

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

DISKURZ LYRIKY A MODEL Y REPREZENTACE SUBJEKTU
V POEZII SKUPINY 42

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

Autor práce: Bc. Pavla Lencová

Studijní obor: Bohemistika navazující

Ročník: 2.

2011

Prohlášení

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

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

České Budějovice 29. 7. 2011

.....

Bc. Pavla Lencová

Děkuji vedoucímu své diplomové práce, prof. PaedDr. Vladimíru Papouškovi, CSc., za ochotu, vstřícnost, inspiraci a čas, který mi věnoval.

Anotace

Diplomová práce je zaměřena na zkoumání způsobů reprezentace lyrického subjektu v poezii autorů Skupiny 42 se zvláštním zaměřením na způsoby zobrazování existenciálního statutu v textu.

Před samotnou analýzou způsobu reprezentace lyrického subjektu v poezii Skupiny 42 bude pozornost zaměřena nejprve na proměny diskurzu lyriky ve 40. - 50. letech 20. století.

Následně budou již zkoumány způsoby reprezentování subjektu a také způsoby ztvárnění skutečnosti v dílech autorů Skupiny 42.

V závěru diplomové práce bude pak na základě předchozích analýz pozornost věnována tomu, jakým způsobem jsou principy existenciální imaginace vyjadřovány v prostoru lyrického díla.

Annotation

This diploma thesis is focused on exploring the forms of representing the lyric subject in the poetry of authors in Group 42 with a special focus on the forms of depicting the existential status in the text.

Prior to the analysis of forms of representation of the lyric subject in the poetry of Group 42, attention will firstly be drawn to the changes of lyrical discourse in the 40's and 50's of the 20th century.

Further on the ways of representation of the subject will be examined as well as the ways of depicting reality in the works of the authors of Group 42.

At the end of this thesis, based on previous analysis, attention will be drawn to in what ways are principles of existential imagination depicted in the space of a lyrical piece of work.

Obsah

1. Úvod	6
2. Poezie 40.- 50. léta 20. století	7
2.1 Diskurz lyriky	9
3. Subjekt v poezii Skupiny 42	18
3.1 Postava chodce	19
3.2 Zviditelnění subjektu a jeho sebereflexe v přítomnosti	28
3.3 Ne-já	32
4. Ztvárňování skutečnosti	37
5. Existenciální fenomény v poezii autorů Skupiny 42	49
6. Závěr	64
Seznam literatury	72

1. Úvod

Skupina 42 se svými teoretickými statěmi a prostřednictvím výtvarných a literárních děl snažila reagovat na soudobou situaci v umění, které se stále vzdalovalo člověku a zavíjelo se samo do sebe. Chalupecký ve svých teoretických statích definuje podobu požadovaného nového umění jako návrat ke každodennosti, k všednímu životu, protože pouze v něm lze hledat smysl člověka. Směřování Skupiny 42 pak vedlo k navazování bezprostředního vztahu se skutečností a k hledání autentického výrazu vyhrocené existenciální situace. A právě ono hledání nového autentického výrazu a proměna samotných uměleckých přístupů k poezii v díle Skupiny 42 bude tématem předkládané práce.

Ve své diplomové práci se budu nejprve zabývat diskurzem lyriky ve 40. - 50. letech 20. století. Cílem mého zkoumání budou proměny pojetí lyriky ve skupinách a programech, které se na literárním poli ve zmíněné periodě objevily.

V další kapitole se pak již zaměřím na poezii Ivana Blatného, Jiřiny Haukové, Jana Hanče a Jiřího Koláře, ve které se předmětem mého zájmu stanou modely reprezentace subjektu. Vedle těchto modelů reprezentace subjektu se pak budu zabývat také způsoby ztvárnění samotné všednodenní skutečnosti v poezii Skupiny 42.

Tyto analýzy pak budou sloužit jako východisko pro mé další bádání nad principy existenciální imaginace a nad způsoby, jakými jsou v díle umělců Skupiny 42 tyto principy užívány a reflektovány. V neposlední řadě se pak budu zabývat také tím, zda je možné tyto existenciální fenomény v prostoru lyrického díla vůbec zobrazit.

2. Poezie 40. - 50. léta 20. století

40. léta 20.století znamenají pro českou literaturu nejen válečnou zkušenost, která otřásla všemi dosavadními jistotami a hodnotami, ale také vyrovnávání se s cenzurním tlakem. Umělci hledají nové způsoby vyjádření a to nejen v poezii. Vedle básnické linie, která se snaží v době ohrožení sjednotit člověka s časem a prostorem a dát mu vědomí jisté integrity a celistvosti (Hora, Seifert, Holan, aj.), případně se navrácí k tradičním hodnotám a vnitřním jistotám (Závada, Zahradníček, Hrubín, aj.), se v poezii formuje mladá generace básníků. Samotné označení „generace“ bylo v 40. letech hojně diskutovaným tématem. Pro tuto práci však problém tohoto označení není podstatný. V okupačních letech se „*tendence k sjednocování, byť různorodých snah, ukázala silnější než tendence opačné*“¹.

Tak v roce 1940 vychází například sborník nejmladších autorů - *Chvála slova*, publikují zde například Josef Hiršal, Ladislav Fikar, Alena Vrbová, Jiří Kotlík, Jaroslav Červinka, Josef Hiršal, aj. Sborník *Chvála slova* však nezaznamenal takový ohlas jako *Jarní almanach básnický* (1940), který se měl stát manifestem mladých umělců, objevují se zde básně J. Ortena, H. Bonna, K. Bednáře, I. Blatného, K. Bochořáka, L. Čivrného, J. Kainara, Z. Kriebla, O. Mikuláška a dalších autorů. Na zmíněných jménech je možné pozorovat, že almanach sdružoval autory nikoli podle poetiky jejich tvorby, ale právě podle věku a generačního pocitu, ke kterému se společně hlásili.

Sborník však nebyl jediným vystoupením umělců tehdejší doby, v roce 1942 vznikla Skupina 42, jejíž přístupy k poezii a umění vůbec se podstatně odlišují od pojetí autorů kolem K. Bednáře, kteří se po válce sdružili v seskupení Ohnice. Dalším vystoupením je pak také sborník Skupiny RA (1942) *Roztrhané panenky*, který je však datován zpětně do roku 1937. Skupina RA je pokračováním válečné surrealistické větve české poezie, členové skupiny pracují s metodou psychického automatismu avšak se snahou o racionální korekci. V hledání svého programu se nakonec přikloní k levicově orientované odnoži surrealismu a k dialektickému materialismu. Jedním z bodů jejich programu byl aspekt revolučnosti. Surrealistická skupina byla často konfrontována se Skupinou 42, jejíž někteří členové také prošli „obdobím surrealismu“ (František Hudeček, František Gross, Jindřich Chalupecký), ovšem povaha jejich dalších děl přinesla pak příklon spíše k dobové atmosféře existencialismu a středem jejich tvorby se

¹MUKAŘOVSKÝ, J. (1995): *Dějiny české literatury IV*. Praha: Victoria Publishing, str. 466.

staly otázky již ne tolik související s povahou surrealismu. Vedle těchto skupin se pak vyhraňují ještě další uskupení: skupina autorů kolem *Mladé fronty* - Dynamoarchisté, ke které se hlásili např. Ladislav Fikar, Jaromír Hořec, František Listopad, Eduard Petiška, Jan Maria Grossman. Další skupinou byl okruh autorů kolem *Rudého práva*, tzv. syntetičtí realisté, kteří se hlásili k ideologii marxismu a jejich tvorba byla zaměřená především ideologicky (Ivan Skála, Jiří Hájek, Vlastimil Školaudy, Michal Sedloň aj.). Další linii pak tvořila katolicky orientovaná literatura (Klement Bochořák, Ivan Slavík, Vladimír Vokolek, aj.). Tito autoři se seskupovali kolem časopisu *Vyšehrad* a hlásili se k ideálům křesťanského humanismu. Vedle těchto mladých autorů však ještě vydávají svá díla autoři starší generace, jejichž poetika se v reakci na historické události též proměňuje (Halas, Holan, Seifert).

Pro poezii vznikající po 2. sv. válce je tedy charakteristická různorodost a názorová diferenciacie. Únorem 1948 je však tato veřejná pluralita nejen v poezii násilně přetržena. V poezii, jako i v jiných oblastech kultury a umění, je zakázána publikace těch autorů a umělců, kteří odmítají svým uměním sloužit politické moci a ideologii. Měřítkem se stává politická angažovanost, jediným oficiálním směrem je tzv. socialistický realismus. Tvorba autorů mimo oficiální směr je zakázána. „*K recepci autora nedochází na základě estetické hodnocení díla, nýbrž bojem; totéž se týká i jeho prosazení do literární historie, a obecně jde o konflikt mocensky prosazované normy s dosud existující pluralitou norem.*“² Po zavedení cenzury se literatura rozštěpí na oficiální, ineditní a exilovou.

Oficiální poezie opakuje v průběhu první poloviny 50. let stále stejná schémata a nenabízí příliš mnoho prostoru pro budování nových poetik a přístupů. Jedním ze způsobů vymanění se z vlivu ideologie byl příklon k intimní lyrice, dalším způsobem pak básnický koncept „poezie všedního dne“ a právě s ním vstupuje v polovině 50. let do literatury nová generace. Skupina mladých autorů (Holub, Šotola, Šiktanc, Ptáčník) je seskupena kolem časopisu *Květen* (měsíčník socialistických mladých a začínajících autorů). Ve svém programovém vystoupení - *Náš všední den je pevnina*, jehož autorem byl Miroslav Holub, se mladí básníci hlásí k programu „poezie všedního dne“, který zavedla již Skupina 42. Ovšem jak Holub v programové stati uvádí, jejich poezie se liší perspektivou, s jakou na onen „všední den“ nahlíží, v poezii jde těmto mladým autorům o zachycení konkrétnosti, staví se ale proti mytologizaci skutečnosti a usilují o

² BAUER, M. (2003): *Ideologie a paměť*. Jinočany: H&H, s. 23.

poetizaci všední skutečnosti. Svět je nutno nazírat optimisticky, taková poezie je pak, dle Holuba, funkční a pravdivá v rámci proklamovaného socialistického humanismu.

2.1 Diskurz lyriky

V předešlé kapitole uvedené literární skupiny, směry i autoři jsou důkazem čilé literární produkce v oblasti poezie zejména po konci 2. světové války. Václav Černý v jedné ze svých studií píše: „[lyrika] ...je nejrychlejší a nebezprostřednější reakcí a nejjemnějším, nejtušivějším tykadlem, vzpřaženým k ohmatání budoucnosti.“³ Dále Černý uvádí, že je to v poezii většinou právě nová nastupující generace, která chce bořit dogmata, přehodnocovat jistoty a hodnoty a bourat konvence. Poezie jako krátký žánr je schopna mnohem rychleji a tedy i bezprostředněji než próza reagovat na aktuální skutečnosti nejen politické či dějinné, ale i hledat nové tendence v literatuře a umění vůbec.

Hledání nových přístupů k poezii a k umění, hledání nových výrazových prostředků, témat i formy se stane hlavním principem Skupiny 42. Jak již bylo zmíněno, mladí autoři vystoupili v roce 1940 v několika almanaších společně, spojení však nikoliv společným východiskem své tvorby, ale spíše jen pocitem generační sounáležitosti. Kamil Bednář se pak pokusil v témže roce stanovit ve své studii *Slovo k mladým* některé společné rysy generace a vytyčit její postavení společenské i umělecké. Poezie se podle Bednáře měla stát světovým názorem a nahradit člověku ideologii, víru i metafyziku, programem generace se pak mělo stát hledání „nahého člověka“, tedy člověka oproštěného od všech vazeb sociálních, politických i historických. Bednářem předložený program v sobě také zahrnuje zamítnutí avantgardy a experimentování v poezii, protože v něm podle Bednáře již nelze nikam dále jít. A právě (nejen) v přístupu k modernímu umění dochází ke konfrontaci s Chalupeckými formulovanými koncepcemi, které položily počátek poetiky Skupiny 42. V roce 1940 vychází Chalupeckého studie *Svět, v němž žijeme*, která se stává uměleckým manifestem Skupiny. K přímé konfrontaci s mladou generací pak dochází ve studii *Generace* z roku 1942, která se stává teoretickou i praktickou obhajobou moderního umění. Zatímco Bednář odmítá moderní umění, Chalupecký jeho smysl obhajuje a tvrdí, že nelze jít

³ ČERNÝ, V. (1992): Podoby a otázky naší nové poezie nad desítkou knih. In: Václav Černý *Tvorba a osobnost I*. Praha: Odeon, s. 734 - 743.

proti němu, ale naopak je nutné na něj navázat. „*Stat' Generace nabyla značného dosahu pro mladé umění. Nejenže se stala uprostřed války jedním z pokusů uchopit padesátiletý vývoj moderního umění v jeho synchronním průřezu a v teoretickém osvětlení, ale přispěla také k postupné diferenciaci generace, k tomu, že se z dosud nezvrstvené generační hmoty vydělila část výtvarníků a básníků, zárodek jejího avantgardního křídla. Podněty ke konstituci Skupiny 42 byly dány.*“⁴

Společným stanoviskem všech autorů však zůstává požadavek nového umění a navrácení tohoto umění zpátky k člověku, ovšem cesta k tomuto umění je u obou „skupin“ rozdílná. Zatímco Bednář a skupina autorů kolem něho se snaží obnovit v poezii lidský obsah, najít postulované „*nahého člověka*“, ale bez požadavku nového tvaru, autoři Skupiny 42 nepojímají téma jako něco odlišného do formy, téma včleňují do struktury uměleckého díla a takový umělecký tvar je pak schopný, podle Chalupického, vyjavit skutečnost co nejúplněji a nejpravdivěji.

Ve svých nezveřejněných tezích si Chalupický pokládá otázky, jakými cestami se má ubírat umění, když vše v něm je již esteticky i morálně dovoleno, podle Chalupického se tato svoboda v tvorbě stala již vlastně konvencí a možností, jak tuto konvenci opustit, je opustit akademismus, estetizaci a formalismus, ale zároveň se pokusit o zakázané. Tím zakázaným a neprozkoumaným je pak podle Chalupického prostota: „*Nanejvýš ještě prostota, jednoduchost je věcí dosti neuměleckou, aby byla zakázána. Po všech složitostech, zvláštnostech a podivuhodnostech nezbyvá tedy asi než odvážiti se prostoty.*“⁵ Básnická řeč přestavitelů této skupiny tedy odmítá přebujelou metaforičnost a naopak tíhne k předmětnosti, nepoetičnosti, lyrická řeč chce uchopovat přítomný svět a jeho všední, obyčejné věci, umění má vytvářet autentickou existenci, „*své já ,ještě jednou*“⁶. Básníci hledají nové prostředky vyjadřování v obyčejné, běžné, mluvené řeči, odmítají básnické prostředky, které jsou již stylově rozlišeny, Chalupický hovoří ve své stati *Generace* o takových prostředcích jako o „*poetické veteši*“.

Lyrická řeč se rozbíjí a z jednotlivých úlofků je sestavována simultánnost okamžitého dění. Básníci Skupiny 42 se snaží najít nový autentický výraz, který by postihl rozměrnost lidského bytí. Proti obrazné poetice se v poezii Skupiny 42 staví poetika fragmentu, roztříštěnosti, která je prostředkem jak ztvárnit chaos. Tyto

⁴ PEŠAT, Z. (2000): Literární Skupina 42. In: Z., Pešat - E. Petrová (eds.), *Skupina 42*. Brno: Atlantis, s. 432- 433.

⁵ tamtéž s. 433

⁶ PETROVÁ, E. (2000): Literární Skupina 42. In: Z., Pešat - E. Petrová (eds.), *Skupina 42*. Brno: Atlantis, s. 421.

fragmenty výpovědí se stávají osamocenými znaky, které nejsou spojeny žádnými dalšími souvislostmi a vytváří mozaiku dění tak, jak mu byl subjekt přítomen teď a tady, zároveň však nespojují, ale naopak otevírají text neznámému a vyjevují skryté významy. Fragmetarizace výpovědi rozbíjí svět a zobrazuje ho jako nejistý, svět, ze kterého se vytratil řád, je nevyzpytatelný, nejednoznačný a v takovém světě se člověk snaží najít svou pozici.

Významným motivem je prostředí města, které představuje pro autory Skupiny 42 nejen skutečnost prostorovou, ale také sociální. Prostedí města však není objevem Skupiny 42, jedny z prvních setkání s městským prostředí v české poezii můžeme vysledovat už před první světovou válkou, zejména pak v Nových zpěvech S. K. Neumanna, jak uvádí Zdeněk Pešat ve své studii v antalogii *Skupina 42*⁷. V pojetí města však dochází ve Skupině 42 k zásadnímu rozdílu oproti předválečné avantgardě, město již není zdrojem obdivu a opojení moderní technikou a civilizací, či zdrojem smyslového okouzlení, jak tomu bylo v případě poetistů, ale stává se zdrojem permanentních krizí. Město je jakoby „novým prostředím“, kam byl moderní člověk zasazen a kde žije svůj život. Smysl umění spočívá podle Chalupeckého v návratu k věcem, s nimiž a mezi nimiž člověk žije, teprve při přímém setkání člověka se světem, při protknutí vnitřního a vnějšího, může umění nabýt znovu svého lidského smyslu a místem tohoto střetu je právě prostor města. Vedle jakési abstraktní podoby města, tedy města jako prostředí, které formuje život moderního člověka, město nabývá zcela konkrétní podoby velkoměsta, popisovány jsou především periférie, továrny, stávají se jakýmsi symbolem drsné, autentické, živoucí reality. Je to právě prostředí města a fragmetarizace skutečnosti, které umožňují stvořit mýtus moderního člověka. Takový mýtus, anonymní a bez časových spojitostí, dokáže přinést jisté porozumění člověku a světu.

Město je místem plným procesů, neuspořádanosti a neustálých dějů. Lyrický subjekt tuto jeho neuspořádanost nechce nijak formovat, ale stává se jejím pozorovatelem. Tak přichází do lyrické řeči nová podoba básnického subjektu, takového, který již neorganizuje, ale proměňuje se stejně jako plynoucí skutečnost. Psychologizace subjektu je v textech potlačena, naopak do popředí se dostává vědomí tělesnosti subjektu. Subjekt se stává pouze zprostředkovatelem vjemů a přítomného

⁷PEŠAT, Z. - PETROVÁ, E. (eds.): *Skupina 42*. Brno: Atlantis.

dění. Lyrický mluvčí se stává pozorovatelem a jeho řeč je svědectvím právě probíhajícího, lyrický subjekt je tak vlastně ve výpovědi potlačen s cílem podat skutečnost co neobjektivněji, tak jak jí byl přítomen. Tak přichází v poezii Skupiny 42 konec nadvlády lyrického subjektu, který je sebestředným tvořivým elementem a který organizuje a pořádá svůj osobní svět předem daných hodnot a stylizovaných promluv a světů. Subjekt se stává divákem, který pouze zaznamenává a jeho identita je nepevná, stále znovu se proměňující stejně tak, jako se proměňují i všechny přítomné situace. Proti lyrice obrazostředné, plynoucí, se snahou o sjednocení obrazů, se v poetice Skupiny 42 staví poetika fragmentu a destrukce obraznosti, jednotlivé fragmenty jsou stále novými a novými dotyky se skutečností.

Jako výraz tohoto plynoucího svědectví pak slouží žánr deníku (Kolář - *Prométheova játra, Dny v roce, Roky v dnech*; Hanč - *Události*). Tyto neustálé doteky se skutečností nabývají v poezii Skupiny 42 podobu novodobého mýtu - „*drama člověka a skutečnosti: drama záhady čelící zázraku*“⁸.

