen připouští, že umělecká tvorba může být úkolem a závazkem (pro svou generaci takový závazek spojuje se snahou o obnovení duchovního rozměru člověka) – nicméně u obou autorů nalezneme i styčné body, jako třeba kritiku přílišného zmechaničtění člověka nebo postoj destabilizovaný avantgardou.

### 6.3 Vyvstalé otázky

Uskutečněné pozorování skupiny kolem Kamila Bednáře snad přináší dílčí postřehy týkající se povahy zkoumaného útvaru, na druhou stranu však vyvolává řadu nových otázek. Básníci Bednářova okruhu vstupují do literatury ve stejném okamžiku a patří do stejné generace jako autoři ze Skupiny 42 – obě skupiny se zdají být ukazatelem jistého přelomu v české literatuře. Jakého charakteru je ale tato změna? Proč v určitém okamžiku dominuje Bednářova estetická koncepce a následně se jako aktuálnější jeví Chaloupeckého pojetí? Nakolik lze uvažovat o Bednářově a Chaloupeckého myšlení jako o dvou různých konceptualizacích, jež ovšem reagují na společnou problematiku? Může tato sdílená základna spočívat v poznamenání avantgardou, vymezení se vůči ní a přehodnocování jejích východisek? Podobné otázky ovšem přesahují rámec i ambice této práce a zůstávají prozatím pouze možným začátkem dalšího tázání.

## **Prameny a literatura**

–zn– (= Vojtěch Rozner)

1940 „Hrst nových knížek lyriky“; *Aktivisté: umění, polemiky, informace*, roč. 3, č. 2, s. 3

ADAMEC, Josef – BATUŠEK, Jaroslav

1940 „Několik slov k debatě o mladé generaci“; *Kritický měsíčník*, roč. 3, s. 380–384

B. F. (= Bedřich Fučík)

1942–1943 „Kamil Bednář: Po všech svatbách světa“; *Akord*, roč. 10, s. 37–39

BAUER, Michal

1999a „Literární aktivismus v roce 1945“; *Tvar*, roč. 10, č. 18, s. 14–15

1999b „Almanachy roku 1940“; *Tvar*, roč. 10, č. 19 (s. 24) + č. 20 (s. 24) + č. 21 (s. 24)

2005 *Tiseň tmy. Proměna recepce Halasovy tvorby po básníkově smrti* (Praha: Akropolis)

BED. (= Kamil Bednář)

1940 „Poznámka mladého básníka“; *Kritický měsíčník*, roč. 3, s. 95–96

BEDNÁŘ, Kamil

1937a *Kámen v dlažbě* (Praha: Václav Petr)

1937b „Mladý člověk odpovídá S. K. Neumannovi“; *Národní osvobození*, roč. 14, z 20. 7.

(s. 6) + 21. 7 (s. 6)

1938 „Projev k situaci nejmladší české poesie“; *Kritický měsíčník*, roč. 1, s. 120–121

1939a *Milenka modř* (Praha: Melantrich)

1939b *Kamenný pláč* (Praha: Čin)

1939c „Poznámka o ´dnešku´, ´skutečnosti´ a ´češtví´ v poesii“; *Kritický měsíčník*, roč. 2, s.

268–270

1939d „Několik poznámek o mladých v literatuře“; *List mladých*, roč. 1, č. 19, s. 9

1940a „Bilance jedné poznámky“; *Kritický měsíčník*, roč. 3, s. 188–190

1940b *Slovo k mladým* (Praha: Václav Petr)

- 1940c „Skepe a smrt v poesii Jiřího Wolkera“; Kritický měsíčník, roč. 3, s. 401–408
- 1940d „Zbytečně a nudně“; List mladých, roč. 2, č. 13, s. 4
- 1940e „Směr mladého umění“; List mladých, roč. 2, č. 18, s. 2+6
- 1940f „Jarní sbírka Vítězslava Nezvala“; List mladých, roč. 2, č. 19, s. 6
- 1940g *Veliký mrtvý* (Praha: Václav Petr)
- 1940–1941 příspěvek k dvacetiletému výročí Studentského časopisu; Studentský časopis, roč. 20, č. 6–7, s. 155
- 1941a *Vánoce v Čechách* (Praha: Václav Petr)
- 1941b *Ohlasy Slova k mladým* (Praha: Václav Petr)
- 1941c *Po všech svatbách světa* (Praha: Václav Petr)
- 1944 *Pohádka o princezně Duši* (Červený Kostelec: Josef Doležal)
- 1966a *Milenka modř* (Praha: Československý spisovatel)
- 1966b „Rok“; in idem: *Milenka modř* (Praha: Československý spisovatel), s. 85–105