Prožitek války a okupace nabývá v poválečné literární produkci různých podob. Obrazy utrpení a oslavování konce války a osvobození se prolínají s obrazy boje za nový, sociálně spravedlivý svět, v němž má básník a poezie nabýt nového postavení, básníci se tak mají podílet na výstavbě tohoto nového světa. Poezie se měla stát prostředkem nejen nazírajícím, ale také proměňujícím. V poezie se tak mimo jiného ukazuje jakýsi aspekt sociálního působení. Po válce vzniká nová společenská situace a někteří autoři jakoby cítili povinnost tento nový prostor vyplnit formulací svých programů a nových poetik, které upokojí potřeby doby.

Kamil Bednář na sebe již v počátku 40. let bere úlohu mluvčího mladé generace a přináší pojem „*nahý člověk*“, tento člověk měl být vytržený ze všech souvislostí sociálních, dějinných i politických, zároveň však měl ale sloužit jako východisko pro ideály sociální, nejprve se člověk měl poznat sám o sobě a pak teprve mohl přistoupit k budování sociální skutečnosti. Nelze nezmínit na tomto místě Václava Černého jako hlavního inspirátora pro okruh autorů kolem Bednáře, snaha o proměnu jedince a jeho působení ve struktuře společnosti vyhovovala jeho personalistickému přístupu. Přestože mladí autoři byli kritikou obviňováni z toho, že jsou nesociální a apolitičtí, především proto, že jejich snahou bylo nejprve prozkoumat sebe, až pak obrátit svou pozornost na

⁸ CHALUPECKÝ, J. (1991): Svět, v němž žijeme. In: *Obhajoba umění 1934-1948*. Praha: Československý spisovatel, s. 74.

působení ve společnosti, domnívám se, že ve vědomí básníků a i v programech a studiích, které je formovaly, lze objevit určitou propast mezi individuálním a kolektivními cíly národa. Tento rozpor můžeme pozorovat v Červinkově studii *O nejmladší generaci básnické*⁹, Červinka přispěl touto studiím k úvahám nad mladou generací. Zatímco na jednom místě této studie hovoří Červinka o tom, že básník nemůže a ani nechce usilovat o společenské působení, v závěru pak zcela v rozporu s touto myšlenkou hovoří: „A ptáme-li se posléze, jakou hodnotu úhrnně přináší mladá básnická generace národnímu celku, neboť na ten je nám především mysliti, - jest to hodnota opravdovosti.“¹⁰ Příslušníci skupiny kolem Bednáře tak nekoncepčně oscilují mezi individuálními a kolektivními hodnotami a cíli, jakoby se právě oni měli stát těmi, kdo v sobě pro společnost právě prostřednictvím poezie „vytrpí“ onoho „nahého člověka“.

Po válce se také objevují nová seskupení autorů, která nenavazují na meziválečnou tvorbu a tvoří spíše nekoherentní a krátkodobé programové vztahy. Jedním z takových vnitřně diferencovaných uskupení je skupina autorů kolem *Mladé fronty*, tzv. Dynamoarchisté. Program Dynamoarchistů kladl důraz na kreativitu a dynamiku, akcentoval kontakt s každodenní realitou, avšak spojenou s kolektivitou a s idejí podílu umění na zrodu socialistického člověka.

Podobně tak skupinu autorů kolem *Rudého Práva* spojovalo víc společenské a politické přesvědčení než poetika tvorby. Skupina „syntetických realistů“ (jak se také nazývali) se opírala o komunistické ideje a ve své tvorbě prosazují autoři tohoto uskupení hledisko sociologizující, třídně pojaté a kolektivistické. Básnická tvorba se tak přizpůsobovala ideologickému schematizmu a měla se podílet na budování socialistického společenství. Poezie těchto autorů tak měla v prvním plánu působit společensky-aktivně. K myšlence dialektického materialismu se hlásí také Skupina Ra, skupina surrealistů, jejíž kořeny můžeme spatřovat až v roce 1938. Surrealisté ze Skupiny Ra chtějí vytvořit vztah mezi politikou a avantgardním uměním, odmítají požadavek umění pro umění, zároveň se však brání zjednodušování umělecké práce kvůli požadavku srozumitelnosti.

Stranou tohoto dobového společenského směřování pak stála literární tvorba křesťansky orientovaných autorů. Touha po novém, revolučním člověku byla v rozporu s tendencemi katolických autorů, kteří chtěli hledat tohoto nového člověka spíše

⁹ ČERVINKA, J. (1941): *O nejmladší generaci básnické*. Praha: Václav Petr.

¹⁰ tamtéž s. 31.

v tradičních jistotách a hodnotách. Proti materialistické koncepci poválečného světa staví duchovní rozměr lidské existence. Válečné hrůzy znamenají pro katolické básníky jakýsi otřes následovaný otázkami po samotné existenci Boha, zároveň však dochází později k polemice mezi soudobým světem a světem křesťanských hodnot. Křesťanská poezie tedy nevstupuje do dobového proudu politizace kulturního života, přesto se však domnívám, že křesťanská poezie chce skrze vlastní „křesťanskou ideologii“, skrze své hodnoty budovat nový svět, tedy poezie má sloužit ještě něčemu „mimo sebe“, obrací své působení navenek, do společnosti

Navrátit poezii zpět člověku a proniknout k němu v jeho konkrétních, každodenních souvislostech je požadavkem, jež formuje poetiku Skupiny 42. Básníci se ve své tvorbě od dějinných a ideologických koncepcí odvrací do každodenní reality. Chalupecký ve svých teoretických studiích hovoří o „umění pro umění“, umění má odkazovat jen samo k sobě a ne k něčemu nadlidskému, esenciálnímu či společenskému. Obrat ke každodenní skutečnosti pak vytváří napětí mezi dějinným a osobním. Dějiny jsou člověku odcizeny, jemu vlastní je pouze přítomná skutečnost, kterou zakouší a která utváří jeho existenci. Člověk tu není nahlížen v dějinných souvislostech, ale v osobních každodenních situacích. Vzniká tak napětí mezi soukromým a veřejným, mezi dějinným a osobním. Vždy ale dochází k obratu zpátky k existenci subjektu, protože ani národ, ani dějiny či instituce nemohou člověku jeho existenci zaručit. Vše vychází ze subjektu a k němu také se navrácí. Jak již bylo výše zmíněno, umělci Skupiny 42 chtějí navrátit poezii zpět člověku, znamená to tedy vystoupit z vyprázdněných konvencí umění, jít jakoby „za hranici“ umění směrem k realitě, vytvořit autentický výraz a tak se dostat k člověku co nejtěsněji. Člověk proto nemůže být nahlížen v nějakých sociálních či dějinných souvislostech, tyto souvislosti jsou „neautentické“, to, co subjekt prožívá, je jeho každodenní skutečnost a tato všední skutečnost je oproštěna od ideologií, protože tato přítomnost existuje jakoby „nezávisle“ na skutečnosti sociální, ideologické, dějinné. Přestože je subjekt s těmito aspekty neustále konfrontován a z této konfrontace není úniku, vždy se vrací zase jen sám k sobě.

Na skupinách, jejich programech a především jejich tvorbě, která se ve 40. letech 20. století na českém literárním poli objevuje jako reakce na nejistou přítomnost, můžeme pozorovat dvě linie: Zatímco jedna jde k transcendentnu nebo se navrácí k víře ve spásu člověka (skupina kolem Bednáře, křesťansky orientovaní autoři), druhá linie míří k veřejnému životu společenskému či politickému, přiklání se k utopické ideji

budoucnosti. Autoři jakoby se cítili povinni prostřednictvím poezie obhajovat lidské hodnoty, sloužit nadosobním nebo ideologickým hodnotám. Skupina 42 stojí stranou těchto linií, naopak - nahlíží na ně s deziluzí a skepsí. Snaží se je spíše rozrušovat, protože právě tyto ideje jsou tím, co vyprazdňuje umění, které se stává pouhým estétstvím a naplňováním již naplněného, tím, co se vzdaluje člověku. V roce 1946 v Lidových novinách Kolář na otázku „*Jaké povinnosti má umělec k národu?*“ odpovídá: „*Chťt, aby umělec měl nějakou povinnost k národu, je stejné jako chťt na slunci a dešti, aby měly povinnost zúrodnovat pole, zahrady, lesy nebo města, jako chťt na smrti povinnost, aby přišla, jako chťt na milencích povinnost se milovat.*“¹¹

Proměna společenských poměrů po únoru 1948 přináší změny i do oblasti literatury. Dominantním se stává požadavek podílet se v souladu s ideologií vítězné politické moci na budování nové socialistické společnosti. Násilně tak v oficiální literatuře převládne linie literatury, jejímž hlavním posláním je naplňovat koncept šťastných zítřků spravedlivé beztřídní společnosti. Rozvíjení předúnorových tendencí v poezii se tak děje mimo oficiální literaturu. V druhé polovině padesátých let, když opadne ve společnosti patos revoluce a idea budování nového světa, se básnická řeč navrácí zpátky od kolektivního pojetí k všednodenní realitě. Literatura znovu prostřednictvím banální, každodenní zkušenosti konkrétního člověka nachází svět nikoli takový jaký by měl být, ale takový, jaký skutečně je. Přístupy, které přinesla do české literatury Skupina 42, se tedy i nadále stávají produktivními, přestože Skupina se po roce 1948 rozpadá.

Ideologická schémata se snažila akcentováním všednodenní přítomnosti překročit básníci kolem časopisu *Květen*. Tito autoři sdíleli vize komunistické společnosti a optimistický pohled na svět, zároveň však chtěli překonat propast mezi kolektivistickými cíli a obecnými schématy a hesly cestou ke každodennosti a k „poezii všedního dne“. Zároveň dochází i k proměně formy, od standardizované, pevně metrické sloky z počátku padesátých let přechází poezie k volnějším formám, případně k civilnějšímu jazyku. Autoři kolem časopisu *Květen* však nebyli jediní, kdo se příklonem k banální, každodenní situaci snažil o navrácení k významnosti lidské individuality. Poezie, která se obracela k všednosti, tvořila protipól velkých dějin a patetických, kolektivistických iluzí.

¹¹ citováno podle PEŠAT, Z. - PETROVÁ, E. (eds.) (2000): *Skupina 42*. Brno: Atlantis, s. 317.

Skupina 42 v počátku 40. let chtěla poezii vrátit zpět člověku, od neautentických, stylizovaných světů se vrátit k obyčejné, prosté všednodennosti, k obyčejným věcem, ke světu takovému, jaký člověk doopravdy žije. Toto obrácení k všednosti zároveň odcizuje dějinné, je to způsob, jak pojmout sebe sama jako individuální zkušenost, nikoli sebe jako součást něčeho nadosobního, kolektivního. V druhé polovině let padesátých, kdy tlak na společenskou angažovanost poezie vzrůstá, se tento obrat stane způsobem, jak alespoň z části rozrušit pojetí kolektivu - lidu jako skupiny, s níž může být manipulováno a ve které je jedinečnost potlačena. Zcivilnění básnického jazyka, inklinace k mluvené řeči, uvolnění formy, příklon k volnému verši, větší či menší míra rozbíjení jednoty básnického gesta, rozbíjení tématu, to vše jsou prostředky, kterými se lyrická řeč snaží na tuto všednodenní skutečnost nahlédnout a zaznamenat ji.

Básníci Skupiny 42 se prostřednictvím všednosti chtějí dostat co nejbližší člověku, básníci kolem časopisu *Květen* pak všednost staví jako protipól oficiální kolektivní ideji vládnoucí strany.

Ve 40. letech se ke každodennosti, k civilnímu básnickému výrazu přikloní také autoři křesťanského okruhu. Vedle tradiční spiritualistické linie se objevují autoři (Suchý, Slavík, Reynek, Rotrekl), kteří vyslovují potřebu najít nové výrazové prostředky k vyjádření nového náboženského prožitku. Ivan Slavík na večeru Umělecké besedy v roce 1947 vyslovuje požadavek poezie, která bude křesťanská a moderní, tato poezie se chce otevírat všemu novému, co ovlivňuje přítomného člověka. Hledání transcendentna tak u křesťanských autorů probíhá v obyčejných prostých věcech, v civilní realitě. Nejbližší k básníkům Skupiny 42 měl Ivan Slavík ve své sbírce *Snímání*. Městská realita se zde stává místem, kde se střetává dobro a zlo, civilní prostory jsou plné protikladů, městská realita je novým místem, kde autor reflektuje tradiční náboženská stanoviska a hodnoty.

Přestože Skupina 42 po roce 1948 zanikla, přístupy, které formulovali teoretici a kritici a prakticky naplňovali umělci Skupiny, se stali produktivní i pro další autory české literatury. V druhé polovině padesátých let, kdy poezie hledala přímý, autentický vztah k realitě, byly přístupy Skupiny 42 znovu objevovány.

Překonání surrealismu, snaha o smazání distance mezi literaturou a realitou, využívání obraznosti, depoetizace verše, skládání jednotlivých obrazů na způsob koláže, to jsou některé principy, které spojují se Skupinou 42 např. Egona Bondyho.

Vztah dějin a člověka, nebo lépe řečeno dějiny, které jsou člověku odcizeny, to se objevuje později také v díle Milana Kundery. V Kunderových dílech, zejména v *Žertu*, ale i v předchozích *Směšných láskách*, se objevují na pozadí tehdejší doby obecnější úvahy nad místem člověka v dějinách. Zpochybňováno je jakékoliv předurčení životního osudu, člověk není strůjcem velkých dějin, tak jak mu to předkládá komunistická ideologie, ale pouze svých osobních rozhodnutí ve své každodenní realitě, jejichž důsledky se stále většinou nečekaně proměňují a za které je člověk zodpovědný. Příběh je u Kundery nahlížen z různých perspektiv odkazuje na různé podoby skutečnosti, právě odhalení přítomnosti pomáhá odhalovat její absurditu. Člověk je tvořen situacemi, ve kterých se ocitá, nikoli dějinami, dějiny jsou nám jen odkudsi zvnějšku podsunuty, jak hovoří Kundera. Odcizené dějiny a příklon k všednodenní realitě, kterou je subjekt stále znovu utvářen, to jsou principy shodné s principy Skupiny 42.

Navazování na Skupinu 42 se tedy vynořuje vždy, když je nutné navázat autentický, přímý, nezprostředkovaný vztah ke skutečnosti. Skupina 42 tedy svým působením předjímá význam i pro pozdější umělecké trendy a pro další generace.

3. Subjekt v poezii Skupiny 42

Stylizace subjektu jako svědka, pozorovatele, diváka či účastníka je výsledkem již zmiňované snahy umělců a teoretiků Skupiny 42 nalézt nezprostředkovaný, autentický vztah ke skutečnosti. Básnický subjekt již není středem textu či předpokladem jeho smyslu, není tím, kdo sceluje výraz a básnický svět, svět už neprobíhá skrze něj, lyrický mluvčí je na minimum potlačen, pouze zprostředkovává svět, který existuje bez předem daných ideologických či osobních vztahů a hierarchií. Z toho pak vyplývá i tendence k neuspořádanosti, chaotičnosti, fragmentárnosti obrazu a absence integrujících prvků. Lyrický mluvčí svět nijak nehodnotí a neinterpretuje ani neusměrňuje, ale stává se jednou součástí jinak nestrukturovaného světa: „*Na čtenáře se valí smršť situací, záznamů jakoby syrové, nepřetavené jevovosti, ke které se nehlásí žádný majitel, kterou nikdo nikam neusměrňuje, nekoriguje...*“¹² Dále pak Trávníček také poznamenává: „*...opírala-li se dříve pozice lyrického subjektu o dojem, výklad, interpretaci či vědomé poznávání, nynější pozice je výrazně ontologická: subjekt mluvčího především je, přičemž jde o bytí nesystémové, nehodnotící, naslouchající, syrové.*“¹³

Snaha o navázání přímého kontaktu se světem vede u básníků Skupiny 42 ke snaze podat svět co nejobektivněji a stejně tak se snaží co „nejobektivněji“ zobrazit i svoje „já“. Dochází tedy k tomu, jak již bylo výše zmíněno, že lyrický subjekt je v různé intenzitě potlačován, v krajních polohách poezie Skupiny 42 je tento subjekt zcela nepřítomný, nebo lépe řečeno zneviditelněný, a stává se pouze prostředkem k zaznamenání skutečnosti, je v textu jakoby rozpuštěný, rozptýlený.

Vedle tohoto zneviditelnování subjektu se v literárních textech Skupiny 42 setkáme ještě s dalšími způsoby zobrazování subjektu. Oproti zmíněnému rozptýlení lyrického subjektu v textu se můžeme v poezii Skupiny setkat také s tím, že se lyrický subjekt vyjeví sám o sobě, nikoli ale proto, aby cokoli soudil či organizoval. Jeho přítomnost a zviditelnění se stává jen jakoby jedním motivem, případně dochází k uvědomění si sebe samotného a o reflexi své pozice v zobrazované skutečnosti. Nikdy se ale tento subjekt nestává ničím nadřazeným, pouze podává svědectví.

¹² TRÁVNÍČEK, J. (1993): Svědek v poezii Skupiny 42. In: D. HOROVÁ (eds.), *Proměny subjektu sv. 1.* Praha: Akademie věd České republiky, Ústav pro českou a světovou literaturu, s. 133.

¹³ tamtéž s. 132

Dalším z prostředků, jak se dostat do kontaktu se světem, je prostřednictvím postavy chodce. Přitom chodcem se může stát sám zapisovatel, který jakoby se stává okem kamery a nahlíží a zprostředkovává skutečnost a městský svět, ve kterém se pohybuje a který je místem jeho existence. Zároveň je postava chodce způsobem zobrazení, který vychází ze snahy zachytit svoje „já“ co nejobektivněji.

Při uvažování nad zmíněnými postupy a prostředky je nutné mít stále na mysli, jak poznamenává také Trávníček, že se stále pohybujeme ve skutečnosti literární, tedy takové, která je fixovaná dvěma médii - člověkem a jazykem.¹⁴

V následujících kapitolách se nyní podrobněji zaměřím na již zmíněné způsoby zobrazování subjektu a na způsoby, jakými je (nejen) literární autoři Skupiny 42 využívají případně ve svých textech modifikují. Následující podkapitoly pak budou tvořit také východisko pro mé další uvažování nad existenciálními fenomény, kterými se budu v souvislosti s poezií Skupiny 42 ve své práci později zabývat.

3.1 Postava chodce

Jedním z prostředků, jak literárně uchopit skutečnost a stát se svědkem probíhající skutečnosti, je prostřednictvím postavy chodce, se kterou se můžeme setkat u Skupiny 42 nejen v dílech literárních ale také v dílech výtvarných. Tato postava chodce vedle reprezentace skutečné městem kráčeující realistické postavy (do textů je tak vnášen onen prvek existenciálního vědomí tělesnosti), zároveň reprezentuje také postavu očitého svědka - poutníka, jež prochází světem a nechává nás skrze sebe nahlédnout na svět, ve kterém člověk žije. Pokud Chalupický ve svých teoretických statích hovoří o vytvoření „mytologie města“, tak právě chodec v ní dostává své pevné místo jako jakýsi novodobý, moderní poutník a setkáváme se s ním v díle většiny členů Skupiny. Dochází tak k vzájemnému motivickému prostupování básní a obrazů umělců Skupiny 42, což naznačuje, že program Skupiny měl hlubší filozofickou základnu a estetický koncept. Do poezie Skupiny vchází výtvarná znakovost, která se má stát prostředkem k zobrazování komplikované skutečnosti. (Jiří Kolář později zruší hranice mezi slovesným a vizuálním, což mu přinese možnosti nového osobitého projevu, to vše ale až v 50. a zejména 60. letech.)