BEDNÁŘ, Kamil – ORTEN, Jiří

- 1937 „In memoriam F. X. Šaldy“; Mladá kultura, roč. 3, č. 8, s. 94–95

BĚHOUNEK, Václav

- 1941 „Téma a duch v české poesii“; Dělnická osvěta, roč. 27, č. z 15. 6., s. 40–48

BÍLEK, Petr A. – PAPOUŠEK, Vladimír

- 2010 „Metoda pozorování dějin a její souvislosti“; in V. Papoušek a kolektiv: *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923* (Praha: Academia), s. 11–19

BLATNÝ, Ivan

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

BOJAR, Pavel

- 1939–1940 „Sympatické ztroskotání“; Studentský časopis, roč. 19, č. 10, s. 310–311

BOVÉ, Paul A.

1995 „Discourse“; in F. Lentricchia, T. McLaughlin (edd.): *Critical terms for literary study* (Chicago: University of Chicago Press), s. 50–65

BRABEC, Jiří

1995 „Česká literatura v letech 1929–1938: Poezie“; in Z. Pešat, E. Strohsová (edd.): *Dějiny české literatury IV* (Praha: Victoria Publishing), s. 361–381

2009 „Krise vědeckého myšlení?“; in idem: *Panství ideologie a moc literatury* (Praha: Akropolis)

BROUK, Bohuslav

1939 *Strach z oddechu. Úvaha o negativním smyslu lidské aktivity* (Praha: nákladem autora)

BRUŠÁK, Karel

1936a „Uprostřed noci, spíše na východ“; *Tvář*, roč. 1, č. 2, s. 27–30

1936b „Otázky nejmladší literatury“; *Mladá kultura*, roč. 2, č. 8, s. 5–6

1937 „Bez úsměvu“; *Mladá kultura*, roč. 3, č. 8, s. 89–90

BŘEZOVSKÝ, Bohuslav

1940a „Nejmladší generace?“; *Panorama*, roč. 18, s. 81–82

1940b „Slovo k mladým“; *Panorama*, roč. 18, s. 94–95

ČAPEK, Jan Blahoslav

1940a „Kamil Bednář: Milenka modř“; *Naše doba: revue pro vědu, umění a život sociální*, roč. 47, s. 58–59

1940b „Kamil Bednář: Rok – Týž: Kamenný pláč“; *Naše doba: revue pro vědu, umění a život sociální*, roč. 47, s. 507–508

1941 „O nejmladší generaci básnické“; *Literární neděle*, roč. 7, č. 49, s. 1 (příloha Lidových novin ze 17. 8., roč. 49, č. 417)

1942 „Těm, kdo nastupují“; *Naše doba: revue pro vědu, umění a život sociální*, roč. 49, s. 392–400

ČERNÝ, Václav

- 1925 „K surrealistickému manifestu“; *Host*, roč. 5, č. 7, s. 190–195
- 1926 „‘Nemoc století’ nejmladší Francie“; *Host*, roč. 6, č. 7, s. 170–174
- 1931 „Poslední slovo k dadaismu“; *Čin*, roč. 3, č. 12, s. 274–276
- 1933 „José Ortega y Gasset“; in *José Ortega y Gasset: Vzpoura davů* (Praha: Orbis), s. 368–375
- 1935a „Na okraj surrealismu“; *Studentský časopis*, roč. 15, č. 1, s. 3–5
- 1935b „Surrealisté a marxisté“; *Literární noviny*, roč. 8, č. 13 (z 13. 3.), s. 5
- 1935c „Psychoanalytické extempore“; *Kvart*, roč. 2, č. 4, s. 36–46
- 1937 „Z lyrických knížek“; *Literární pondělí*, roč. 3, č. 38, s. 6 (příloha *Lidových novin* ze 7. 6., roč. 45, č. 282)
- 1938a „Karel Teige: Surrealismus proti proudu“; *Kritický měsíčník*, roč. 1, č. 6, s. 280–283
- 1938b „Vítězslav Nezval: Pražský chodec“; *Kritický měsíčník*, roč. 1, č. 9–10, s. 437–440
- 1939a „Ještě o básnících ve dnech krise, a ještě k básníkům“; *Kritický měsíčník*, roč. 2, s. 1–5
- 1939b „Kamil Bednář: Milenka modř“; *Kritický měsíčník*, roč. 2, s. 131–133
- 1940a „Kritik a generace“; *Kritický měsíčník*, roč. 3, č. 1, s. 17–25
- 1940b „Na Kamilu Bednářovi...“; *Kritický měsíčník*, roč. 3, s. 77–78
- 1940c předmluva; in *Jarní almanach básnický* (Praha: Fr. Borový), s. 9–13
- 1940d „Slovo o Slovu k mladým“; *Kritický měsíčník*, roč. 3, s. 193–198
- 1941a „Původ Bednářova Velikého mrtvého...“; *Kritický měsíčník*, roč. 4, s. 30–31
- 1941b „Torso...“; *Kritický měsíčník*, roč. 4, s. 293–296
- 1942 „Kamil Bednář: Po všech svatbách světa“; *Kritický měsíčník*, roč. 5, s. 26–28
- 1947 „Za Hanušem Bonnem...“; in *Hanuš Bonn: Dílo* (Praha: Václav Petr), s. 7–14
- 1966 „Od dada k nadrealitě“; *Lidová demokracie*, roč. 22, ze dne 13. 3., s. 5
- 1992a „Několik poznámek k Nezvalově surrealistické poezii“; in *idem: Tvorba a osobnost I* (Praha: Odeon), s. 601–608
- 1992b „Surrealismus“; in *idem: Tvorba a osobnost I* (Praha: Odeon), s. 381–396
- 1992c „Myšlenka hrdinské osobnosti u F. X. Šaldy a otázka jeho duchovní podstaty“; in *idem: Tvorba a osobnost I* (Praha: Odeon), s. 127–135
- 1992d „Několik poznámek k Nezvalově surrealistické prose“; in *idem: Tvorba a osobnost I* (Praha: Odeon), s. 618–624

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

1992f *Paměti II (1938 – 1945)* (Brno: Atlantis)

1993 „Sadismus v dnešní literatuře“; in idem: *Tvorba a osobnost II* (Praha: Odeon), s. 389–407

ČERVINKA, Jaroslav

1940a „K Poznámce mladého básníka“; *Řád*, roč. 6, s. 165–167

1940b „Několik knížek nejmladší poesie a prózy“; *Řád*, roč. 6, s. 208–212

1940c „O mladou generaci“; *Řád*, roč. 6, s. 331–334

1940d „Bednářův Veliký mrtvý“; *Řád*, roč. 6, s. 552–555

1941a „Ethos hledání v mladé poesii“; *Řád*, roč. 7, s. 374–377

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

1941c „Je třeba jakési vážnosti a důslednosti...“; *Řád*, roč. 7, s. 559 – 560

1942 „Ke smyslu mladé poesie“; *Řád*, roč. 8, s. 116–120

1993 „Kamil Bednář – básník“; *Proglas*, roč. 4, č. 2, s. 38–45

ČIVRNÝ, Lumír

1940 „Slovo k stárnoucím“; *Kritický měsíčník*, roč. 3, s. 285–288

DANIEL, Jiří

1940 „Obrana generace“; *Kritický měsíčník*, roč. 3, s. 456–459

DAVIS, Michael

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

dn (= Kamil Bednář)

1939 „Úkazy“; *Kritický měsíčník*, roč. 2, s. 429

DOLEŽAL, Jiří

1996 „Písemnictví“; in idem: *Česká kultura za protektorátu. Školství, písemnictví, kinematografie* (Praha: Národní filmový archiv), s. 97–165



DVOŘÁK, Miloš

1940 „Pásmo mladé lyriky“; *Akord*, roč. 8, č. 3, s. 97–105

FOUCAULT, Michel

1994 *Diskurs, autor, genealogie* (Praha: Svoboda)

FUČÍK, Bedřich

1939–1940 „Kamil Bednář: Milenka modř“; *Akord*, roč. 7, č. 4, s. 131–132

GROSSMAN, Jan

1947 „Nejmladší česká poesie v přehledu II (Problémy mladé generace a Kamil Bednář)“;  
*Lidová kultura*, roč. 3, č. 4, s. 6+9

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

HALAS, František

1940 „Škola mistrů...“; *Kritický měsíčník*, roč. 3, s. 282–283

1957 *Básně* (Praha: Československý spisovatel)

HAMAN, Aleš

1997 „Názory na surrealismus u F. X. Šaldy a Václava Černého“; in sborník *Literární archiv: F. X. Šalda. K 130. výročí narození a 60. výročí úmrtí*, roč. 29, s. 137–140

HAMANOVÁ, Růžena

1996 „Václav Černý a 'ortenovská' generace“; in sborník *Václav Černý – život a dílo* (Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky), s. 283–290

HEIDEGGER, Martin

2006 *Co je metafyzika?* (Praha: Oikoymenh)

HIRŠAL, Josef

1991 *Vínek vzpomínek* (Praha: Rozmluvy)

HOLAN, Vladimír

1938 *Září 1938* (Praha: Fr. Borový)

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

HORA, Josef

1940 „Sebezpytování mladých“; *České slovo*, roč. 32, č. 114 (z 18. 5.), s. 8

HRUBÍN, František

1940 „Škola mistrů“; *Akord*, roč. 7, č. 8, s. 255–257

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

HUSSERL, Edmund

1993 *Karteziánské meditace* (Praha: Svoboda–Libertas)