¹⁴ tamtéž s. 140

Od 40. let vznikají Hudečkovy kresby nočních chodců. Tyto Hudečkovy obrazy přinášejí mimo jiné také motiv osamělosti - osamocená postava uprostřed nočního města zároveň však vyjadřuje také určitý pocit sounáležitosti a propojenosti. Hudečkovi *Noční chodci* jsou realizováni různými geometrickými tvary, jsou propojeni sítí čar a geometrických obrazců s celým okolním světem, vše náleží k sobě. Užití geometrické kompozice zároveň člověka zobrazuje jako stroj a město jako místo technické civilizace, čímž je do kresby vnášen onen civilizační prvek. Zároveň je člověk jakýmsi průsečíkem všeho, vnitřního i vnějšího, zemského i kosmického, vše se protíná a vše je propojené v přítomném okamžiku.

Vedle postav - chodců, prostupují výtvarným uměním malířů Skupiny motivy strojů, věcí a lidí, kteří různé stroje a přístroje používají, jako například Matalův *Cyklista*, *Fotograf* či *Studie k Šicímu stroji*; Lhotákovy obrazy *Zahrada stroj*, koláž *Bicykly a motocykly* nebo *Roztlačování závodní tříkolky*; typické jsou také kresby různých městských zákoutí a scénérií - Hudečkova *Cihlářská krajina*, *Libeňský plynojem*, *Město* či Smetanovy *Osamělé domy*. Umělci Skupiny se tak v souladu se svým programem snažili zachytit podobu skutečného moderního světa, města tak, jak je obklopovalo.

Postavy chodců se v prostředí města stávají náhodně krácející existencí, která je otevřena všem podnětům zrakovým i sluchovým. Prostřednictvím chodce se lyrický subjekt tedy odstává přímo „dovnitř“ díla samotného, není už *nad* a *za* tak, jak se proti tomu stavěl Chalupecký ve svých teoretických statích, ale je v, ovšem nikoliv proto, aby svět jakkoli organizoval či utvářel, ale pouze proto, aby poskytl své smysly k zaznamenání skutečnosti, k zapsání viděného a slyšeného, stává se prostředníkem v kontaktu se skutečností a zároveň jednou pevnou součástí zobrazovaného okamžiku: „*tvoří pouze jeden prvek z tohoto nerozčlenitelného kontinua*“¹⁵. Chůze je zároveň prostředkem, jak se pohybovat po prostoru města a být přítomný pro pozorování skutečnosti.

Po otevření Hančových *Událostí* hned v první básni čteme:

„*Jdu večer jdu cizím městem
dlaně mám široce rozevřené
dýchám dech akátů*“

¹⁵ tamtéž s. 135

*klaním se portálům cizích domů
soumrak jde se mnou cizím městem...*¹⁶

Chůze se v díle Jana Hanče stává především prostředkem, jakým autor navazuje kontakt se skutečností, jeho zápisy jsou často jakoby uvozeny motivem chůze, zároveň se tak subjekt dostává přímo do zobrazovaného světa, stává se jeho součástí. („*Šel jsem po Žižkově - čtvrti kádrováků.*“¹⁷; „*Když jsem se před dvaceti lety procházel v podvečer pod pražskými neóny a viděl...*“¹⁸) Chůze přivádí Hančův subjekt do situací a události, jejichž popis pak dále přechází v reflexi této skutečnosti. Autenticita Hančových výpovědí spočívá v prolínání skutečnosti samotné a v reflexi způsobu jejího zaznamenávání. Chůze se v Hančově pojetí stává určitým způsobem interakce subjektu a právě prožívané skutečnosti.

Vedle motivu chůze a stylizace subjektu do podoby chodce, se nejen v Hančově díle setkáme také s jinými chodci, jsou to lidé, kteří patří městu, a z perspektivy mluvčího se tito chodci stávají objekty, které jsou součástí zobrazovaného:

*„Několik málo kroků stačí
a chodec vyjde z malinkého města,
daleký obzor se před ním prostírá
všechno je prapodivné tam daleko
tam v dáli...“*¹⁹

Postava chodce zde pak především reprezentuje aspekt tělesnosti, vědomí pozice těla ve světě. Takto zobrazený obraz chodce a jeho pohybu je zároveň ukázkou velké míry objektivizace při zaznamenávání skutečnosti, samotný subjekt mluvčího je zde zcela potlačen, skutečnost je zde podávána zcela autenticky.

Chůze je u Hanče spjatá s motivem osamocení, které pramení z autorova outsiderství, ale domnívám se, že samota je i zároveň jistým pocitem nicoty ve světě, do něhož byl člověk vržen a s nímž se znovu a znovu utkává:

„...připozdívalo se

¹⁶ HANČ, J.(1995): *Události*. Torst: Praha, s. 13.

¹⁷ tamtéž s. 197

¹⁸ tamtéž s. 137

¹⁹ tamtéž s. 181

*říkali marný vzdor
znovu se ozval v ulici krok
a jiný cupitavý a jiný
který jen slabě šelestil
jako dech zničených plic
odnikud nikam
marný krok...“²⁰*

V citované ukázce se kroky člověka stávají jakoby příznakem jeho existence, zároveň je však tento pohyb označován jako marný, odnikud nikam, jakoby chůze byla jakýmsi „existenciálním blouděním“ a domnívám se, že toto bloudění, tento přímý a jakoby nevyhnutelný styk s realitou, která není nijak „zjemněná“ je to, co tvoří nový mýtus člověka.

Podobně se s motivem chůze, jako prostředku styku s prostředím města a jeho životem, a také s postavou chodce setkáme i v díle Jiřího Koláře. Stejně jako Jan Hanč psal i Jiří Kolář své zápisy ve formě deníku. U Koláře pak můžeme vysledovat ještě i jiné způsoby, jimiž se subjekt-chodec v jeho díle prezentuje. Kolář se ve svém způsobu nazírání na skutečnost snaží být co nejobjektivnější a výpověď maximálně odosobnit. Znamená to tedy, že kategorie lyrického subjektu je v Kolářových textech potlačena na minimum:

*„Obléknu se, půjdu;
na Václavském spravují koleje
chvilí budu hledět, potom,
opilý sovětský
nebo americký
voják začne tlouci hlavou
do výkladu a volat o pomoc,
že jej drží ďábel.
Náhle začne plakat
touhou po děcku a ženě,
kterou přišel zradit přes oceán*

²⁰ tamtéž s. 45

*nebo zpusťšenou
cizáckou zem až sem
kde vše žije jakoby nic
jakoby on, zachránce; a sejít
k řece? Voda s ústy
zacpanými listím...*²¹

Chůze je v této básni opět prostředkem, jak navázat vztah ke skutečnosti, mluvčí se stává sám chodcem. „*Obléknu se, půjdu ; chvíli budu hledět ; a sejít k řece?*“, v těchto pasážích chodec zjevuje sám sebe a svou pozici, přičemž v dalších verších básně dává chodec pouze k dispozici své smysly a stává se médiem k zaznamenání situace tak, jak se právě kolem něho děje a které je součástí, tato skutečnost prochází jakoby skrze něj bez jakéhokoliv jeho zásahu.

Tak jako Hudeček maloval své noční chodce, kteří mu umožňovali výtvarně ztvárnit prožitou zkušenost, tak i Jiří Kolář prostřednictvím chodců a kolemjdoucích ztvárňuje svou realitu. V básni *Ranní chodec*²² využívá znovu chodce k tomu, aby se stal tím, skrze koho bude probíhající realita zaznamenána, chodec je zde svědkem událostí ranního města, při pohybu městem je přítomný zvukům („*ve vytí brzd a klaksonů, v hukotu světél*“) a promlouvám („*Někdo musí jít za rakví! šeptá zřízenec ústavu*“).

Zaměřím se teď nyní konkrétně na to, jak Kolář ve své básni *Ranní chodec* zobrazuje postavení svého promlouvajícího subjektu a to tak, že pozornost soustředím pouze na zápisy, ve kterých se toto promlouvající já vyjeví samo o sobě:

„*Vím, z jakého hadího plemena je obzor*“
„*Čekal jsem až otevřou krámy / A plakal jsem*“
„*Čekal jsem až otevřou krámy*“
„*Čekal jsem až otevřou krámy a vzpomínal*“
„*Vzpomínal jsem ve vytí brzd a vytí klaksonů*“
„*Byl jsem opět sám*“
„*V hukotu světél jsem naslouchal*“
„*Město patřím k tvému pokolení*“

²¹ KOLÁŘ, J. (1992): Dny v roce. In: *Dílo Jiřího Koláře: Křestný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, s. 312.

²² tamtéž s. 61

Na uvedených zápisech je možné sledovat situovanost subjektu přímo do probíhající skutečnosti, slovesa jako *byl jsem, čekal jsem, patřím* zároveň ukazují, že subjekt není orientován sám do sebe, chybí zde jakákoliv introspekce, promlouvající já je jen jednou součástí probíhajícího. Zároveň je zde naznačen jakýsi obrat směrem ke skutečnosti, k jejímu vnímání, slovesa *vím* nebo *naslouchal jsem*, případně i *vzpomínal jsem*, tak subjekt autenticky zprostředkovává objektivní skutečnost tak, jak právě kolem něho probíhá, subjekt se stává svědkem a zaznamenatelem bez snahy o jakoukoliv korekci právě přítomného dění. Jeho potlačení na minimum, jeho zneviditelnění, (jak hovoří Trávníček jakási *minus-podoba*²³) umožňuje autentický zápis a tedy přímé navázání kontaktu s realitou a její přímé zprostředkování tak, jak se o to snažili teoretikové a umělci Skupiny 42. Kolářův mluvčí, chodec-svědka se tak stává poutníkem na cestě každodenní syrovou skutečností, takovou, která vytváří novou mytologii člověka.

Chodec v díle Ivana Blatného je pak jakoby senzitivnější, na rozdíl od Koláře a Hanče zachycuje jakoby jemnější nuance skutečnosti: „*Věci nepřestávají být sebou samými, ale současně zastupují ještě něco navíc, co zdánlivě nemá smysl ani logiku.*“²⁴ Ovšem stejně tak i Blatného se chodec stává součástí prožívané skutečnosti. Výrazným u Blatného je pak pocit osamělosti v této skutečnosti, jakési zatížení v podobě vědomí opuštěnosti, prázdnoty.

Ve sbírce *Tento večer* se Blatný ve své tvorbě poprvé řadí k poetice Skupiny 42 a jeho zaznamenávání skutečnosti v této sbírce maximálně odosobněno a objektivováno, báseň se rozpadá na jednotlivé útržky slov, výkřiků, gest a hovorů. Lyrický subjekt je vytěsňen a stává se pouze pozorovatelem:

*„Tři přátelé jdou zahradami, poli
Kde domy stojí v dlouhých pomlkách
Nějaké auto zvedlo na silnici prach
Na růže před budovou školy
(...)
Napjaté dráty běží za obzor.
Kolik je hodin? Kolik? Odpověď?“*

²³ TRÁVNÍČEK, J. (1993): Svědek v poezii Skupiny 42. In: D. HOROVÁ (eds.), *Proměny subjektu sv. 1.* Praha: Akademie věd České republiky, Ústav pro českou a světovou literaturu, s. 140.

²⁴ PEŠAT, Z. (2000): Literární Skupina 42. In: Z., Pešat - E. Petrová (eds.), *Skupina 42.* Brno: Atlantis, s. 443.

*Ted' právě ted'... Ted' právě ted'.*²⁵

Na citované ukázce je patrné ono vytěsnění subjektu výpovědi, zároveň se zde opět objevuje motiv chůze. Všední událost nabývá svého významu v závěrečném verši: *Ted' právě ted'*. Tímto veršem je ona všední skutečnost jakoby mytologizována - toto je přítomný okamžik (bez jakýchkoliv časových souvislostí) a takto v něm vypadá svět. V jiné Blatného básni můžeme znovu pozorovat chodce-objekt:

*„Naprostá opuštěnost, soumrak padal.
V některém z domů, jako tolikrát
Pomalý noční chodec vyšel z vrat
A sníh mu letěl přes rozrytá záda.“*²⁶

V tomto úryvku je chodec znovu spojován se motivem samoty, zároveň je zde patrné jisté zmechanizování, opakování či rutina („v některém z domů, jako tolikrát“).

Ve sbírce *Hledání přítomného času* se pak Blatný vedle skutečnosti samotné snaží postihnout také její metafyziku, mísí se sen a skutečnost, vzpomínky a současnost. V závěrečné básni *Terrestris* se pak chodec setkává se symbolickou, mytologickou postavou čarodějnice. V úvodu básně je opět naznačena ona všednodennost:

*„Každý večer,
o desíti, o jedenácti,
někdy později
nájemník z prvního poschodí vychází z domu a zamyká,
bublání klíče stoupá tmavou nádrží
pak slyším jeho kroky
jeho každodenní noční procházku,“*²⁷

Popis skutečnosti je zde opět maximálně objektivizován, mluvící subjekt se stává jakoby „okem kamery“, tedy pouhým zaznamenatelem přítomného. Zároveň se zde

²⁵ BLATNÝ, I. (1995): Tento večer. In: *Verše 1933 - 1953*. Brno: Atlantis, s. 143.

²⁶ tamtéž s. 157

²⁷ BLATNÝ, I. (1995): Hledání přítomného času. In: *Verše 1933 - 1953*. Brno: Atlantis, s. 246.

znovu objevuje postava nočního chodce, která navazuje kontakt s městem, jež je v této básni mytologizováno v podobě čarodějnice *Terrestris*:

*„Chodec ji potom vidí, jak prochází
mezi stromy a sloupy a ploty a anténami
tu a tam zmizí její štíhlá vysoká postava,
(...)
chodec ji vidí klečet na průzračnou studánkou
hladina zrcadlí její oči a její oči
zrcadlí chvějící se hladinu.“²⁸*

Blatného chodec tedy přináší do básně prvek tělesnosti - jeho tělo se pohybuje po prostoru, setkává se skutečností města, která je krásná a odporná zároveň, která miluje i ničí, ale také je to skutečnost, ze které nelze odejít, chodec je tedy postavou, která je přímo „v“ a která stále znovu zakouší svou přítomnost uvnitř tohoto prostoru. Dále Blatný píše:

*„Naslouchej této písni, ó Blbče, a ptej se, kdože ji zpívá!
Zpívá ji Duše? Zpívá ji Tělo? Odpověz!
To ty jsi vymyslel tuto obludnou dualitu?“²⁹*

Domnívám se, že právě v oné postavě chodce, jež prochází výtvarným i literárním dílem Skupiny 42, je člověkem vytvořená dualita duše a těla setřena, vše je propojené, člověk svému městu, svému prostoru, svému životu náleží „celý“. Možná že právě ona zmíněná dualita je jednou z příčin, která přispěla k odstupu poezie od člověka a jeho skutečného světa, jak bylo v teoretických statích Skupiny 42 mladé generaci poválečné poezie, zejména pak mladým autorům kolem Bednáře, vytýkáno. V postavě chodce tak zaniká ono „*nezemské a nadzemské*“³⁰.

Postava chodce v Blatného *Terrestris* je tedy způsobem, jak objektivně nahlédnout na skutečnost. Později však dojde v básni k posunu a to tak, že mluvící

²⁸ tamtéž s. 247

²⁹ tamtéž s. 251

³⁰ CHALUPECKÝ, J. (1991): Svět, v němž žijeme. In: *Obhajoba umění 1934 - 1948*. Praha: Československý spisovatel, s. 70.

subjekt se sám vstupuje do skutečnosti a to tak, že přímo komunikuje s bájnou *Terrestris*:

„*Je to tvá jediná odpověď! křičím na ni,
je to tvá jediná odpověď, krásná Terrestris?!“*³¹

Od subjektu „oka kamery“ se mluvčí posouvá sám do probíhající skutečnosti, stává se její aktivní součástí. Domnívám se, že je tak zdůrazněn jakoby ještě intenzivnější styk se skutečností, častějším užitím 1. os. sg. („*Cítím tě ale, krásná Terrestris!*“³²) se subjekt (a s ním i čtenář) dostává přímo do středu dění („*Cítím tě, slyším...*“³³), k přímému styku s postavou *Terrestris*.

Je patrné, že postava chodce není jen možností kontaktu se skutečností, ale stává se součástí nového mýtu, nové mytologie města, která bude náležet modernímu člověku. Chodec v této mytologii zaujímá své pevné místo, v případě Blatného o tom svědčí i jeho připravovaná avšak nedokončená práce směřující k epické skladbě o *Kolemjdoucím*.³⁴

Stejně jako Blatného básněmi, tak i poezií Jiřiny Haukové prochází pocit samoty, osamocení v bezútěšném velkoměstě, stěžejní pocity jsou ve sbírce *Cizí pokoj* pocity prázdnoty a zmaru. Postavy chodců jako součásti života města a motivy chůze nalezneme i v této sbírce, avšak domnívám se, že básnické sbírce Jiřiny Haukové nejsou tato zobrazení, kterým se v této kapitole věnuji, klíčová. Hauková se přiklání k městské poetice, její styk se světem se odosobňuje, ovšem motivy chodců a chůze nemají onen existenciální příznak jako chodci výše analyzovaných autorů. Haukovou se Skupinou 42 spojují jiné aspekty její tvorby, kterými se ještě budu v některé z následujících kapitol věnovat.

Na analýze autorů ale i výtvarníků Skupiny 42 a postav chodců, kteří procházejí jejich dílem je tedy patrné, že chodec jako novodobý poutník moderního velkoměsta se v díle objevil na základě požadavků, jenž byly vytvořeny teoretiky a umělci Skupiny. Chodec, ať už chodec-objekt, či sám lyrický subjekt je vždy přímo ve středu přítomného dění, je tím, kdo může procházet po prostoru a vnáší do něho prvek tělesnosti, zároveň

³¹ BLATNÝ, I. (1995): Hledání přítomného času. In: *Verše 1933 - 1953*. Brno: Atlantis, s. 252

³² tamtéž s. 252.

³³ tamtéž. s. 252

³⁴ PEŠAT, Z. (2000): Literární Skupina 42. In: Z., Pešat - E. Petrová (eds.), *Skupina 42*. Brno: Atlantis, s. 443.

prostřednictvím svých smyslů může podávat autentické záznamy všeho, čeho je v moderním velkoměstě účasten.

3.2 Zviditelnění subjektu a jeho sebereflexe v přítomnosti

Již jsem v předcházejících kapitolách zmiňovala, že snaha po objektivním zaznamenání světa vedla v lyrice Skupiny 42 k tomu, že subjekt je v těchto textech potlačován, je odsunut do pozadí textu a zneviditelňován či jinak rozpuštěn (je nutné však stále myslet na to, že se pohybujeme ve oblasti literárního textu). Jak jsem již analyzovala, jedním ze způsobů, jak se autor reprezentuje, je také prostřednictvím postavy chodce, kolemjdoucího. Vedle toho, se však, v různé míře u různých autorů, můžeme setkat s tím, že se subjekt mluvčího, tedy subjekt autora, v textu vyjeví sám o sobě a to s různým účelem.

Nejvíce „viditelný“ a sebe reflektující je ve svých *Událostech* Jan Hanč. Hanč jako autor a mluvčí ve svých zápisech vůči jednotlivým dějům vymezuje svou pozici, reflektuje sebe v těchto všedně plynoucích událostech. Jak poznamenává Trávníček, prolínají se zde zaznamenané události spolu se způsobem jejich zaznamenávání³⁵.