CHALUPECKÝ, Jindřich

1991a předmluva; in idem: *Obhajoba umění* (Praha: Československý spisovatel), s. 7–8

1991b „Svět, v němž žijeme“; in idem: *Obhajoba umění* (Praha: Československý spisovatel), s. 68–74

1991c „Verše Kamila Bednáře“; in idem: *Obhajoba umění* (Praha: Československý spisovatel), s. 224–225

1991d „Generace“; in idem: *Obhajoba umění* (Praha: Československý spisovatel), s. 110–119

1991e „Noví básníci“; in idem: *Obhajoba umění* (Praha: Československý spisovatel), s. 233–235

1991d „Knižky veršů“; in idem: *Obhajoba umění* (Praha: Československý spisovatel), 236–238

1991f „Generace“; in idem: *Obhajoba umění* (Praha: Československý spisovatel), s. 147–149

J. B. Č. (= Jan Blahoslav Čapek)

1941 „Kamil Bednář: Veliký mrtvý – Týž: Vánoce v Čechách“; Naše doba: revue pro vědu, umění a život sociální, roč. 48, s. 438–439

J. J. (= Jiří Jakub = Jiří Orten)

1941 „Poznámka o jedné myšlence“; Kritický měsíčník, roč. 4, s. 95

J. Ný (= Josef Novotný)

1941 „Sedm literárních svazků“; Kritický měsíčník, roč. 4, s. 319–320

JANOUŠEK, Jaroslav

1937 „Lyrické vetešnictví“; Aktivisté: umění, polemiky, informace, roč. 1, č. 6, s. 1

JANŮ, Jaroslav

1941 „Člověk v teorii nejmladší poesie“; příloha Národních listů z 9. 2. (roč. 81, č. 40), s. III

JAREŠ, Michal

1999 „Časopis Noc“; Aluze, roč. 3, č. 1, s. 73 – 79

jk (= Jan Kopecký)

1941 „Na hlavy mladých básníků...“; Kritický měsíčník, roč. 4, s. 141–143

K. B. (= Kamil Bednář)

1941 „Generační hořkost“; Kritický měsíčník, roč. 4, s. 94

KAB (= Kamil Bednář)

1936 „Znovu a ještě lépe“; Mladá kultura, roč. 3, č. 1, s. 1–2

KOPECKÝ, Jan

1941 „O pasivitě v poesii“; Kritický měsíčník, roč. 4, s. 164–167

KOSATÍK, Pavel

2011 „Proti Čecháčkům“; in idem: *Česká inteligence. Od Jaroslava Golla po Magora* (Praha: Mladá fronta), s. 263–267

KOUBA, Prokop (= Kamil Bednář)

1936a „Čtěte Paul Eluarda“; *Mladá kultura*, roč. 2, č. 8, s. 6–8

1936b „Proč usilovat?“; *Mladá kultura*, roč. 3, č. 2, s. 13–15

1936c *Voskové loutky*; *Tvář*, roč. 1, č. 1, s. 20–23

1936d „Mládí a svět“; *Tvář*, roč. 1, č. 2, s. 44–45

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* (Praha: One Woman Press)

KŘÍŽKOVÁ, Marie Rút

1994 „Nad knihami Jiřího Ortena“; in Jiří Orten: *Červená kniha* (Praha: Český spisovatel), s. 282–321

LANG, J. (= Jaromír) P.

1941 „In margine skoro generační“; *Literární noviny*, roč. 14, č. 2, s. 40+44

MED, Jaroslav

1996 „Václav Černý a personalismus“; in sborník *Václav Černý – život a dílo* (Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky), s. 64–69

2004 „Křesťansky orientovaná poezie 1945–1948“; in idem: *Spisovatelé ve stínu* (Praha: Portál), s. 171–185

2010 *Literární život ve stínu Mnichova [1938 - 1939]* (Praha: Academia)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

2001 „Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův Absolutní hrobař“; in idem: *Studie II* (Brno: Host), s. 376–398

NASO, Publius Ovidius

1974 „Niobé“; in idem: *Proměny* (Praha: Svoboda), s. 165–170

NOVOTNÝ, Josef

1940 „Mladý odpovídá“; *Kritický měsíčník*, roč. 3, s. 454–456

ORTEN, Jiří

1993 *Žíhaná kniha (Spisy II)* (Praha: Český spisovatel)

1994a *Modrá kniha (Spisy I)* (Praha: Český spisovatel)

1994b *Červená kniha (Spisy III)* (Praha: Český spisovatel)

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

2002 *Dramata, recenze, články (Spisy VII)* (Praha/Litomyšl: Paseka/Divadelní ústav)

OSVALD, Ivan

1938 „Kamila Bednáře návrat k otcům“; *Mladá kultura*, roč. 4, č. 6, s. 67

P. K. (= Prokop Kouba = Kamil Bednář)

1936 „Co je to surrealismus v poesii“; *Mladá kultura*, roč. 3, č. 2, s. 22–23

P. T. (= Pavel Tkadlec = Pavel Kypr)

1940 „Generace pasivity“; *List mladých*, roč. 2, č. 19, s. 4

PAPOUŠEK, Vladimír

2004 *Existencialisté* (Praha: Torst)

2008 „Avantgarda a nostalgie: Proměny diskursů a hodnot v textech Bohuslava Brouka“;  
in Bohuslav Brouk: *Zde trapno existovat* (Brno: Host), s. 24–43

PECHAR, Jiří

2008 „Strukturalistická a psychoanalytická metoda v pohledu Václava Černého“; *Svět literatury*, roč. 18, č. 38, s. 81–86

PILAŘ, Jan

1940 „Průhled novou generací“; Venkov: list Národního souručenství, roč. 35, č. 125 (z 31. 5.), s. 6

PRAŽÁK, Albert

1941 „Generační vlnění“; Naše doba: revue pro vědu, umění a život sociální, roč. 48, s. 4–9

PUTNA, Martin C.

2010 „Kamil Bednář a Jiří Orten“; in idem: *Česká katolická literatura 1918 – 1945* (Praha: Torst), s. 1063–1069

ROZNER, Vojtěch

1940a *Z pasivity poesie k aktivismu* (Praha: František Strnad)

1940b „Případ tak zvaného Kritického měsíčníku“; Aktivisté: umění, polemiky, informace, roč. 3, č. 1, s. 5

1940c „Konfrontace aktivismu se Soldanovým kritickým realismem“; Aktivisté: umění, polemiky, informace, roč. 3, č. 5, s. 4

RULF, Jiří

2002 „Kamil Bednář“; in idem: *Literáti. Příběhy z dvacátého století* (Praha–Litomyšl: Paseka), s. 83–93

SARTRE, Jean-Paul

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

SCHNEIDER, Jan

2008 „Spor Václava Černého s Václavem Černým o Bohumila Hrabala“; in *Acta universitatis Palackianae Olomucensis – Moravica 6* (Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta), s. 157–166

SKALICKÁ, Vlasta

1996 „Václav Černý a Henri Bergson“; in sborník *Václav Černý – život a dílo* (Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky), s. 76–84

SOLDAN, Fedor

1936–1937 „Vývoj směřuje k realismu“; *Kultura doby: nezávislý měsíčník*, roč. 1, s. 2–6

1937–1939 „Společenská úloha kritiky“; *Kultura doby: nezávislý měsíčník*, roč. 2, s. 89–94

1940 „Kritický realismus“; in *Nový realismus* (Praha: J. Fromek – Odeon), s. 5–20

SOUČKOVÁ, Milada

1998 „Kaladý“; in idem: *Kaladý; Svědectví; Mluvící pásmo* (Praha: Prostor), s. 9–15

SUCHÁNEK, Jiří

1942 „Z nové lyrické tvorby“; *Aktivisté: umění, polemiky, informace*, roč. 5, č. 1, s. 2–3

ŠALDA, František Xaver

1948 „Umění a náboženství“; in *Soubor díla F. X. Šaldy 9: Studie o umění a básnících* (Praha: Melantrich), s. 11–37

ŠEFRNA, Miloslav

1937–1939 „Liberalismus, anebo co?“; *Kultura doby: nezávislý měsíčník*, roč. 2, s. 126

ŠIKTANC, Karel (ed.)

1964 *Udeřila hodina* (Praha: Naše vojsko)

ŠMEJKAL, František

1996 „Giorgio de Chirico a jeho vliv na české umění“; in idem: *České imaginativní umění* (Praha: Galerie Rudolfinum), s. 56–73

ŠPIRIT, Michael (ed.)

1995 „Neobyčejný Jindřich“; *Revolver revue*, roč. 11, č. 29, s. 74–110

T. V. (= Timoteus Vodička)

1941 „Nová básnická generace?"; Akord, roč. 9, č. 2, s. 69–70

1942 „Ještě slovo o literární generaci"; Akord, roč. 9, č. 5, s. 187–189

TIGRID, Pavel

2010 *Mně se nestýskalo* (Praha: Gutenberg)

TRÁVNÍČEK, Jiří

1996a „Česká poezie v zastaveném čase"; in idem: *Poezie poslední možnosti* (Praha: Torst), s. 7–18

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

URBÁNEK, Zdeněk

1940a „Dovnitř"; Kritický měsíčník, roč. 3, s. 190–191

1940b *Člověk v mladé poesii* (Praha: Václav Petr)