Popis reality v denících Jana Hanče slouží k rozvinutí vlastní reflexe této skutečnosti a posouvá se pak ještě dále k obecným úvahám nad smyslem lidské existence a pozice člověka v moderním světě. Od deskripce skutečnosti tak Hanč téměř vždy přechází k reflexi s cílem zaujmout své vlastní stanovisko k této popisované skutečnosti. Znamená to tedy, že subjekt autora se zde vyjevuje sám o sobě. Důležitým znakem subjektu autora je pak jeho outsiderství, které mu ale umožňuje vidět svět jinak, pravdu o svém bytí subjekt hledá jen ve své existenci a v každodenních banálních událostech, které prožívá. Zároveň se domnívám, že toto zjevení subjektu autora umožňuje vymanit lidské bytí z čehosi kolektivního, anonymního a pomáhá navázat těsný vztah k životu a světu:

³⁵ TRÁVNÍČEK, J. (1993): Svědek v poezii Skupiny 42. In: D. HOROVÁ (eds.), *Proměny subjektu sv. 1*. Praha: Akademie věd České republiky, Ústav pro českou a světovou literaturu, s. 135.

„Být umělcem znamená vidět, slyšet cítit, co všichni ostatní vidí, slyší a cítí, ale neuvědomují si to. Kromě toho: žasnout nad nesamozřejmostí samozřejmého. Konečně: nějakým způsobem vše ze sebe dostat. Zručnost je efektní, ale není uměním.“³⁶

Autenticita Hančova lyrického subjektu spočívá v syrovosti zápisu v absenci jakékoliv estetické stylizace, podstatné je pro Hanče hledisko etické, nikoli estetické a právě to je způsob, prostřednictvím něhož se Hanč ve svých zápisech dostává do velmi blízkého vztahu se skutečností, tak jak požadoval estetický a filozofický koncept Skupiny 42.

Zápisy Jana Hanče a jeho reflexe sebe v probíhající skutečnosti a jeho zobrazování sebe jako subjektu tvoří jakýsi protipól zaznamenávání roztříštěné skutečnosti, v níž je subjekt jakoby rozpuštěn (to můžeme sledovat např. v tvorbě Jiřího Koláře). Trávníček pak spatřuje v tomto zviditelnění subjektu určitý projev „*nápovědy pro čtenáře*“³⁷, podle něho tyto „*promluvy lyrického subjektu zpevňují komunikaci*“³⁸.

Přestože tedy Hančův subjekt je ve svých zápisech jakoby intenzivně viditelný, zůstává součástí této plynoucí skutečnosti a stává se svědkem a zaznamenatelem v situaci, kdy realita sama se pohybuje bez předem daného smyslu a cíle: „*Zkušenosti, kterých se budu dovolávat, nejsou, nebyly a ani nebudou nikomu platné, protože nejsou platné ani mně samotnému.*“³⁹

Jako je v záznamech Jana Hanče podstatná jeho role outsidera, pro poezii Jiřiny Haukové v její sbírce *Cizí pokoj* je důležitým aspektem pocit samoty, prázdnoty a opuštěnosti:

*„Opouštím toto zoufalé,
prázdné město,
kam nepatřím a nikdo mne tu nezná.“⁴⁰*

Básnický subjekt Haukové jakoby v městské, neupravené a drsné, realitě hledal ještě něco navíc, pocit sounáležitosti s městem i lidmi, který se jí ale nedostává. Prostřednictvím onoho zviditelnění subjektu podává tato poezie jakoby záznam osobní lidské samoty, cizoty a prázdnoty a tím také obraz jakési krize, v níž se subjekt ocitá

³⁶ HANČ, J.(1995): *Události*. Torst: Praha, s. 208.

³⁷ TRÁVNÍČEK, J. (1993): Svědek v poezii Skupiny 42. In: D. HOROVÁ (eds.), *Proměny subjektu sv. 1*. Praha: Akademie věd České republiky, Ústav pro českou a světovou literaturu, s. 135.

³⁸ tamtéž s. 135

³⁹ HANČ, J.(1995): *Události*. Torst: Praha, s. 45

⁴⁰ HAUKOVÁ, J. (2000): *Cizí pokoj*. In: *Básně*. Praha: Torst, s. 125

(„*Ale člověk se nesmí bát říci pravdu, / někdy potřebuje jenom sebe.*“⁴¹) Znovu tedy tento mluvící subjekt podává zprávu o sobě a svém bytí v přítomném čase a prostoru.

Oproti Haukové a Hančovi momentů, kdy se v zápisech zjeví mluvící subjekt sám o sobě, je v díle Jiřího Koláře minimum. Kolář spíše akcentuje záznamy skutečnosti, tříšť jednotlivých událostí a fragmentů těchto skutečností. Snaha po odosobnění a objektivizaci vede k rozptýlení básnického subjekt v textu. U Koláře je uvědomění si sebe sama, v případě zjeveného lyrického subjektu, ještě oslabenější než jak tomu je u Hanče či Haukové. Často tady subjekt pouze zaznamenává své běžné úkony, aniž by tento zápis zcela prostých banálních úkonů směřoval k vyjevení nějakého dalšího smyslu:

*„Oblékl jsem se,
sklidil ze stolu nedotčený papír,
uložil knihy,
které jsem v poledne přichystal,
snědl zbytek jídla
naposled umyl ruce
a zapálil cigaretu,
ale sešel jsem do druhého patra
a vrátil se.
Vyndal jsem opět knihy a papír
a otevřel okno.
Nesmírné stříbro
padalo na věže a dvory.“⁴²*

V citovaném Kolářově textu, na rozdíl od Hanče či Haukové, chybí jakákoliv reflexe přítomné skutečnosti, důležitá je pouze sama skutečnost a postavení subjektu přímo v ní bez jakékoliv hierarchizace této skutečnosti, která by z tvořícího subjektu vycházela. Jak poznamenává Jiří Trávniček, zobrazování subjektu je vázáno na předmětnou jevovost. Subjekt se dostává přímo dovnitř dění, ovšem jeho úkony nejsou ničím, co by

⁴¹ tamtéž s. 119

⁴² KOLÁŘ, J. (1992): Dny v roce. In: *Dílo Jiřího Koláře: Křestný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roc.; Roky v dnech.* Praha: Odeon, s. 263.

vyjevovalo nějaký zjevný smysl, tato skutečnost, do které je subjekt zasazen, s sebou nese pouze pocit jakési prázdnoty a nicoty.

*„Jako před rokem,
hledím z otevřeného okna.
Táž žena pod kostnatými kaštany seká roští.
Jeden snad dva kočárky zmizely
z protějšího dvora,
ale týž muž
se šťourá v zahrádce.“⁴³*

Přestože je v textech lyrický subjekt zviditelněn, je skutečnost zobrazovaná objektivně, vše směřuje směrem od subjektu k vnějšímu světu a subjekt je jednou součástí zobrazeného, v citovaných verších je pak také naznačené určité opakování, plynutí času.

Jeden z dalších svých záznamů Kolář začíná verši: *„Seděl jsem na Place Clemenceau / a hleděl, jak mladý strážník řídí dopravu.“⁴⁴*, dále pokračuje zaznamenáváním viděného. Znovu tak můžeme pozorovat onu již zmiňovanou pozici subjektu přímo v zobrazované realitě. Deníkový zápis se tak stává záznamem každodenního střetávání s velkoměstskou realitou a prostřednictvím právě těchto objektivizovaných a odosobněných zápisů je vytvářena ona mytologie moderního města, tento zaznamenaný svět běžných událostí je tím, čemu je subjekt právě přítomen a co je v interakci s jeho existencí. Zmíněný záznam končí verši: *„Píšťala strážníka dál poroučí vozům a chodcům, / aby letěli, aby se zastavili, / dál k svobodě, dál od svobody, / dál k smrti, dál od smrti.“⁴⁵*

Podobně jako u Koláře i ve sbírkách Ivana Blatného je patrné ono rozpuštění subjektu a větší důraz na jednotlivé fragmenty skutečnosti a to zejména ve sbírce *Tento večer*, kterou se Blatný přihlásil k poetice Skupiny 42. V další sbírce *Hledání přítomného času* je zviditelňování autorova „já“ stále zřetelnější (nutno zde podotknout, že jednotlivé básně jsou ve sbírce řazeny chronologicky podle doby svého vzniku.), setkání já se skutečností pak dochází nejintenzivněji v závěrečné básni *Terrestris*, kde básník sám tuto mytickou postavu oslovuje. U Hanče, Haukové i Koláře oscilují zápisy

⁴³ tamtéž s. 265

⁴⁴ tamtéž s. 285

⁴⁵ tamtéž s. 285

mezi individuální zkušeností a všeobecnou platností a je tak vytvářen mýtus o existenci moderního člověka ve světě. Blatný se snaží překročit hranice popisu a záznamu, snaží se najít metafyzický rozměr všednodennosti, jak píše v dopisech Jindřichu Chaloupeckému, chce „*pocítit vše, pocítit jednotu světa*.“⁴⁶

3.3 Ne-já

Ve své práci jsem se již zmiňovala o jednom ze způsobů, jakými se subjekt reprezentuje v textu, a to jakousi minus-podobou, tedy zjednodušeně řečeno svou neexistencí, nebo možná lépe nepřítomností v textu. Pokud vyjdu ze skutečnosti, že se pohybujeme na poli literárního textu, kdy každý text předpokládá svého autora, pak tato neexistence subjektu v textu samozřejmě není možná a je tedy nutné mít stále na paměti, že se pohybujeme v prostoru literatury a skutečnost literárně zaznamenaná je vždy „*transformovaná dvěma médii: člověkem a jazykem*“⁴⁷. Zneviditelnění subjektu, toto ne-já, pak tedy umožňuje zobrazit skutečnost samu o sobě a právě prostřednictvím tohoto způsobu literární transformace skutečnosti dochází v umění Skupiny 42 k nacházení onoho požadovaného nového vztahu umění a skutečnosti. Lyrický mluvčí ustupuje ze své pozice organizátora takové skutečnosti, podstatný je evokovaný svět, který existuje jakoby sám o sobě - neuspořádaný, rozporuplný, roztržštěný. Zároveň je takový svět zobrazován v jakési nepřevoditelnosti⁴⁸, bez zásahu zvnějšku, který by do něho vkládal jakýkoliv řád, jenž by ho zbavil autenticity. Přestože je však v některých zápisech subjekt zneviditelněn, přesto tak vlastně odkazuje opět sám k sobě, protože těmito zápisy vymezuje svou vlastní situaci. Toto ne-já je tedy, domnívám se, dalším způsobem, jak se subjekt v literárním díle Skupiny 42 reprezentuje. Nutné je také podotknout, že takovýto způsob zápisu tvoří jakýsi krajní pól při popisu skutečnosti a světa.

Jak jsem již zmínila výše, u Hanče a Haukové se nejintenzivněji objevuje právě onen druhý protipól - tedy zjevování autorského subjektu a jeho reflexe v probíhající

⁴⁶ citováno podle PEŠAT, Z. (2000): Literární Skupina 42. In: Z., Pešat - E. Petrová (eds.), *Skupina 42*. Brno: Atlantis, s. 443.

⁴⁷ TRÁVNÍČEK, J. (1993): Svědek v poezii Skupiny 42. In: D. HOROVÁ (eds.), *Proměny subjektu sv. 1*. Praha: Akademie věd České republiky, Ústav pro českou a světovou literaturu, s. 140.

⁴⁸ tamtéž s. 134

přítomnosti. Z toho vyplývá, že záznamy, v nichž tento subjekt ustoupí do pozadí budou u Hanče a Haukové méně častější než například v díle Blatného či Koláře.

Právě u Jiřího Koláře je možno hlavně v jeho denících pozorovat ve velké míře způsob takového zapisování:

*„Květiny, víno. Je mužův svátek.
Kompot, k obědu budou řízky,
nechala udělat dort se svíčkou
a koupila mu na nové spodky.
Navečer půjdou do opery,
celá rodina, a pak do baru,
povyrazit si, po třinácté.
Každou chvíli přijde z úřadu.
Kdyby nebylo zlatého vlasu,
který dnes našla v prádle;
vidí jej všude, řízek, růže,
proužek na látce má jeho barvu,
viněta na lahvi i vstupenky...“⁴⁹*

Takový zápis skutečnosti se stává autentickým zachycením jedné skutečnosti, zároveň tato skutečnost vychází pouze ze sebe sama a také k sobě se vrací, takový záznam skutečnosti z ní činí jakoby prvotní realitu, svět sám o sobě, autentickou přítomnost, novodobý mýtus.

Vedle takovýchto zápisů určitých „mikropříběhů“ pak způsob odosobněného zápisu často slouží jako prostředek k zachycení určité předmětnosti prostoru:

*„Okna se vzpínají
Za stoly usedá večer
Lampy kvetou
A v obnažených zdech se tančí
Hudba prchá kolem domů
Na řeku se snáší hvězdný déšť...“⁵⁰*

⁴⁹ KOLÁŘ, J. (1992): Dny v roce. *Dílo Jiřího Koláře: Křestný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech.* Praha: Odeon, s. 273

S touto předmětností se pak dostává do kontrastu právě samotná lidská existence, vědomí plynutí života, přestože fragmentární zobrazování skutečnosti nedovolí ze zobrazované skutečnosti vyjít do minulosti ani do budoucnosti. Zároveň tyto popisy jevové skutečnosti nezobrazují pouze město, ale i člověka, který v něm žije, nebo lépe řečeno, prostřednictvím města je zobrazen člověk, jeho život. Znamená to tedy, jak jsem již zmiňovala, že přestože je subjekt v textech zneviditelněn, zobrazovaná skutečnost na něho stále upomíná.

Zobrazováním útržků všedního světa a ustoupením subjektu do pozadí se vyznačuje především Blatného sbírka *Tento večer*. Blatný se ve svých zápisech snaží na sebe navrstvit jednotlivé zlomky skutečnosti, vjemy zrakové, sluchové, předměty, gesta, ruchy velkoměsta. Tímto vrstvením chce zachytit svět a simultaneitu jeho dějů:

*„Nezvonil, neklepal. Nechala klíče trčet.
Osudy, život. Rozsviť na schodech.
To kolem podle těch. Pak ještě zaobroubit.
Co je to? Medvěd. Nic ji nedává.
Dva metry padesát. Široký skoro třicet.
Z Dvorecké. Světla. Od té švadleny.
Zsinalý starý dům. Za blikajícím oknem...“⁵¹*

Vše se prolíná se vším, jednotlivé útržky, střepty skutečnosti se prostupují a toto všední jako by chtělo být něčím věčným. Popisovaná mnohvrstevnatá, polyfonní skutečnost, jakoby neuchopitelná ve své celosti, je místem, ve kterém žije moderní člověk, který je její součástí a je stejně tak neuchopitelný jako skutečnost sama. Přestože v takovém způsobu zápisu je tvořící subjekt naprosto upozaděn, skrze tuto skutečnost reflektuje svůj pobyt v tomto věčně se přelévajícím proudu reality.

V díle Hanče a Haukové není toto upozadění subjektu užíváno tak intenzivně jako u Koláře a Blatného. Janu Hančovi slouží popis přítomnosti k následné reflexi této skutečnosti, Hančova subjektivita je tedy v jeho deníku podstatným aspektem. Jednotlivé útržky dějů jsou v Hančově díle vždy spojeny se subjektivním pohledem na ně, ale to je zároveň způsob, jak se tyto záznamy stávají i přes míru subjektivity velmi autentické, zaznamenaný svět je autentickým světem jedné existence. Hanč svým

⁵⁰ tamtéž s. 95

⁵¹ BLATNÝ, I. (1995): *Tento večer*. In: *Verše 1933 - 1953*. Brno: Atlantis, s. 111.

způsobem zapisování všednodenních událostí až téměř do konce svého života dokázal zrušit hranici mezi literaturou a životem.

Podobně i v poezii Jiřiny Haukové je důraz kladený spíše na subjektivní hodnocení existence a její svědectví. Důležitým motivem je v díle Haukové samota - samota ve dvou, samota v osamocení, samotu také přináší prostor velkoměsta, kde je vše cizí, chladné - cizí pokoje, cizí lidé, paradoxní události. A právě ve chvílích, kdy se Hauková snaží tento prostor cizoty vystihnout užívá syrových, strohých záznamů jevové skutečnosti, v nichž jsou pak nacházeny jemné nuance, které básnický subjekt reflektuje. Objektívni popisy skutečnosti tedy stejně jako u Jana Hanče jsou jakoby východiskem pro vlastní subjektivní reflexi zobrazované reality. Tak můžeme číst v básni *Poslední den tohoto roku*⁵²:

*„Vlaky, které vezou pospolu
nejvíce lidských osudů,
aby dojely, dojely kam?
Dlouhé, teskné, prapodivné vlaky
zastavují v cizích staničkách
uprostřed světa.“*

V dalších verších básně se však dovnitř popisované reality dostává sám básnický subjekt:

*„Opouštím toto zoufalé,
prázdné město,
kam nepatřím a nikdo mne tu nezná.“*

Popis skutečnosti a tedy „chvilkové“ upozadění lyrického subjektu se tedy stává výchozím záznamem pro rozvíjení reflexe vlastní situace v této přítomnosti. Hauková tak podobně jako Hanč vnáší do poezie subjektivní náhled, Hančovým prismaticem je pocit outsiderství, Hauková na skutečnost nahlíží optikou subjektivního pocitu samoty a odcizení.

⁵² HAUKOVÁ, J. (2000): Cizí pokoj. In: *Básně*. Praha: Torst, s. 125 - 127

I přes tyto subjektivní pohledy, právě ony popisy skutečnosti, kdy se na chvíli lyrický subjekt stáhne do pozadí a nechá působit jen vnější, jevovou skutečnost, jsou způsobem, jak navázat i přesto přímý vztah ke skutečnosti. Zároveň je patrné, že propracovaný estetický a filozofický koncept Skupiny 42 zároveň také umožňoval každému z členů Skupiny najít v mantinelech poetiky Skupiny 42 svůj individuální, osobitý způsob zaznamenávání, zápisu, svědectví právě probíhajícího.

4. Ztvárňování skutečnosti

Umělci a teoretici Skupiny 42 se snažili hledat nový autentický výraz, jakým chtěli zobrazit skutečnost a pozici moderního člověka v něm. Jak jsem již zmínila v úvodu své práce, zatímco Bednář a skupina kolem něj hledají nového člověka, kterého vytrhávají ze všech vazeb, umělci Skupiny 42 člověka skutečnosti záměrně ponechávají a hledají jeho pozici nikoliv skrze jakési vnitřní introspekce, ale právě skrze skutečnost samu, propojení se světem je uskutečňováno prostřednictvím jakoby prvotní reality, takové která funguje sama o sobě ve své prvotní podobě ještě nikým a ničím nedefinovaná - indiferentní, jak hovoří Chalupický: „*Umění nerozlišuje věci na dobré a zlé, ani na hezké a ošklivé, stará se jen o to, co je...*“⁵³. A právě tato indiferentní skutečnost se pak stává tím, z čeho člověk vychází, tato skutečnost se stává prostředkem, jenž k člověku ukazuje a který odhaluje existenciální situaci, v níž se nachází. „*Umění vždy začíná v nenadálém dotyku se skutečností nezařazenou v racionální systém, vymknuvší se z něho a obnažující proto senzibilitu duch i mobilizující jeho síly, snažící se jí zmocnit.*“⁵⁴

Před umělci Skupiny stojí vědomí chaotické, mnohvrstevnaté skutečnosti, která se neustále proměňuje a kterou se snaží ve svých dílech uchopit a ztvárnit. Zároveň však, jak již bylo zmíněno, umělci Skupiny 42 odstupují do onoho sebestředného modelu lyriky, v němž je nitro člověka tím, co diferencuje svět, a obrací se k objektivizujícímu způsobu ztvárňování skutečnosti: „*subjekt se ocitá ve vzájemné prezentaci s objektivem, přestává být bytostí v sebe uzavřenou, samou v sobě stojící, a poznává se jako účastník kosmu, stejně odvislý od kosmu, jako je kosmos odvislý od něho*“⁵⁵.

Chalupický a umělci Skupiny hovoří o potřebě přestat tvořit umění a přimknout se pevně ke skutečnosti, tedy k člověku a k prostředí, ve kterém žije. Zároveň však téma u umělců Skupiny 42 není odlišováno od formy, ale je včleněno do struktury díla a utváří ho. Básníci se tedy snažili najít moderní prostředky a způsoby, jimiž by mohli tento nově nahlížený svět uchopit. Každý z básníků Skupiny nacházel svůj individuální způsob, jak autentický vztah se skutečností navázat a jak ji ztvárnit, zároveň však je

⁵³ CHALUPECKÝ, J. (1991): Nové úkoly. In: *Obhajoba umění 1934-1948*. Praha: Československý spisovatel, s. 188.

⁵⁴ CHALUPECKÝ, J. (1991): Svět, v němž žijeme.. In: *Obhajoba umění 1934-1948*. Praha: Československý spisovatel, s. 72

⁵⁵ CHALUPECKÝ, J. (1991): Umění napodobí skutečnost. In: *Obhajoba umění 1934-1948*. Praha: Československý spisovatel, s. 106

možné pozorovat určité tendence a snahy o ztvárňování světa, jež prochází skrze dílo literárních autorů Skupiny a právě těm se budu v této kapitole věnovat.

Zároveň je nutné zmínit, že tato zobrazovaná skutečnost, zejména analytický způsob jejího uchopování a nazírání na ní, je dalším důležitým prvkem pro uvažování o existenciálních fenoménech v díle Skupiny 42, kterými se budu ve své práci ještě věnovat.

V předchozí kapitole, ve které jsem se věnovala zobrazování subjektu v lyrice Skupiny 42 se ukázalo, že snaha po nezprostředkovaném, přímém kontaktu se světem vedla k tomu, že lyrický subjekt v poezii často ustupuje do pozadí, je zneviditelnován a stává se pouhým svědkem probíhajícího, znamená to tedy, že zobrazení skutečnosti je pro postihnutí celistvosti lidské existence také signifikantní.

Právě prostředí moderního velkoměsta umožňuje ztvárnit svět v jeho mnohovrstevnatosti, v chaosu, svět roztržštěný, nikým a ničím nezajištěný, vnější svět ve své prvotní podobě, nediferencovaný a neustále se proměňující a uchopit tento chaotický svět znamená pro Chalupeckého a umělce Skupiny 42 opustit ony iluze zastírající skutečnost, jež do poezie vnášela nadvláda lyrického subjektu. Přiklonění se k oné nic nezastírající skutečnosti pak přináší člověku procitnutí k sobě samému, existenciální prožitek sebe sama v situaci, do níž byl člověk vržen a kterou musí přijmout se všemi jejími aspekty. Je pak tedy patrné, že přestože poetika Skupiny 42 k člověku směřuje, nesměřuje k němu jakoby v prvním plánu, ale právě skrze skutečnost, tedy nejen postavení subjektu, ale i právě ona skutečnost sama, ta která člověka k vědomí jeho existence přivádí, je při nalézání pozice moderního člověka nesmírně důležitá. A proto se domnívám, že při zkoumání způsobu reprezentace subjektu v poezii Skupiny 42 nelze způsoby uchopování této skutečnosti opomenout, protože subjekt je vždy součástí zobrazované situace a je nahlížen v ní, jako nedílná jedna součást této skutečnosti.

Jedním z prostředků, prostřednictvím kterých autoři Skupiny ztvárňují chaotičnost světa je prostřednictvím fragmentů. Fragment umožňoval autorům zobrazit nejen onu chaotičnost a mnohost světa, ale také zároveň setrvat v přítomném okamžiku. Oproti plynutí času je zde tedy postaven fragment jako zachycení přítomnosti. Zároveň však tyto fragmenty, jež jsou navrstvené jakoby přes sebe, umožňují zachytit tuto přítomnost jakoby synchronním průřezem, fragmenty světa procházejí skrze přítomný okamžik a zjevují ho jakoby v jeho jednotlivých vrstvách, snaží se zobrazit jednotlivé části onoho indiferentního toku skutečnosti. Zároveň, myslím, se skrze fragment

odhaluje jakási neschopnost situaci jako celek ztvárnit, protože fragmentarizace skutečnosti odkazuje k dalším významům, jakoby otevírá dílo možnosti mnoha dalším významům. Kombinace jednotlivých nesourodých výpovědí s sebou přináší pohyb směrem k neznámému. Absence či upozadění subjektu výpovědi pak také odhaluje, že tento svět sám o sobě nic, kromě sebe samého, nezjevuje, nic v něm není jisté a proto ani sama existence člověka není nijak zajištěná. Z fragmentů je tedy sestavována mozaika světa a jeho disharmonie. Zároveň je však důležitou součástí této skutečnosti subjekt a jeho tělesnost. Přestože jsem výše mluvila o tom, že subjekt je poetice upozadován, i tak je stále nedílnou součástí této skutečnosti, s kterou je v neustálém styku, a která je jeho jakoby jeho „prostorem“. Takto fragmentárně zobrazená skutečnost pak tedy poskytuje „*předpoklady pro existenciální rozpoznání stavu tohoto světa a zároveň je faktickým přiznáním jeho ztraceného smyslu*“⁵⁶.

Fragment jako prostředek k ztvárnění oné mnohvrstevnatosti skutečnosti užívá ve svých počátcích v rámci poetiky Skupiny 42 Ivan Blatný ve sbírce *Tento večer* a zejména v *Ódách a variacích* Jiří Kolář. Zejména u Ivana Blatného a jeho prvních veršů sbírky (básně jsou řazeny chronologicky) je tato fragmentárnost velmi zřetelná jako určitá snaha odlišit novou poetiku, nové vnímání světa, v němž skončila nadvláda lyrického subjektu:

*„Nezvonil, neklepal. Nechala klíče trčet.
Osudy, život. Rozsvít' na schodech.
To kolem podle těch. Pak ještě zaobroubit.
Co je to? Medvěd. Nic jí nedává.
Dva metry padesát. Široký skoro třicet.
Z Dvorecké. Světla. Od té švadleny.
Zsinalý starý dům. za blikajícím oknem.
Byla tam ve smutku. A tiché cvik - cvik - cvik.
Bůh všemohoucí. Smrká. Povolal.“⁵⁷*

Potlačen je tak moment integrity, skutečnost se rozpadá na jednotlivé fragmenty, jež zobrazují chaos a mnohohlasí přítomného okamžiku. Každý fragment stojí sám o sobě a

⁵⁶ KOMENDA, P. (2008): Skupina 42. Mezi imanencí a transcendencí. Sémiotika fragmentu. In: *Omyly a objevy v umění 20. století*. [online] Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, s. 132. Cit. 2011-07-06. <<http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2008/SMVII/18.pdf>>

⁵⁷ BLATNÝ, I. (1995): *Tento večer*. In: *Básně 1933 - 1953*. Brno: Atlantis, s. 111

neodkazuje k ničemu jinému než „ted' a tady“, nepřesahuje přítomný čas. Zároveň však kombinací těchto fragmentů vznikají nové významy. Tento fragmentarizovaný zápis skutečnosti jakoby Blatnému sloužil k jakémusi prvotnímu „ohledání“ přítomnosti a ztvárnění její chaotičnosti a neuchopitelnosti této skutečnosti jako celku, později však dochází v jeho textech k určitému posunu ve vnímání času. Jestliže fragment je prostředkem, který čas pozastavuje a zůstává pouze v přítomnosti, pak se domnívám, že lze najít v Blatného textech i snahy jakoby toto plynutí času znovu vyvolat:

*„Za sto let možná jednou v tomto bytě
Otevře někdo starou knihovnu.
Slyšíš, jak venku prší za sto let?
Jak lijáky myje hnízda, stromy, keře?
Za sto let možná otevrou se dveře.
Za sto let.“⁵⁸*

Fragment v sobě obsahuje také jakési vědomí nedostatku a nelze zůstat pouze u fragmentarizované přítomnosti natrvalo. Domnívám se, že vědomí jakoby vlastního časového směřování, plynutí (ke smrti) vedlo ke snahám tuto ztracenou kontinuitu určitým způsobem znovu navodit, uchopit. (Určitý únik do minulosti můžeme pozorovat v Blatného básnické sbírce *Hledání přítomného času*.) A možná že právě snahu o uchopení určitých časových souvislostí, tedy zachycení časového toku, je možné sledovat na cestě od fragmentu k deníku. Zároveň je toto časové plynutí jedním z podstatných aspektů existenciálního zobrazení jedince a skutečnosti.

S fragmentárním zobrazením světa se setkáme také v díle Jiřího Koláře, jak již bylo zmíněno především v jeho *Ódách a variacích*. Fragment v poezii Jiřího Koláře opět směřuje pouze k přítomnosti, je oproštěn od minulosti i budoucnosti, chce zobrazit pouze tíhu přítomného bytí. Kolářův přístup je mnohem více analytický, snaží se v jednom okamžiku zobrazit několik dnů, která se jakoby navzájem prostupují, tyto jednotlivé fragmenty jsou pak v textu ještě různě graficky odděleny. Užitím fragmentů Kolář vyjadřuje jakousi totalitu života a mnohost jeho projevů, které se tak objevují v nových uměleckých i významových souvislostech. Tyto vztahy jsou otevřeny jak pozemskému tak také čemusi kosmickému, co zakládá jakýsi styk s věčností. Vrství se

⁵⁸ tamtéž s. 140

tak jakoby přes sebe jednotlivé útržky přítomného. Tato všední přítomná skutečnost se má stát onou novou mytologií moderního člověka, domnívám se, že právě proto se v tomto přítomném dění objevuje i jakýsi dotyk s věčností, ale i ta zůstává k člověku lhostejná, není ničím, co by jakkoliv zajišťovalo jeho existenci: „*Za mrtvých dopolední / Stromy pozvedávají okna blíž k tváři nepřítomného nebe*“⁵⁹.

Jiným způsobem literárních umělců Skupiny jak nahlížet, ale hlavně jakým způsobem kreativně ztvárnit přítomnost, je prostřednictvím variování této skutečnosti. Variace lze nalézt, jak napovídá i sám název, v Kolářově básnické sbírce *Ódy a variace*, ale také u Blatného i Jiřiny Haukové.

Jindřich Chaloupecký ve své stati *Generace* hovoří o tom, že umění člověka nelíčí, neobsahuje ani nezobrazuje, ale naopak dokazuje jeho nezobrazitelnost a nepostižitelnost a vytváří díla, která umisťují člověka v latentní možnosti jeho existence.⁶⁰ A právě variování skutečnosti ukazuje na nejednoznačnost, kterou se svět vyznačuje a domnívám se, že tato nejednoznačnost s sebou nese možnost nebo přímo nutnost rozhodování. Variování skutečnosti je jakoby dalším způsobem její analýzy, ukazuje se tak, že nic v této skutečnosti není zajištěné a tato skutečnost se může různými způsoby proměňovat a to tak, že se zde mohou objevit dvě přímo protichůdné variace.

Výše zmíněná mnohost a také nejednoznačnost skutečnosti je tím, z čeho musí člověk jednu možnost pro sebe zvolit. Snaha po autentickém ztvárnění a právě upozadění lyrického subjektu (i když je stále přítomen), domnívám se, vede k tomuto variování, je to snaha zobrazit onu prvotní realitu - realitu před výběrem, tedy skutečnost v jejích možnostech. Zároveň je takto variováný svět zobrazen jako nepředvídatelný a nikým a ničím nezajištěný a takový svět je podle teoretiků a umělců Skupiny 42 skutečný. Zároveň takovéto ztvárnění skutečnosti umožňuje i pluralitu náhledů na ni. Jiří Kolář v jako motto svých *Variací* užil, myslím, zcela výmluvný citát T. S. Elita: „*Protože vím, že neuchopím...*“. Neustálá snaha umělců Skupiny 42 po autentickém ztvárnění světa se promítá právě i do užití prostředku variací.

To, že skutečnost není ničím a nikým zajištěná a sama o sobě nic nezaručuje ani nenapovídá, myslím, je možné pozorovat na dvou zcela protikladných variacích z díla Jiřího Koláře:

⁵⁹ KOLÁŘ, J. (1992): *Ódy a variace*. In: *Dílo Jiřího Koláře: Křestný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, s. 112.

⁶⁰ CHALUPECKÝ, J. (1991): *Generace*. In: *Obhajoba umění 1934-1948*. Praha: Československý spisovatel, s. 117.

1. variace:

„Anděl zpíval: *Tato země,*

Toto moře s tímto nebem,

Jsou tvé!

Holič pravil: *Poslední okamžiky čekání,*

Nežli někdo vystoupí a zvolá:

Ráno! Je Ráno, milujme se!“⁶¹

2. variace:

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

Nikdy nebudou tvé!

Holič pravil: *Celá věčnost nás dělí,*

Nežli se někdo odhodlá zvolat:

Noc, je noc, pomstěme se!“⁶²

Takové variování skutečnosti, domnívám se, směřuje k dvěma momentům: Jedním z nich je zobrazení oné nezajištěnosti světa, ukazuje se tak, že svět v sobě zahrnuje mnoho možností, jak může být nahlížen a realizován a zároveň toto množství ukazuje na možnost mnoha náhledů na něj, ukazuje se ve své nejednoznačnosti a otevřenosti vůči možnostem, jak se v tomto světě uskutečnit. Druhým momentem je pak zase odkázání k subjektu, jako k tomu, kdo tuto volbu uskutečňuje, zároveň však je zde svět mlčenlivý, takový, který nenapovídá: v obou variacích nalezneme poslední verš - „*mosazné talíře na vchodem vlají a blyštít*“.

Kolářovy variace tedy spočívají v obměnách, kdy proti sobě staví dva protichůdné momenty, v jiných variacích dochází pouze k jemnému významovému odstínění, jindy zase redukuje sdělení tak, že z něho vypustí pasáže, jež jakoby smyslově rozvíjí obraz (v případě variací *Nuže šemíku vzhůru*⁶³). Kolář jakoby hledal v jazyce samotném stále nové možnosti vyjádření ve snaze vyslovit nevyslovitelné, znovu uchopovat chaos přítomnost a různými prostředky, i výtvarnými a hudebními, tento chaos povýšit v poezii.

⁶¹ KOLÁŘ, J. (1992): Ódy a variace. In: *Dílo Jiřího Koláře: Křestný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, s. 170.

⁶² tamtéž s. 172

⁶³ tamtéž s. 165 - 167

Variování skutečnosti, jako jeden ze způsobů jejího literárního ztvárnění, užívá ve svých sbírkách *Tento večer* a *Hledání přítomného času* také Ivan Blatný. V případě Blatného variací však nedochází k obměně formy a užití jazykového materiálu jen k snaze zachytit mnohoznačnost, ale jedná se také, domnívám se, o jakési propojení světa skrze prostor a čas. Jakoby se jednalo o určité propojení a sounáležitost ve snaze zachytit v mnohvrstevnatosti určitou celistvost, zachytit co nejvíc z onoho proudu skutečnosti.

Ve sbírce *Tento večer* nalezneme zařazených za sebou pět variací, jimiž prochází několik společných obrazů a témat. Zároveň některé z těchto variací mají v mottu citáty Marcela Prousta a Langstona Hughese a tyto citáty pak slouží jako jedna ze součástí variované skutečnosti (např. postava Alberinky, nebo motiv věcí na stole) a tématem, jež sceluje těchto pět variací je smrt, pocit úzkosti a strachu a myslím, že také čas.

V první Blatného variaci píše:

*„Čtvrtek dvacet hodin. Na stole:
Zápalky, cigarety, tabák, nůž a lampa.
Mé nástroj.
Už náš mou hudbu z pěti, šesti věcí...“⁶⁴*

V druhé variaci se znovu objevuje:

*„Vidím je vcházet do cizího bytu,
Do bytu, kde jsem také kdysi psal.
Mrtví se scházejí a šelestí tu.
Kytice, křeslo, stuhy a tak dál.
Už znáš mou píseň z pěti, šesti věcí...“⁶⁵*

Třetí variace:

*„Čekám na svoji mammy -
Je to smrt.
Otálí ještě kdesi na ulici,
Otálí před domem.“*

⁶⁴ BLATNÝ, I. (1995): *Tento večer*. In: *Básně 1933 - 1953*. Brno: Atlantis, s. 152

⁶⁵ tamtéž s. 154

*A věci na stole jsou jí už plny,
A věci na stole jsou jí už plny:
Papíry, knihy, džbán...“⁶⁶*

V poslední variaci se pak znovu objevuje motiv věcí:

*„Byla ta znám pustá neděle,
Kytice, křeslo, stuhy a tak dál...“⁶⁷*

V jednom prostoru jakoby se Blatný snažil promítout tok času, ve variacích se i chronologicky objevují názvy dnů - čtvrtek, sobota, neděle. Zároveň se Blatný ve svých variacích uchyluje do vzpomínek. Dalším rysem jeho tvorby je pak také opakování a určitý způsob zmechanizování, to se objevuje i v těchto variacích („*Můj malý zpěv? / V smetlí tlí dopis: Alberinko... Ty...*) / *Stále se opakuje jako životy.*“) Domnívám se tedy, že vedle pozastavení času v popisech konkrétní všednosti, se také u Blatného objevuje snaha tento tok času znovu vyvolat. Jednotlivé variace jakoby pak v tomto toku sounáležely jedna k druhé, byly částmi tohoto toku času. V jiných variacích, tentokrát ze sbírky *Hledání přítomného času* Blatný píše: 1. variace: „*Tisíce kilometrů ode mne...*“⁶⁸; v druhé variaci pak: „*Docela blízko u mne, zde v tomto pokoji...*“⁶⁹ Znovu jakoby se zde objevovala jakási snaha o propojení všeho, o uchopení různorodého toku světa, ale vždycky je tato snaha uskutečňována skrze všednost, skrze přítomný všední okamžik. Blatný jakoby zpřítomňuje i to, co právě bezprostředně neprožívá a tak do své poezie včleňuje již zmiňovaný aspekt časovosti. Snad i ono citování Prousta v mottu jedné z citovaných variací odkazuje k onomu časovému plynutí.

Ve sbírce *Cizí pokoj* Jiřiny Haukové se s variacemi také můžeme setkat, jsou to její čtyři *Variace na život*. V díle Jiřiny Haukové je variování způsobem jakým nahlédnout na způsob osamocení člověka v prostředí velkoměsta. V prvních dvou variacích je to ona cizota a prázdnota ve dvou, v dalších dvou je samota osamělého člověka a jeho hledání jakoby sám sebe, obrácení do sebe samého, protože jen člověk sám je zodpovědný za svou existenci („*Nikdo vám nic nést nepomůže. / Spolehněte se*

⁶⁶ tamtéž s. 155

⁶⁷ tamtéž s. 159

⁶⁸ BLATNÝ, I. (1995): *Hledání přítomného času*. In: *Básně 1933 - 1953*. Brno: Atlantis, s. 241

⁶⁹ tamtéž s. 244

*jen na sebe.*⁷⁰⁾ Variování skutečnosti se u Haukové stejně jako u Blatného netýká určité aktualizace významů, tak jak tomu bylo u Koláře, ale je to způsob nazírání na proměňující se všednost. Samota je prostřednictvím těchto variací u Haukové nahlížena různými způsoby. Jak již sám název *Variace na život* napovídá, jedná se o zachycení téhož pocitu, ale v různých obměnách, v různých polohách lidské existence. Znovu se tak ukazuje ona nezjistitelnost skutečnosti, její mnohotvárnost, proměnnost. A variace jsou jedním z prostředků, jak toto proměnlivé a stále jakoby znovu se uskutečňující uchopit a zobrazit.