V. R. [1] (= Růžena Vacková)

1940 „Slovo k mladým jako výzvu..."; Národní střed, roč. 9 (z 26. 5.), s. 8

V. R. [2] (= Vojtěch Rozner)

1941 „Mládí zatížené dekadencí a zpívající cizina"; Aktivisté: umění, polemiky, informace, roč. 4, č. 1, s. 4

VAGADAY, David

2009 bakalářská práce *List mladých 1939 – 1942, týdeník Mládeže Národního souručenství* (Praha: Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky)

vč (= Václav Černý)

1936 „Tvář se jmenuje..."; Lidové noviny, roč. 44, č. 510 (z 11. 10.), s. 9

VOJVODÍK, Josef



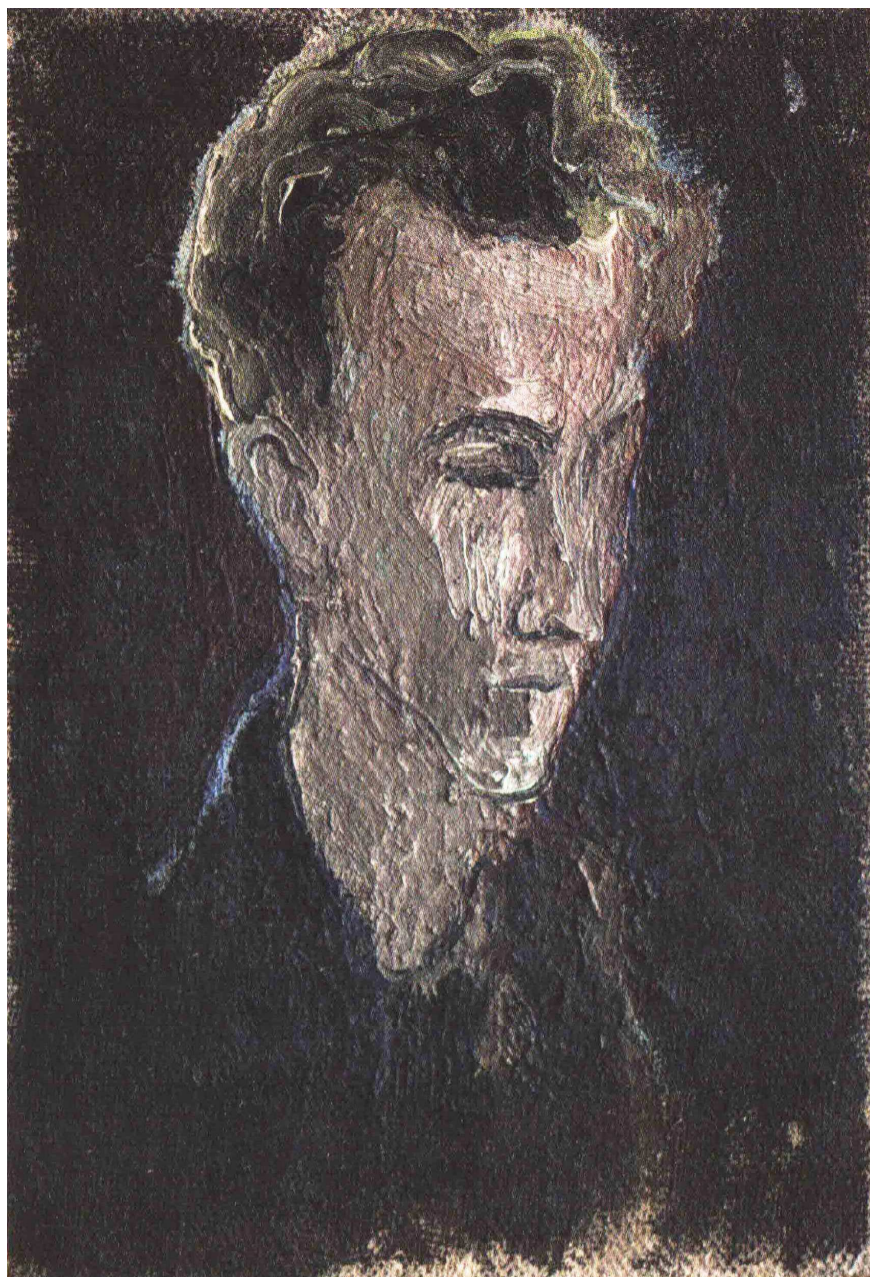
2004 *Od estetismu k eschatonu* (Praha: Academia)

2008 *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda* (Praha: Argo)