Chalupecký ve svých teoretických statích a s ním i poetika Skupiny 42 se vymezovala vůči estétství a formalismu v umění. Možná že na první pohled by se tedy mohlo zdát, že toto variování skutečnosti jako kompoziční princip takovým formalismem právě je. Domnívám se ale také, že při důkladnějším pohledu na toto variování skutečnosti v poezii autorů Skupiny 42 je patrné, že se nejedná pouze o kompoziční princip, jímž by byl jakoby aktualizován stejný materiál, ale že toto variování vychází z látky, ze tématu samotného. Znovu tak tedy platí Chalupeckého požadavek, aby forma vznikla z obsahu, tedy aby struktura a téma splynuly v básnický tvar. Nicméně myslím, že i přesto je patrné, že se u tohoto způsobu variování skutečnosti, snad z potřeby stále nově ohledávat tuto skutečnost, lyrický subjekt mnohem více podílí na „uspořádávání“ této skutečnosti, než jak tomu je pak v případě deníkových zápisů.

Oproti variacím tedy deníkové záznamy znamenají v případě členů Skupiny 42 stažení míry aktivity tvořícího subjektu na minimum, subjekt na sebe neupozorňuje rýmy, kompozicí či jinými prostředky, jeho zapisování je podřízeno jakoby vnějšímu světu, tvořící subjekt pouze užívá své smysly k zachycení každodenního autentického dění a stává se svědkem, který referuje o přítomném dění. Kompozice zde není tvořena subjektem, ale vnějším časem, tedy chronologií, kdy je den za dnem zaznamenáváno přítomné dění.

Zároveň však existuje, domnívám se, spojení mezi fragmentem a deníkem. Fragmentarizace skutečnosti je součástí deníkové tvorby, protože deníkový záznam je vždy jen zaznamenaným zlomkem přítomného a odkazuje tedy také k nezobrazitelné celistvosti. Jestliže jsem již výše zmiňovala, že fragment vždy zůstává v přítomnosti a je vědomím nedostatkem, v případě deníku je do tohoto fragmentarizovaného způsobu

⁷⁰ HAUKOVÁ, J. (2000): Cizí pokoj. In: *Básně*. Praha: Torst, s. 136.

zaznamenávání skutečnosti vnášen důležitý aspekt a to aspekt časový - kategorie času, která, jak se ještě dále budu zabývat, je pro existenciální zobrazování podstatná a je také jedním z důležitých aspektů v případě, že ona skutečnost je zaznamenávána nikoli prózou, ale prostřednictvím, byť silně prozaizovaných, veršů. Deníky Koláře či Hanče tak chtějí zobrazit plynoucí skutečnost v co nejnestylizovanější podobě a tyto deníky se pak stávají znakem jejich konkrétní existence. Proud myšlení subjektu, jakási autokomunikace, se dostává do styku se přítomností všední i s událostmi dějinnými a tvoří souvislý, chaotický ale autenticky zaznamenaný tok nejisté a neovladatelné skutečnosti. A právě z konfrontace této skutečnosti a individuality lidské existence plyne ono existenciální střetnutí, ze kterého není úniku. Zároveň deník umožňuje nahlédnout na sebe jako součást přítomné skutečnosti, subjekt svědčí o sobě a skutečnosti ale právě jen v přítomnosti, chronologické zaznamenávání odhaluje každodenní rytmus, sled událostí a přirozené plynutí objektivního času.

Tématem deníku je pak mimotextová realita ale i pozice subjektu v ní. Deníky se pak mohou lišit pouze mírou, jakou jsou tyto dvě složky zastoupeny, což je možné pozorovat na denících Jiřího Koláře a Jana Hanče. Již bylo výše zmíněno, že všední události v denících Jana Hanče slouží jako východisko pro Hančovu vlastní reflexi těchto událostí, osoba subjektu je tu tedy domnívám se mnohem silněji prezentována než jak je tomu v Kolářových denících, Kolářova výpověď je více odosobněná a objektivizující. Přestože oba autoři podávají ve svých denících svědectví své přítomné existence, v textech Jiřího Koláře se vedle této všední reality objevuje ještě také skutečnost dějinná, ovšem tato skutečnost je člověku odcizená, dějiny nemohou poskytnout člověku žádnou záruku jeho existence, v kolektivních dějinách měla být lidská individualita potlačena, ovšem subjektu jsou tyto dějiny cizí, pro něho je klíčové jen jeho teď a tady. Nasazení subjektu do existence je u Koláře a Hanče totální, podle Koláře je to právě umělec, kdo musí události zaznamenat se zodpovědností člověku, neboť „*musí si být bez přestání vědom, že vše, co říká, vše, co napíše, vytrhává z panství smrti*“⁷¹.

Forma deníkových zápisů tedy vyhovovala požadavkům umělců Skupiny 42 po autentickém zobrazení skutečnosti, zároveň dalším principem deníku je jeho dokumentárnost, tedy podávání svědectví o přítomnosti, jíž je subjekt účasten, nikoli tak, že by stál mimo, ale je přímo v ní, tak jak zdůrazňuje poetika Skupiny. Dalším

⁷¹ KOLÁŘ, J. (1992): Roky v dnech. In: *Dílo Jiřího Koláře: Křestný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, s. 462.

aspektem, jenž je pomocí deníkových záznamů do snah kreativně ztvárnit skutečnost, vnášen je, domnívám se, aspekt časový. Již výše jsem zmiňovala snahy Ivana Blatného, který se ve své poezii snaží, často také návratem do vzpomínek, vyvolat či pozastavit čas a tím jakoby upozornit na jeho plynutí, Blatného sbírka *Tento večer* je sestavena přísně chronologicky podle data vzniku básně. Stejně jako u Koláře, myslím, není časový aspekt opomíjen. Fragmentarizovaná skutečnost řazená chronologicky, kdy každý zápis je opatřen datem svého vzniku, je jakousi mozaikou ze střípků plynoucí skutečnosti, jež je v denících právě jistou chronologií zachycená. Jak jsem již zmínila, fragment, jelikož stojí osamocen a nevztahuje se ani k minulosti ani k budoucnosti, zůstává tedy vždy v přítomnosti, zároveň je vědomím nedostatku, vědomím nezobrazitelné celistvosti. Bylo by tedy možné ale zůstat natrvalo jen v tomto fragmentu? Prostřednictvím fragmentu umělci zobrazovali přítomnost a jakousi její tíhu a krizi, ovšem domnívám se, že snaha vidět člověka jako akt neustálého uskutečňování s sebou nese určité vědomí času a tedy i nutnost tohoto časového zobrazování. Jak již bylo zmíněno, jednotlivé deníkové zápisy mají podobu jednotlivých fragmentů skutečnosti, ale deníkové chronologické řazení, domnívám se, těmto fragmentům implikuje určité časové souvislosti. Od Kolářových *Ód a variací*, kdy jakoby dochází k jakému si prvotnímu ohmatávání skutečnosti a snahám tuto skutečnost nově a autenticky kreativně ztvárnit, se pak Kolářova tvorba jakoby posouvá směrem k časovosti jako dalšímu aspektu, který je třeba vyjádřit a ztvárnit. Podobné tendence, myslím, je možné pozorovat i u Ivana Blatného a jeho chystané epické skladbě o Kolemjdoucím: epika spíše než lyrika vnáší do textu vědomí časových souvislostí, tedy zaznamenání onoho „časového pohybu“ skutečnosti. Přičemž na pozadí tohoto plynutí času se pak ale právě zobrazuje ona nutnost setrvat v přítomnosti, potvrdit tak svou identitu.

Již jsem ve své práci zmiňovala, že tvořící subjekt nestojí mimo skutečnost, o které svědčí, ale vždy je přímo v ní jako jedna její součást. Pak tedy subjekt a skutečnost nelze oddělit, protože k sobě pevně náleží, domnívám se tedy, že proto je důležité zkoumat také způsoby, jakými je ona všednodenní skutečnost ztvárňována, protože tato skutečnost přímo ukazuje i na sám subjekt a na to, jak vnímá sám sebe v této skutečnosti, jejíž je jednou její částí. Zároveň jsou tyto způsoby ztvárňování a uchopování skutečnosti podstatnou součástí zkoumání způsobů existenciálního zobrazování, kterým se budu v následující kapitole věnovat. Tato kapitola bude tedy

také sloužit jako východisko pro mé další uvažování nad existenciálními fenomény a nad tím, zda a jak je lyrika schopna tyto fenomény zobrazit.

5. Existenciální fenomény v poezii autorů Skupiny 42

Způsobům zobrazování principů existenciální imaginace v lyrice jsem se věnovala již ve své *bakalářské práci*⁷². Předmětem mého zájmu v bakalářské práci byla také reflexe existencialismu Václavem Černým, jehož interpretace tohoto filozofického směru se pak stala inspirací pro básníky kolem Kamila Bednáře. Václav Černý spatřoval jako největšího představitele existencialismu u nás Jiřího Ortena. Na výtku, že francouzský existencialismus jako svůj výraz užívá především prózu a drama, reagoval pouze názorem, že existencialismus ve Francii nenašel pouze ještě svého básníka a že absence poezie ve francouzském existencialismu je pouhou náhodou. Ve své bakalářské práci jsem pak také pozornost věnovala některým teoretickým textům a diskuzím, které se týkaly mladé generace a skupiny básníků kolem Kamila Bednáře, kteří se s existencialismem sami spojovali, a dále pak také posunům v myšlení o poezii a umění, jenž nastaly mezi diskurzem lyriky autorů kolem Bednáře a poetikou Skupiny 42. Má pozornost pak především směřovala k tomu, jakým způsobem jsou principy existenciální imaginace v dílech básníků této generace zobrazovány a zda vůbec je lyrika schopná všechny tyto principy zobrazit. Výsledkem mého zkoumání pak bylo potvrzení výroku, že lyrika schopná tyto existenciální fenomény zobrazit není.

Nyní se ve svém zkoumání způsobů zobrazování existenciálních fenoménů zaměřím pouze na poetiku Skupiny 42 a na způsoby, jakými poezie autorů, kteří se hlásili ke společnému filozofickému a estetickému konceptu, tyto fenomény ztvárňuje. Opět se také zaměřím na možnosti samotné lyriky tyto fenomény zobrazit.

Již ve své bakalářské práci jsem konstatovala, že umělci a teoretici Skupiny 42 byli existencialistickému způsobu zobrazování mnohem blíže, jaksí intuitivněji, než umělci, kteří se sami k filozofii existencialismu hlásili. Jak poznamenává Vladimír Papoušek v knize *Existencialisté: „To, co existencialisté od třicátých let objevovali a včleňovali do repertoáru dobových zobrazení cirkulující Evropou, se stávalo přirozenou součástí vědomí skutečnosti moderních či ke konci moderny spějících umělců na konci let čtyřicátých a v období následujícím. Aniž nutno tedy hovořit o přímé inspiraci existencialismem, zdá se být zřejmé, že mnoho představ z tohoto myšlenkového a*

⁷² LENCOVÁ, Pavla. *Lyrický modus existenciální sebereflexe v poezii 30. - 40. let 20. století*. České Budějovice, 2009. 58 s. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Filozofická fakulta.

*imaginativního okruhu se dostalo do volného oběhu a pronikalo i do jinak utvářených myšlenkových a estetických konceptů.*⁷³

Také v Chalupeckého teoretických statích je možno nalézt principy, které lze spojovat s existenciálním myšlením. Chalupecký nechce nahlížet na člověka jako na věc, ale jako na akt možného konání, v čemž, domnívám se, je možné spatřovat onu existenciální snahu po neustálém uskutečňování sám sebe jako svobodu volby. Zároveň je v Chalupeckého textech také postřehnutelné ono existenciální vržení na svět. Ve své stati *Svět, v němž žijeme* hovoří o člověku jako o „bytosti, jíž z neznámého příkazu bylo nadiktováno, aby ne pouze byla a trvala, ale aby nesvůj vrub a ze svých se v každém okamžiku znovu uskutečňovala...“⁷⁴. Jak již bylo zmíněno, Skupina 42 se snaží navrátit člověka do skutečnosti a světa, ve kterém skutečně žije, toto navrácení člověka jeho skutečnosti pak znamená, že se člověk již neobrací k nějaké iluzi (jako v případě koncepce „nahého člověka“), ale jakoby objasňuje vztah sebe a skutečnosti - svou pozici „já“ ve světě, tuto skutečnost analyzuje a to je pro existenciální zobrazování důležité. Umělci Skupiny 42 tedy nasazují v gestu tvoření do skutečnosti sebe sama ve snaze vybudovat tak v proudu všednodennosti svou vlastní identitu: „V autonomní konstrukci uměleckého díla umísťuje a vytváří nevědomky svou autentickou existenci, svého pravdivého dvojníka, své já „ještě jednou“, svou kierkegaardovskou ‚reafirmaci‘.“⁷⁵ Ukazuje se tak, že teoretici a umělci Skupiny 42 ve svých dílech podněty existencialismu přirozeně refletovali.

Při zkoumání způsobů existenciální imaginace v poezii Skupiny 42 budu vycházet z knihy Vladimíra Papouška *Existencialisté*, kde stanovuje čtyři základní zobrazovací principy existenciální imaginace: První modalitou je vědomí těla, tzn. vědomí já spojeného s tělem, které existuje ve světě, ale zároveň stejně tak vědomí možnosti neexistence tohoto já. Dalšími modalitami, které se vztahují k vědomí já a tedy k tělu, je čas a prostor. Obraz prostoru je spojen se situovaností těla v něm a zobrazování jeho pozice, zároveň je tento mlčenlivý prostor věcí zdrojem odcizení. Kategorie času pak souvisí se zobrazováním proudu reality a také vyvolává vjem existence subjektu v textu. Poslední je pak modus nicoty. Právě časoprostorové uspořádání, jak poznamenává Vladimír Papoušek, má v existenciálním zobrazování

⁷³ PAPOUŠEK, V. (2004): *Existencialisté*. Praha: Torst, s. 295 - 296.

⁷⁴ CHALUPECKÝ, J. (1991): *Svět v němž žijeme*. In: *Obhajoba umění 1934 - 1948*. Praha: Československý spisovatel, s. 72.

⁷⁵ CHALUPECKÝ, J. (1991): *Umění napodobí skutečnost*. In: *Obhajoba umění 1934 - 1948*. Praha: Československý spisovatel, s. 102.

důležitou roli, primárně jsou proto existenciální fenomény hledány v próze nikoli v poezii, zároveň také ale dodává, že tyto modalities se sice vyskytují v literárních textech izolovaně, avšak navzájem se podmiňují a doplňují a teprve jakási komplexnost jejich vztahů v díle umožňuje hovořit o existenciální imaginaci. A právě na možnosti lyriky tyto zmíněné existenciální fenomény ve vzájemných vztazích zobrazit se nyní v rámci poezie Skupiny 42 zaměřím.

Jak jsem již zmiňovala, existenciální fenomény jsou hledány především v dílech epických. Lyrika na rozdíl od epiky je žánr statický a pro existenciální zobrazování je důležité ztvárnit onu tekoucí skutečnost a pozici já v této skutečnosti, epika je tedy pro existenciální zobrazování přirozenějším žánrem. Jak poznamenává Vladimír Papoušek, vědomí charakteristik prostorových a časových hraje v existenciální imaginaci důležitou roli⁷⁶. A domnívám se, že právě kategorie času je klíčovým aspektem, který neumožňuje žánru lyriky tyto časoprostorové okolnosti zobrazit. Epika dokáže lépe vyjádřit distanci mezi já a plynoucí skutečností, skutečnost zaznamenaná prostřednictvím epiky je autentická, syrová a jakoby bezprostřední. V poezii je tato skutečnost již vždycky nějak strukturovaná a v moci básníka, který v ní akcentuje určité významy.

Emil Staiger ve své práci *Základní pojmy poetiky*⁷⁷ považuje za klíčovou veličinu při definici pojmů lyrika, epika, drama právě veličinu času, nehovoří ale o čase vnějším, objektivním, ale o způsob rozvrhu času lidské existence. *Lyrično* tedy podle Staigra jakoby předchází poznání a je jakýmsi prvotním vnuknutím v situaci, kdy vnější a vnitřní svět ještě není rozlišen, distance mezi subjektem a objektem neexistuje - vnitřní a vnější, subjekt a objekt nejsou v lyrice odděleny, subjekt a svět v lyrice splývají. V rámci existenciálního zobrazování však právě toto splývání se světem není žádoucí. V existenciální imaginaci subjekt vlastně vymezuje svou pozici ve světě a z toho tedy vyplývá potřeba tento svět analyzovat a definovat, zobrazit sebe v plynoucí skutečnost, ale nikoli s touto skutečností splývat. Oproti tomu definuje Staiger podstatu epická právě jako svět, kdy vnitřní a vnější je již odlišeno a čtenáři je předkládán ne vnitřní svět, ale právě svět předmětů, svět vnější. Zatímco lyrično přirovnává Staiger k hudbě, epická k výtvarnému umění. Na Staigrových definicích lyriky a epiky je pak patrné, že epika mnohem lépe dokáže tedy zobrazit časoprostorové uspořádání a také

⁷⁶ PAPOUŠEK, V. (2004): *Existencialisté*. Praha: Torst, s. 14.

⁷⁷ STAIGER, E. (1969): *Základní pojmy poetiky*. Praha: Československý spisovatel.

vědomí já a svět. Mukařovský ve své studii *Lyrika*⁷⁸ hovoří v souvislosti s literárními druhy také o časové posloupnosti, která v lyrice chybí, čas je zde „bez příznaku uplývání“⁷⁹. Znamená to tedy, jak tvrdí i Staiger, že lyrika je žánrem statickým, čas je v básni pozastaven a poukázáno je právě jen na přítomný okamžik, ztrácí se tak ono vědomí plynoucí skutečnosti. Emil Staiger však také při definici svých pojmů *lyrično* a *epično* dodává, že se jedná spíše o pohledy na literaturu, které jsou již zakotveny v našem vědomí a které se mohou v textu vyskytovat v různé míře. Podle toho, který z těchto principů převažuje, pak označujeme text jako lyrický či epický, tedy jako lyriku a epiku ve smyslu již zavedených literárních označení.

Nyní se ale již zaměřím na díla jednotlivých autorů Skupiny 42 a na to, jak se výše zmíněné principy existenciální imaginace v těchto dílech objevují. Ještě předtím je však dobré připomenout, že přestože Skupina 42 měla svůj propracovaný filozofický a estetický koncept, každý z autorů si v něm našel podněty a inspirace pro svůj individuální způsob tvoření, takže přesto že se některé motivy procházejí napříč uměleckými díly několik autorů, dokázali autoři i přispět svými osobními modifikacemi skupinové myšlenky, ostatně i to jsem již ve své práci také zmiňovala.

Jedním ze stanovených principů existenciálního zobrazování je modalita tělesnosti, tedy vědomí těla a jeho situovanosti v čase a prostoru, ale také zároveň vědomí opaku, tedy nebytí, neexistence. V jedné z prvních kapitol své diplomové práce jsem se věnovala způsobům reprezentace subjektu v poezii Skupiny 42. Právě na způsoby reprezentace subjektu se nyní znovu pokusím nahlédnout a propojit je s tělem a tělesností jako existenciálním fenoménem.

V poezii autorů Skupiny 42 dochází vzhledem k existenciálnímu zobrazování k důležitému posunu a to směrem od introspekce k tělesnosti. Umělci Skupiny se snaží zobrazit své já co nejobjektivněji a jako součást probíhající skutečnosti, znamená to tedy, že od introspekce, tedy od vhledů do svého nitra a do sebe sama, se posouvají směrem k tělesnosti, tedy k reflektování sebe ve skutečnosti. V poezii Skupiny 42 nejde již o sebestředné lyrické ego, které svět nahlíží skrze svoje nitro, ale o objektivní zobrazení skutečnosti a právě onen aspekt tělesnosti je důležitý pro zobrazení vlastní pozice v této skutečnosti. Domnívám se, že právě prostřednictvím chodce-svědka je tato tělesnost v poezii rehabilitována. Postava chodce v textu implikuje čtenáři vědomí těla,

⁷⁸ MUKAŘOVSKÝ, J.: *Lyrika*. In: *Studie II*. Brno: Host, s. 71-73.

⁷⁹ tamtéž s. 71

jež je součástí přítomného okamžiku. Jak jsem již zmiňovala, chodci se stali motivem, který prochází napříč díly umělců Skupiny 42.

Chodec se stává postavou, která jakoby bez svého přičinění byla postavena do městského prostředí, zároveň ale dochází k tomu, že autoři se do zobrazení existenciální situace - existence navzdory něčemu, ve své poezii programově staví, nicméně ona pozice „bez vlastního přičinění“ tohoto subjektu-těla, implikuje onen pocit existenciální vrženosti na svět („*Narodil jsem se, aniž jsem hlasoval pro.*“⁸⁰).

Jak jsem již zmiňovala chůze se stává prostředkem, jak se do kontaktu s touto městskou skutečností, s okolním světem dostat. Obraz typický pro Kolářovu, Hančovu i Blatného poezii je obraz chodce, jenž prochází městem a zaznamenává kolem sebe probíhající skutečnost. Tento obraz chodce pak tedy ve čtenáři vyvolává ono vědomí těla, subjektu, jež prochází městem a v jednotlivých okamžicích zaznamenává viděné a slyšené. Otázkou pak je, zda v tento okamžik existuje ona požadovaná distance mezi subjektem a světem, která je pro existenciální zobrazování podstatná. Subjekt nechává skutečnost skrze své smysly procházet, stává se svědkem, který skutečnost v dané chvíli zaznamenal, přičemž toto zaznamenávání nesměřuje do jeho nitra, ale jen k skutečnosti samotné. Domnívám se, že zde právě dochází k onomu splývání, jež je podle Staigra pro lyrický styl typické. Subjekt se tu stává součástí zobrazovaného světa a splývá s ním v přítomném okamžiku.

Stylizace subjektu jako diváka, svědka, zaznamenatele či účastníka ale přesto vnáší do poezie autorů Skupiny 42 tělesnost jako jeden z prvků existenciálního zobrazování. Přestože je subjekt často, jak jsem již ve své práci poukazovala, v textu jakoby rozpuštěn či zneviditelněn, stále je však v textu přítomný, jako ten, který zaznamenává, znamená to tedy přítomnost těla, které je v daném okamžiku v situaci přítomné pro zapisování.

Jiným způsobem jak zobrazit svou tělesnost je pak zobrazení sebe mezi mlčenlivými předměty. Reflexe sebe mezi těmito předměty pak znovu odhaluje existenci a zároveň, domnívám se, i vědomí tělesnosti, tedy těla, které se může, na rozdíl od věcí, pohybovat v čase a prostoru a je svou svobodnou volbou.

Způsob zobrazování předmětů je možné najít ve sbírce Jiřiny Haukové *Cizí pokoj*. V básních Haukové je poměrně silně, domnívám se, akcentován právě popis

⁸⁰ HANČ, J. (1995): *Události*. Praha: Torst, s. 45.

nehybných a mlčenlivých věcí, na kterých ulpívá čas a které zároveň zobrazují cizotu a prázdnotu:

*„Kdekoliv - stůl, židle, postel
věrně si slouží.
Kdokoli přijde
z jejich rohů
po kousku kousek ujídává,
po kousku kousek.
Vzduch o jejich rohy se už nenapíchne.
Ta, která přijde,
(po krůčcích odchází prach)
ta, která přišla,
(po krůčcích odešel prach) –
stůl, židle, postel dříme
a ona dříme a ticho a chlad,
podivný chlad
číhá ze všech koutů...“⁸¹*

Zároveň tedy také příznakem, jež se váže k subjektu, je pocit samoty, odcizení a prázdnoty v nezajištěném a mlčenlivém světě. Pocit samoty a hledání cest tuto samotu překonat je stěžejním motivem ve zmiňované sbírce Jiřiny Haukové. Zároveň se však domnívám, že právě u Haukové dochází k onomu lyrickému splývání člověka se světem - Hauková do ztvárňování své skutečnosti přímo vkládá svůj pocit samoty a prázdnoty, jakýsi patos osamění, domnívám se tedy, že se ve svých verších Hauková stává oním lyrickým egem, jenž neдрží skutečnost jakoby směrem od sebe, ale naopak stává se tím, kdo ji utváří a koriguje a to právě ve směru onoho patosu osamění. Jednoduše se tedy domnívám, že Hauková přistupuje ke ztvárnění skutečnosti s již daným prizmatem, jak na ni nahlížet. Proto si myslím, že spojovat poezii Jiřiny Haukové se stanovenými existenciálními fenomény není dále nutné a produktivní.

Ovšem motiv osamění najdeme i ve výtvarných dílech umělců Skupiny a také u dalších literárních autorů Skupiny 42. Je to pocit, který plyne z vědomí nezajištěnosti

⁸¹ HAUKOVÁ, J. (2000): Cizí pokoj. In: *Básně*. Praha: Torst, s. 102.

světa a zároveň nutnosti vlastního uskutečňování, kdy nikdo jiný, než subjekt sám nemůže zaručit a vybudovat svou existenci. Taková samota vyvstává také z textů Jiřího Koláře: „*Ať dělám, co dělám, vždy nalézám jen člověka, jen sebe...*“⁸² V případě Jana Hanče, pak pocit samoty a odcizení vyrůstá především z jeho outsiderství.

Podobně předmětný popis skutečnosti, užívá zejména ve sbírce *Tento večer* Ivan Blatný. Často se v jeho verších setkáme s výčtem věcí:

*„Kávový mlýnek, vlaky, talíř, plech.
Na stole leží dopis v bílé obálce.“*⁸³

*„Je to dobré, zas ty prosté věci,
Jablka, švestky, slívy na míse...“*⁸⁴

*„A slunce ozařuje tabák, popelníček,
Zápalky, cigarety, dnešní noviny.“*⁸⁵

Domnívám se, že vedle zobrazení tělesnosti subjektu, jež se zjevuje jakoby v kontrastu s neživými věcmi, má u Blatného zobrazování věcí ještě jiný význam, který souvisí s časovostí. A právě čas je další modalitou, která je pro existenciální způsob imaginace podstatná.

Pro existenciální zobrazování, jak již bylo výše zmíněno, je podstatné zobrazení tekoucí skutečnosti a pozice subjektu v této skutečnosti. Již jsem také zmínila, že ono plynutí skutečnosti a jakýsi tok autentické, syrové skutečnosti v jakoby nestrukturované podobě se lépe provádí v epice než v lyrice a právě čas, nebo spíše možnost zobrazení časového „uspořádání“ skutečnosti, je při rozlišení těchto dvou forem zápisu určující kategorií, jak bylo ukázáno také na definici těchto pojmů Emilem Staigrem.

Kategorie času je tedy podstatná pro samotný vjem existence subjektu v literárním textu. Podstatné je také zobrazit tok skutečnosti, protože existence se vždy v tomto toku uskutečňuje jakoby navzdory něčemu a tento vjem pohybu času pak také vyžaduje určitou starost o svůj pobyt a nutnost sebe uskutečnit a vybudovat svou

⁸² KOLÁŘ, J. (1995): Očitý svědek. In: *Dílo Jiřího Koláře: Černá lyra. Čas. Očitý svědek*. Praha: Mladá fronta, s. 214.

⁸³ BLATNÝ, I. (1995): *Tento večer*. In: *Básně 1933 - 1953*. Brno: Atlantis, s. 169

⁸⁴ tamtéž s. 170

⁸⁵ tamtéž s. 169

identitu. Přítomnost je pak tedy časovou rovinou, která zobrazuje právě přítomnou existenci a budoucnost je prostorem, kde se tato existence bude uskutečňovat jako svůj projekt, jako svá svobodná volba. Zároveň ale je budoucnost spojená s vědomím neskutečnosti, nezajištěnosti, pokud platí Sartrova premisa, že existence předchází esenci, znamená to, že důležitá je pro existenci právě přítomnost, která je ale zdrojem jisté dezorientace a je také obtížně zachytitelná, neboť teď a tady v přítomném okamžiku rychle uniká. Jak již bylo ale zmíněno, lyrika je žánrem spíše statickým, znamená to tedy, domnívám se, že je schopna právě tuto přítomnost pozastavit a přítomný okamžik zachytit. Možná to je také důvod proč Hanč nebo Kolář ve svých deníkových záznamech užívali kombinaci zápisů psaných veršem a prózou.

Již jsem také zmiňovala, že časové souvislosti v poezii autorů Skupiny 42 docházejí k určitým proměnám, nebo přesněji řečeno, kategorie času je něčím, co autoři ve svých dílech také reflektují. Již jsem v jedné z kapitol své diplomové práce, ve které jsem se věnovala ztvárňování skutečnosti, hovořila o tom, že vědomí časových souvislostí vedlo básníky Skupiny 42 ke snaze toto vědomí času také navodit, jelikož ve fragmentu nebylo možné zůstat natrvalo.

Fragmentární zobrazení umožňuje subjektu zůstat v přítomnosti a zobrazit své teď a tady, zároveň je také prostředkem jak ztvárnit chaotičnost a dezorientaci v této skutečnosti. Verše tedy umožňují jakési časové stáhnutí s cílem zobrazit právě probíhající okamžik, kterému je subjekt přítomen. S takovým zobrazováním je možné se setkat, myslím, z počátku Blatného sbírky *Tento večer* a v Kolářových *Ódách a variacích*. Tato zobrazená přítomnost - města, hluk, hovory, nápisy - má zachytit svět, který je právě přítomen, protože tento svět je právě tím světem, v kterém člověk žije v přítomné chvíli, a nic jiného než přítomnost není jakoby uvěřitelné a skutečné. Autoři touto přítomností vlastně potvrzují Chalupčickým formulované teoretické myšlenky o navrácení člověka jeho světu, to znamená zasadit ho do přítomnosti, do času konkrétního střetu ze světem teď a tady, protože pouze v přítomnosti je takové přímé setkání se skutečností možné a je to také okamžik, ve kterém subjekt buduje svou identitu.

Později však u Blatného i Koláře dochází k částečnému posunu v časovosti. V díle Blatného, jak jsem již také zmiňovala, dochází často k jakémusi úniku do minulosti, nebo spíše zpřítomňování minulého a vzpomínek. Fragment, jak již bylo uvedeno, je jakýmsi vědomím nedostatku, prostřednictvím fragmentu je zobrazován roztržštěný a v celistvosti neuchopitelný svět. A právě snaha po celistvosti je tím, co

formuje Blatného poezii, zejména ve sbírce *Hledání přítomného času*, v dopisech Chalupckému píše o své touze „*jak pocítit vše, pocítit jednotu světa, protože právě v podvědomí je celý náš život zapuštěn, nabrat si odtud, znamená získat symbol celého našeho života, celého celistvého proto, že v tom „alogickém“ podvědomí mizí všechny umělé racionální přihrádky...*“⁸⁶ Tato snaha po celistvosti se vztahuje také k rovině časové, u Blatného se tedy prolíná všednost a dějiny, minulé a přítomné, osobní události i dějinné, vše se prostupuje, ale vše je právě ve verších jakoby zpřítomňováno:

*„Ploty a ploty nic Jen ploty na obraze
A přece také čas
Čas život... Bije celá... Dějiny
Dějiny nad zahradou teplé červencové noci
je slyšet jejich krok...“*⁸⁷

V Blatného poezii tedy čas netvoří jakoby onu chronologii, ale je jednou komplexní veličinou, která je uložena v podvědomí člověka. Pak ale tedy Blatný ve své poezii míří spíše do podvědomí člověka, než aby ho zobrazoval ve skutečném světě, i když všednost se stává prostředkem jak překročit určitou hranici k čemusi metafyzickému a esenciálnímu. Myslím, že pak je tedy také na místě otázka, zda v tomto případě platí postulát, že existence předchází esenci. Pokud tedy bylo řečeno při stanovení existenciálních fenoménů, že pro samotný vjem existence je důležité zobrazit tok času, díky kterému vznikne vjem existování, pak se domnívám, že tento tok času, chronologické plynutí, v Blatného verších vyjádřen není. Blatný sice s časovými souvislostmi ve svých verších pracuje, ovšem čas je prostředkem pro ztvárnění jakési komplexnosti lidského bytí, kterou ale nehledá ve skutečnosti, ale, jak Blatný hovoří, v *alogickém podvědomí* člověka.

Jinak s kategorií času využívá ve svých textech Jiří Kolář a také Jan Hanč. Oba tyto autory spojuje jejich zaznamenávání ve formě deníkových záznamů. Jestliže Jiří Kolář z počátku své tvorby experimentuje s formou a výrazem, ve své deníkové tvorbě toto ustupuje a jeho deníkové záznamy se stávají bezprostředními autentickými záznamy každodenní plynoucí reality. Zároveň ale každý zápis z každého dne je

⁸⁶ citováno podle PEŠAT, Z. (2000): Literární Skupina 42. In: Z., Pešat - E. Petrová (eds.), *Skupina 42*. Brno: Atlantis, s. 443.

⁸⁷ BLATNÝ, I. (1995): Tento večer. In: *Básně 1933 - 1953*. Brno: Atlantis, s. 166.

pouhým fragmentem přítomného dění, je pouze tím, co autor zaznamenal. Můžeme tedy říct, že jednotlivé zápisy - fragmenty jsou pak propojeny objektivním časem, tedy časem vnějším, jež tvoří chronologickou bázi toho zapisování. Ještě syrověji pak vyhlízejí zápisy Jana Hanče, který takto reflektuje své každodenní události až téměř do své smrti. V takovýchto deníkových dílech pak tedy před čtenářem vyvstává onen tok čas, zachycení proudu každodenní, obyčejné reality. Toto zaznamenávání je pak oním gestem, kterým autor uskutečňuje sám sebe a vzdoruje odcizení v kolektivních a neskutečných dějinách, protože právě pouze všednodennost je to, čemu je přítomen a s čím bezprostředně přichází do styku, všednodennost je jeho přítomným časem. Kolář i Hanč ve svých deníkových záznamech ukazují, že jiná skutečnost, než tak každodenně přítomná není, žádná budoucnost, žádné dějiny, pouze přítomný čas a přítomný svět. A subjekt je zobrazován jako jedinečná zkušenost v tomto konkrétním čase a prostoru:

*„Vezmi stát po státu,
národ po národu
světadíl po světadílu
a vezmi člověka po člověku
nikdy v dějinách lidstva
nebyla svoboda ohrožena tak jako dnes.
(...)
Ale díky životu,
smrtnému životu,
díky člověku prostému, opuštěnému
díky ženě a muži spravedlivému
toto slunce,
toto dítě přijde na svět
bez pomoci prvých i druhých...“⁸⁸*

Vedle přítomnosti je pak ještě v díle Jiřího Koláře zobrazovaná dějinná skutečnost, tedy ony kolektivní dějiny, ve kterých má být jedinec potlačen, avšak tyto dějiny člověku nemohou zaručit jeho existenci, naopak stávají se pro něho neskutečnými, tento dějinný čas není časem člověka, toho se dotýká právě jen jeho

⁸⁸ KOLÁŘ, J. (1995): Dny v roce. In: *Dílo Jiřího Koláře: Křestný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, s. 334 - 335.

každodenní přítomnost, a proto odhodlání vytrvat v této přítomnosti je tím činem, který, domnívám se, je možné spojit s oním existenciálním sebeuskutečňováním, subjekt zůstává v přítomnosti a buduje tak psaním svou identitu - navzdory dějinám, navzdory času, který neustále uniká, ale která zároveň nese jedincovu existenci. Fragment a tedy setrvání v přítomnosti tak umožňuje na chvíli jakoby toto unikání přítomnosti zastavit a zobrazit jedince v jeho střetu se skutečností, jeho tady a teď, zároveň forma deníkového zápisu a tedy implikace vnějšího času sugeruje onen časový tok, v němž je člověk přítomen a v němž buduje svou vlastní pozici. Před čtenářem tak vyvstává tok všednodenních událostí, „*vyprávějící já konfrontuje svou všední zkušenost s vtíravými a všepohlcujícími událostmi velké historie*“⁸⁹, a nic jiného než možnost reflektovat svou vlastní pozici v této přítomnosti není možné, existence se od subjektu odvíjí a také pouze k němu se navrácí a není nic jakoby zvenčí, co by mohlo tuto existenci zaručit.

Formu deníkových zápisů mají i texty Jana Hanče, přičemž označení deník je v případě Hanče komplikováno absencí datace a záměrnému vyhybání uvedení datace. Ovšem časové souvislosti si čtenář z některých narážek v Hančových *Událostech* může odvodit. Hančův text jakoby měl překročit časové souvislosti a stát se čímsi nadčasovým, ovšem vztah ke skutečnosti není v textu porušen. Popis skutečnosti se stává v Hančových *Událostech* svědectvím o tom, co je právě zaznamenáváno, jeho zápisy tedy oscilují mezi individuální existenci a univerzální zprávou. Hančovo svědectví o přítomnosti se má stát obranou proti zmechanizování života, proti ztrátě autenticity existence. Nutno podotknout, že autorovy záznamy skutečnosti jsou velmi syrové, Hanč rozbíjí zažitá idyly a snaží se zobrazit skutečnost přesně tak, jak se mu jeví, zároveň toto tvoření je pro něho způsobem přijmutí odpovědnosti za to, jak dát své vlastní existenci smysl. A právě na pozadí reflexe této vlastní pozice ve skutečnosti se v Hančových textech objevuje ještě jiná skutečnost a to ta nesmyslně a nezadržitelně plynoucí zmechanizovaná skutečnost, se kterou se Hančův subjekt stále střetává.

Znovu tedy forma deníku, jak již bylo zmíněno, implikuje vedle všednodenního přítomného času, také čas plynutí skutečnosti, časový tok skutečnosti, se kterým se toto já střetává a ve kterém reflektuje svou pozici. Stejně jako Kolář ale i Hanč kombinuje ve svých denících poezii se zápisy psanými prózou, přičemž postupně v jeho zápiscích převažuje próza. A domnívám se, že právě toto postupné převažování prózy souvisí právě s časovými souvislostmi a s určitým lidským vědomím této časové kontinuity a

⁸⁹ PAPOUŠEK, V. (2004): *Existencialisté*. Praha: Torst, s. 71.

potřebou ji v díle zaznamenat. Právě vědomí plynutí času směrem ke smrti a tedy časová ohraničenost lidské existence je tím, co v existencialismu zakládá onen pocit nutnosti sebe uskutečnit jako svobodnou volbu. Zároveň je próza také prostředkem k zaznamenání skutečnosti v co nejautentičtější podobě. Kolářovo i Hančovo nasazení do existence je tedy totální, protože jiná možnost než toto absolutní nasazení do existence není. Pokud tedy je stanovena jako jeden z předpokladů existenciální imaginace nutnost zobrazit kategorii času, která vyvolává ve čtenáři vjem plynoucí skutečnosti, ve které subjekt sebe zobrazuje jako projekt, který se musí stále znovu uskutečňovat, pak se ukazuje, že forma deníků, tak jak ji ve svých dílech využívají Kolář a Hanč může být spojená s principy existenciální imaginace, neboť se domnívám, že i přesto, že se objevují zápisy pasné veršem, tedy pasáže statické, časový vjem a tedy směřování existence je v deníkové formě zápisů reflektovaný.