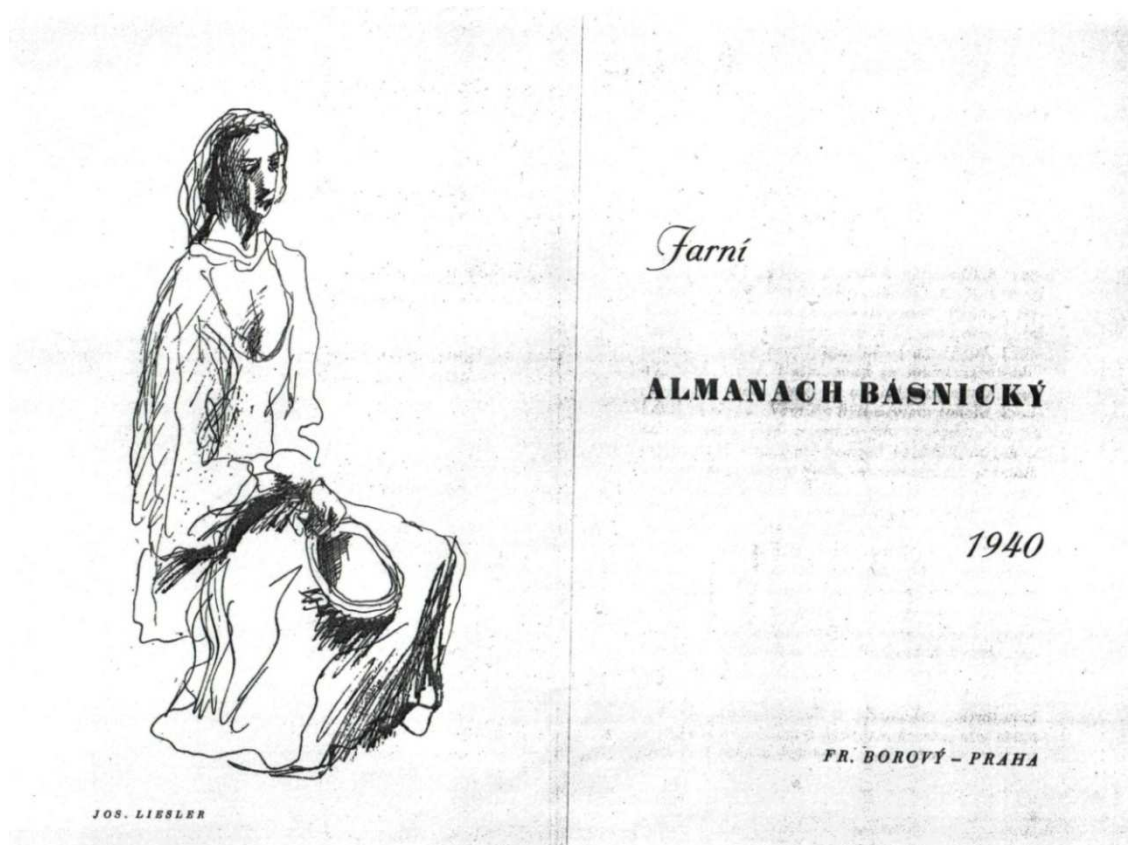
ZIZLER, Jiří

1996 „Václav Černý a modernost“; in sborník *Václav Černý – život a dílo* (Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky), s. 277–282

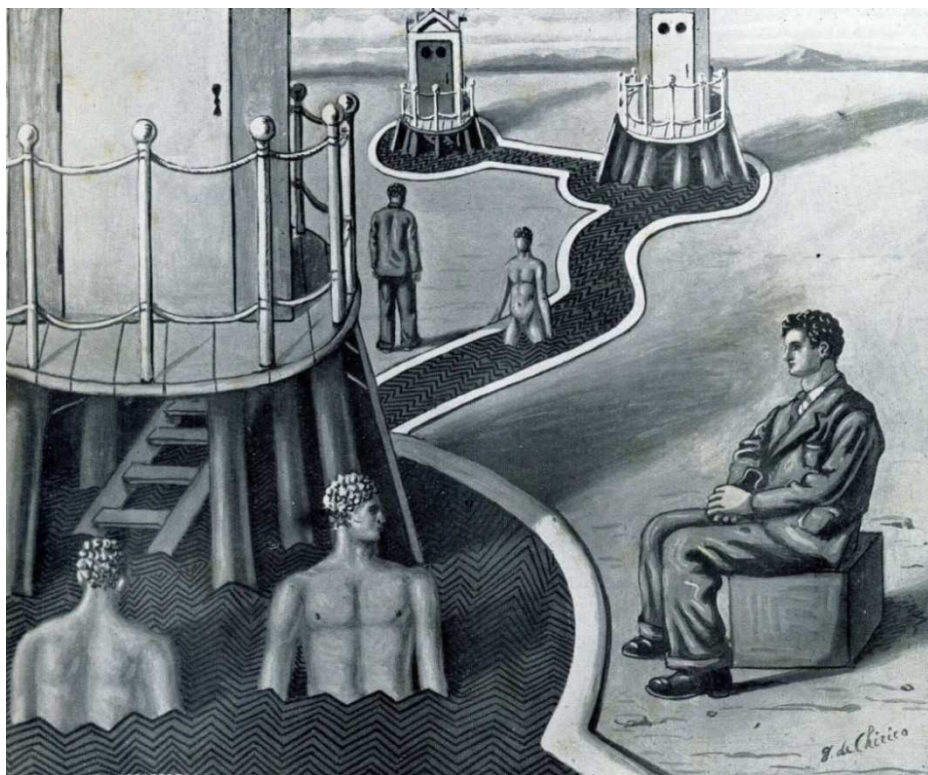
## Přílohy



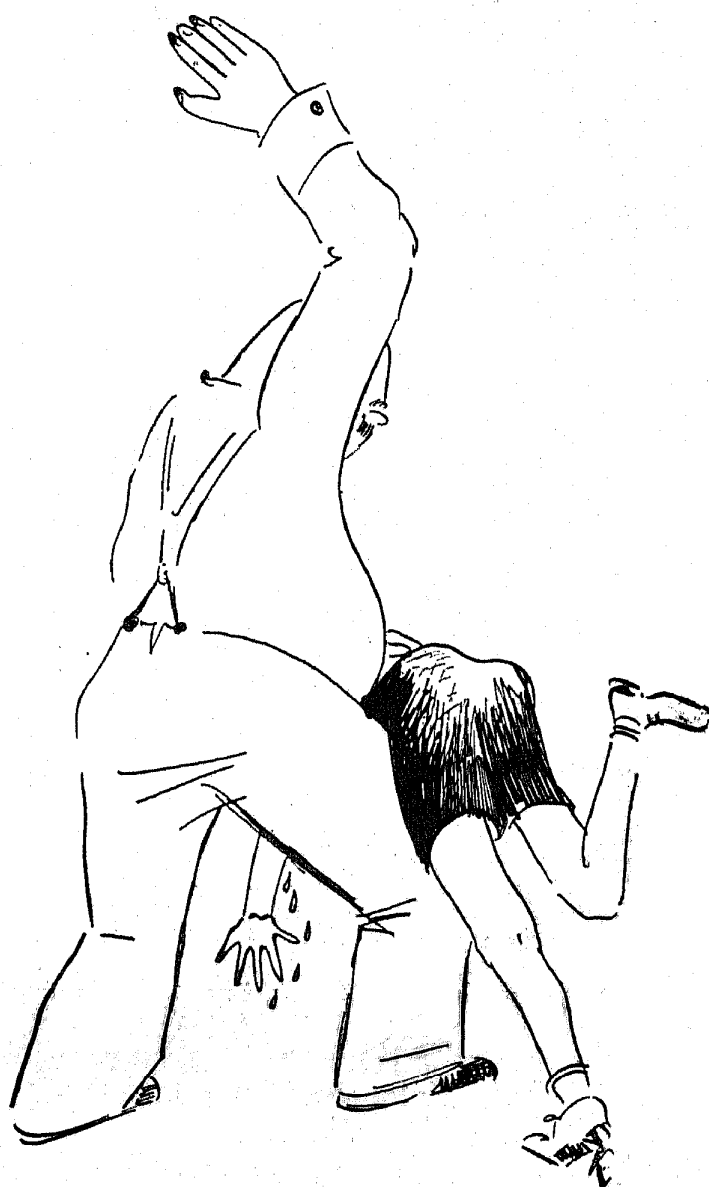
**Příloha 1:** Václav Hejna – *Básník Jiří Orten* (1939)



**Příloha 2:** frontispis *Jarního almanachu básnického* s ilustrací Josefa Lieslera (1940)



**Příloha 3:** Giorgio de Chirico – *Tajemné lázně* (1935). Tato černobílá reprodukce byla otištěna roku 1935 v časopise *Život*, list pro výtvarnou práci a uměleckou kulturu (roč. 13, č. 8, s. 137).



Kreslil Jos. Koenigsmark.

Archiv Aktivistů.

**Kamil Bednář vydal útlou knížečku „Slovo k mladým“, jež však vyznívá velmi plačtivě a beznadějně, že by autor spíš za to zasloužil — a s ním omnes consortes.**

**Příloha 4:** Karikatura od Josefa Koenigsmarka (1940, Aktivisté: umění, polemiky, informace; roč. 3, č. 5, s. 1). Materiál laskavě poskytla knihovna Ústavu pro českou literaturu Akademie věd České republiky.