Další modalitou, která souvisí s tělem a je nezbytná pro vědomí časoprostorového uspořádání je prostor. Modalita prostoru je spojena se situovaností těla ve světě a také s definováním jeho vztahu ke světu a k jiným objektům případně jiným tělům. Domnívám se, že důležitý je ale také způsob, jak je tento prostor literárně ztvárněn. Pro existencialismus je důležitá analýza a v případě textů autorů Skupiny 42 se domnívám tato analýza spočívá ve způsobech ztvárnění prostoru a v něm probíhajících dějů, jak jsem se již podrobněji věnovala v jedné z předchozích kapitol mé diplomové práce.

Snaha autenticky zprostředkovat skutečnost moderního člověka přivádí umělce Skupiny k prostoru velkoměsta. Město je oním novým prostředím, ve kterém člověk žije, a které ho utváří. Je to město plné dějů, věcí a strojů, město plné ruchu a pohybu, ale zároveň je to také prostředí, které odvádí člověka od jeho vlastního bytí, které je odcizené ale také v jistém smyslu znepokojující. Umělci Skupiny tedy nechtějí město jen popisovat, ale snaží se v něm hledat jakoby nové významy, zacházejí pod povrch všedních událostí, do různých zákoutí měst a na periferii a snaží se hledat nový prožitek, život, rytmus, mýtus, který je všem městům společný. Zároveň je tu však stále přítomný pocit nezajištěnosti, mnohosti, chaosu a nemožnosti zachytit komplexní skutečnost tohoto prostoru. Toto vše se pak snaží literární umělci Skupiny 42 ve svých textech ztvárnit. Umělci Skupiny se nesnaží člověka ztvárnit v nějaké „jediné“ podobě, protože to ani není možné, naopak fragment a variování, o kterých jsem již podrobněji v jiné kapitole své práce hovořila, jsou prostředkem jak ztvárnit neztvárnitelné.

Pomocí fragmentů a variování je tedy ztvárňován prostor města ve všech jeho projevech a možnostech, dochází tak vlastně k analýze skutečnosti, která se pak ukazuje jako nejednoznačná, nezajištěná a ani nic nenapovídající. Subjekt se pak pohybuje po tomto prostoru a je přítomen pro pozorování a zachycování. Prostor pak tedy znovu dotváří onen aspekt tělesnosti - tedy vědomí těla, které je přítomné pro zapisování. Zároveň ono vrstvení fragmentů a variování dává vzniknout novým významům. Myslím, že zmíněnými způsoby ztvárňování městského prostoru a tedy skutečnosti, v níž moderní člověk žije je jakoby stálý průzkum města a jeho života, je to neustálá snaha o nové uchopování tohoto prostoru města a jeho dějů, snaha znovu objevovat tuto komplikovanou skutečnost. Domnívám se tedy, že analýza je hlavním způsobem, jak je na skutečnost autory a umělci Skupiny 42 nazíráno a domnívám se, že tuto nutnost analýzy je možné také spojit s principy existenciálního zobrazování.

Posledním z principů existenciální imaginace je pak *modus nicoty*, který se ale obtížně zobrazuje, protože je ničím. Vladimír Papoušek v knize *Existencialisté* hovoří o tom, že nicota nemusí být výhradně spojená jen se smrtí či se setkáním s absurdním, ale je možné ji hledat také tam, kde subjekt fatálně ulpívá v čase a prostoru, tam, kde není žádný projekt.⁹⁰ Jak bylo již uvedeno, prostřednictvím veršů je v textu pozastaven čas, je to právě ten okamžik ulpění, pak tedy *modus nicoty* by měl být v poezii autorů Skupiny přítomný a domnívám se, že vyrůstá právě z oněch zobrazení nejistého světa, který sám o sobě nevyjevuje žádný smysl, ze zobrazení osamocení existence, která jediná může dát svému bytí smysl. V případě záznamů Jana Hanče, se domnívám, pak onen *modus nicoty* vychází z neustálého směřování existence ke smrti.

Již výše jsem zmiňovala, že principy existenciálního zobrazení, které kolovaly Evropou, se dostaly také do smýšlení umělců a teoretiků Skupiny 42 a to aniž bychom museli hovořit o nějaké přímé inspiraci existencialismem. Vladimír Papoušek v *Existencialistech* pak také ukazuje, že pro střed a druhou polovinu 20. století je příznačný akcent na zobrazování autentické přítomnosti a důraz na tělo a vědomí v přítomném okamžiku. Důležitá je snaha o nastolení okamžiku „ted“.⁹¹ Stejnou snahu po zachycení okamžiku, jemuž je nyní subjekt přítomen, vynakládají ve svých zobrazeních také literární autoři Skupiny 42.

⁹⁰ tamtéž s. 14 - 15

⁹¹ tamtéž s. 420 - 421

Dobové myšlenky, které do sebe vstřebávaly podněty z existenciální filozofie, ve svých teoretických statích přirozeně reflektuje, jak jsem se snažila také krátce ukázat, i Jindřich Chaloupecký. Tyto principy zobrazování se pak také objevují i v dílech samotných autorů.

Již jsem také zmiňovala, že přestože estetický a filozofický koncept Skupiny 42 byl jednotný, docházelo u jednotlivých autorů k různým individuálním modifikacím a individuálním osobním poetikám, což je také domnívám se příznakem toho, že Skupina se stavěla proti programům a -ismům v umění. Spojit tedy přímočaře všechny autory s dobovými reflexemi existencialismu a se stanovenými principy existenciální imaginace nelze, dokonce je možné jít ještě hlouběji a zaměřit se na jednotlivé sbírky, protože i tam dochází, jak jsem se snažila také ukázat, k různým posunům ve způsobech zobrazování, přičemž tyto způsoby vychází ze stálé nutnosti a snahy nově umělecky tuto mnohotvárnou skutečnost uchopovat.

Domnívám se tedy, že přestože v poezii Blatného i Haukové najdeme některé aspekty, které vycházejí z dobových myšlenek ovlivněných existenciálním zobrazováním, spojovat přímo tuto poezii se způsoby existenciální imaginace, jak jsem se snažila ukázat, není produktivní, jelikož jejich poetiky směřují ještě k něčemu jinému než k přímému střetu já v plynoucí skutečnosti.

Naopak deníkové zápisy Jiřího Koláře a Jana Hanče, ve kterých subjekt definuje svou pozici ve skutečnosti, je možné oprávněně spojit s existenciálními fenomény. Jedinec je tu osamělý ve skutečnosti, ale jeho nasazení do ní je totální, protože neexistuje žádná možnost, jak se této skutečnosti vyhnout, subjektu je tu neustále vystavován střetu s nejistým světem.

Další otázkou je pak také tedy již naznačovaná nemožnost lyriky existenciální fenomény zobrazit. Jak jsem již uváděla, lyrika je založená na určitém splývání člověka se světem, v lyrice tak tedy neexistuje časoprostorová distance. Vladimír Papoušek v závěru své knihy *Existencialisté* hovoří o dvou modelech - existenciálním a rétorickém: „Právě onen vztah, kdy dobový jazyk mluví člověka a nikoliv, že člověk řečí vyjevuje svou existenci, tu [v epice] vyvstává zřetelněji - v dialozích, v zobrazovaných událostech a v jejich vztahu k vyprávějícímu či vnímajícímu subjektu či subjektům. (...) Většinu světových děl spojovaných s existencialismem tvoří buď prózy, eseje nebo

*dramata. Prvky existencialismu jsou sice shledávány u toho či onoho básníka, ale málokdy se hovoří o nějaké skupině básnických děl či skupině básníků existence.*⁹²

Domnívám se tedy, že v případě autorů Skupiny 42 se jedná právě o ono hledání řeči, která však reflektuje dobové existenciální myšlenky, pomocí které by vyjevili svou existenci. Dalším zajímavým aspektem pak také dle mého je, že z počátečního hledání výrazu nebo lépe kreativního způsobu uchopení se autoři (Kolář, Hanč, Blatný a jeho připravované epické dílo o Kolemjdoucím) postupně přiklánějí k zápisům psaných prózou. Jak bylo zmíněno v citované pasáži, prvky existencialismu je možné u některých básníků hledat, tak jak jsem je hledala i já v dílech autorů Skupiny 42, zároveň se ale domnívám, že právě užití lyrického způsobu vyjadřování je aspektem, který znemožňuje hovořit o Skupině 42 snad jako o básnících existence.

⁹² tamtéž s. 419

6. Závěr

40. léta v české literatuře se vyznačují různorodostí a názorovou diferenciací. V reakci na válečnou zkušenost se objevují snahy nově uspořádat společnost, najít či znovu vybudovat postavení člověka v této společnosti ve světě vůbec a vybudovat v literatuře nové programy, které tyto nároky doby uspokojí. Vedle již publikujících autorů do literatury vstupují také autoři nové mladé generace. Na literárním poli je tak možné pozorovat množství koherentních či méně pevných skupin autorů a jejich programů. Únorem 1948 je tato situace v české literatuře přetržena a nastávají mocenské změny nejen v politice ale také v literatuře, nastolen je jediný možný směr, který navíc musí sloužit politické ideji, v 50. letech tak oficiální literatura převážně opakuje stále stejná schémata. V druhé polovině 50. let se však v oficiální literatuře objevují i autoři, kolem časopisu *Květen*, kteří se od kolektivního dějinného pojetí obrací k všednosti a individualitě člověka.

V první kapitole své práce jsem se snažila ukázat na dvě linie, které je možné v poezii 40. let sledovat. Jedna z těchto linií literatury míří k transcendentnu a k víře ve spásu člověka, do této linie je možné zahrnout křesťansky orientované autory a také autory z okruhu kolem Kamila Bednáře. Druhou linií je pak poezie, která se orientuje na veřejný život společenský a politický a míří k utopické ideji budoucnosti. Na těchto dvou uvedených liniích literatury je pak patrné, že míří stále mimo sebe, umělci jakoby cítili povinnost obhajovat lidské hodnoty a sloužit společenským či nadosobním ideám. Poezie tak stále míří mimo sebe samou a jednotlivé programy jsou utvářeny s tímto vědomím hodnot a idejí, které stojí mimo poezii samou. Objevují se tak stále snahy podílet se prostřednictvím poezie na novém světě či novém člověku, z toho pak vyplývá tedy to, že poezie odchází jakoby od sebe samé, své působení obrací stále k něčemu vnějššímu.

S opačnými tendencemi vstupuje nejen na literární pole Skupina 42. A svou poetikou a svým estetickým konceptem se vymezuje proti tomuto programovému působení poezie na společnost. Její požadavek „umění pro umění“ vyjadřuje snahu ponechat umění jen samo sobě. Umělci Skupiny 42 se snaží zmíněné dvě linie poezie 40. let spíš rozrušovat a nahlíží na ně s deziluzí a skepsí, což se projevuje nejen v jejich poetice samotné, ale také například ve studiích, které se staly programovými prohlášeními Skupiny a kterými se Skupina 42 teoreticky konfrontuje s poezií a tendencemi, které v ní ve 40. letech působily. Chaloupecký ve svých teoretických statích

hovoří o potřebě oprostít poezii, i umění vůbec, od akademismu, estétství a formalismu, básnický tvar vycházet z tvoření samotného a ne přebírat již hotové formy.

Domnívám se, že s požadavkem Skupiny 42 - „umění pro umění“ pak také souvisí proměna pojetí lyrického mluvčího. Ve své práci jsem hovořila o jakémsi sebestředném lyrickém mluvčím, tedy takovém, který třídí a organizuje svět, přičemž je to svět již předem daných hodnot a hierarchií. Lyrický mluvčí je vždy tím, kdo je v různém smyslu tvůrcem výpovědi, tím, kdo ji významově strukturuje a také sjednocuje. Takové umění je pak podle Chalupického umění plné „*manýr, rafinovanost, hysterií a póz, jimiž se obětovalo ve své izolaci a exkluzivitě*“⁹³. Pokud tedy měl být člověk nahlížen ve skutečnosti, kterou opravdu žije, domnívám se, že to znamenalo nenahlížet člověka zevnitř, tedy skrze lyrické ego nebo skrze introspekci, ale pohlédnout na něho právě zvnějšku, objektivně. Jiří Trávníček ve své studii hovoří: „*Ve svých recenzích a člancích na konci třicátých a na počátku čtyřicátých let poukazuje Jindřich Chalupický na to, že otázky vztahů člověka a umění, umění a života, smyslu umění a principu lyrična už není možno řešit v rámci „francouzského“ modelu, nýbrž že nastává chvíle nové formulace (teoretické i tvůrčí). Umění je tudíž nutno položit otázku nikoli doplňující ale zcela zásadní, ontologickou. Projevem i výsledkem tohoto tázání je snaha navodit ztracený kontakt se skutečností, a to především prostřednictvím tématu. Současně se opouštějí vzory francouzské a na jejich místo přichází inspirace angloamerická, neboť právě v ní básníci a teoretici formující se Skupiny 42 nacházejí ono fascinující spojení umění a života.*“⁹⁴

A právě novému pohledu na lyrického mluvčího vyhovuje stylizace subjektu do podoby chodce, svědka, diváka událostí. Takováto stylizace subjektu vnáší do textu, jak jsem se také snažila ukázat, důležitý prvek tělesnosti, zároveň to také tedy znamená, že je potlačena psychologizace a introspekce, takže svět je nahlížen se snahou pohlédnout na něj a ztvárnit ho co nejobjektivněji. Taková stylizace subjektu pak tedy vyhovuje požadavku navázat nový autentický, nezprostředkovaný vztah se skutečností. Básnický subjekt přestává být tím, kdo organizuje svět, znamená to tedy, že svět je zobrazován ve své chaotičnosti, neuchopitelnosti a nezajištěnosti, lyrický subjekt svět netřídí, nehodnotí ani neinterpretuje, ale stává se jednou jeho součástí, myslím, že je na tomto

⁹³ CHALUPECKÝ, J. (1991): Konec moderní doby. In: *Obhajoba umění 1934 - 1948*. Praha: Československý spisovatel, s. 174.

⁹⁴ TRÁVNÍČEK, J. (1993): Svědek v poezii Skupiny 42. In: D. HOROVÁ (eds.), *Proměny subjektu sv. 1*. Praha: Akademie věd České republiky, Ústav pro českou a světovou literaturu, s. 132.

místě možné hovořit o splývání subjektu a světa, tak jak o něm hovoří Staiger při definování pojmu lyrika.

Ve své práci jsem stanovila tři možnosti jakými se subjekt reprezentuje v textu. Jedním z těchto způsobů je stylizace do podoby chodce, dalším způsobem je pak vyjevení samotného lyrického subjektu a jeho vlastní reflexe v přítomnosti, posledním způsobem je pak podoba ne-já, tedy způsob, kdy je lyrický mluvčí v textu zneviditelněný a akcentovaná je jen sama přítomnost, přičemž při zkoumání tohoto ne-já je nutné přihlídnout k faktu, že se stále pohybují na území literárního textu, který vždy předpokládá subjekt, který tento text stvořil.

Jedním ze způsobů stylizace lyrického subjektu je tedy postava chodce. Tato postava se stává klíčovým subjektem v prostředí města. Chodcem se stává sám lyrický subjekt, ale často se vyskytují také chodci jako objekty pozorování:

*„V některém z domů, jako tolikrát,
Pomalý noční chodec vyšel z vrat“⁹⁵*

Chodci se tedy stávají klíčovými postavami městského prostředí. Zároveň postava chodce představuje onen prvek tělesnosti, který je pro existenciální uvažování podstatný, jak o tom hovořím později ve své práci. Chůze se zároveň stává také prostředkem jak se po prostoru města pohybovat a být přítomný pro zapisování. Chodec se stává svědkem a poutníkem v nové mytologii města, kterou chtěli umělci Skupiny 42 ve svých dílech vytvářet.

Skutečnost je tedy skrze postavu chodce ztvárňována a chůze se stává prostředkem, jak se dostat do určité interakce se světem. Na analýze poezie autorů Skupiny 42 bylo mým cílem ukázat, že postava chodce prochází skrze veškeré jejich dílo. Chodec je tím, kdo poskytuje své tělo a smysly pro zaznamenávání přítomného dění. Chodec se v poezii autorů Skupiny 42 stává oním okem kamery, jež se zachycuje okolo se dějící přítomnost.

Pocitem, který se váže k tomuto chodci je pak osamělost. Tato osamělost je velmi silně rozpoznatelná v analyzované sbírce Jiřiny Haukové *Cizí pokoj*, ale také se s ní setkáme v díle Jana Hanče, přičemž v jeho díle tato osamělost vyplývá z jeho pocitu outsiderství, kterým se jakoby sám staví mimo kolektivní, zmechanizovanou a

⁹⁵ BLATNÝ, I. (1995): Tento večer. In: *Verše 1933 - 1953*. Brno: Atlantis, s. 157

lhostejnou společnost. Domnívám se, že samota je také tím, co vyvstává z onoho existenciálního pocitu vrženosti na svět a především z nezajištěnosti světa. Subjektu nezbyvá než sebe uskutečňovat a stále budovat svou identitu a neexistuje nic zvnějšku, co by mu mohlo jakkoliv pomoci. Z toho pak vyplývá onen pocit osamělosti a snad i oné existenciální nicoty.

Zároveň se pak také ukazuje, že chodec je tím, kdo se dostává přímo dovnitř díla, ocitá se uprostřed popisovaného okamžiku a je jeho součástí, chodec je zasazen do prostředí města a nemá v něj jakoby žádné výsadní postavení, není již stvořitelem, ale pouze zaznamenává: „*Ústřední pocit či modalitu představuje stav mezi, mimo jakékoliv předznamenání a zaujetí, v postoji nerozhodnutosti a nastražené prázdnoty...*“⁹⁶

Dalším způsobem, jakým se reprezentuje subjekt v básnických dílech Skupiny 42, je prostřednictvím potlačení samotného subjektu, jeho zneviditelnění či rozptýlení v textu. Podstatný je sám evokovaný svět. Již jsem ve své práci zmiňovala, že v poetice Skupiny 42 svět nechce být zobrazován z pozice mluvčího, ale jakoby právě skrze skutečnost samotnou. Toto ne-já je tedy možností, jak skutečnost samu vyjevit jako nezajištěnou, roztržštěnou a vlastně nic nezaručující. Takový zápis se tedy rovná onomu autentickému zachycení přítomnosti. Skutečnost je tu ponechána sama sobě a ani sama o sobě nic nezjevuje. Ukazuje se tak pouze mlčenlivý svět předmětů a dějů, svět, v němž člověk žije. Zároveň však se domnívám, že tento svět opět znovu nepřímo ukazuje na subjekt samotný, protože stále je tu přítomné vědomí někoho, kdo tuto skutečnost zaznamenal. Ukazuje se tak znovu proměna lyrického subjektu, který již vnější svět nevztahuje jakoby dovnitř sebe, ale naopak ho drží mimo sebe. Toto zobrazování skutečnosti pak znamená pro básníky Skupiny 42 různá východiska. Jan Hanč využívá tyto popisy vnějšího světa pro svou vlastní reflexi sebe v této skutečnosti, Hauková naopak využívá tuto skutečnost k promítání vlastního pocitu osamělosti a prázdnoty do tohoto prostoru. Ivan Blatný se snaží postupně jít ještě jakoby za tuto jevovou přítomnou skutečnost a hledat v ní cosi mytický scelujícího, u Koláře má za cíl toto upozadění subjektu zobrazit jakoby pouze přítomný okamžik dalšího scelujícího smyslu, protože tento svět sám o sobě je mu, domnívám se, tématem, je tím, co podmiňuje hledání básnického tvaru a tvoření samo. („*Tajemství vchází v báseň samo.*

⁹⁶ TRÁVNÍČEK, J. (1993): Svědek v poezii Skupiny 42. In: D. HOROVÁ (eds.), *Proměny subjektu sv. 1.* Praha: Akademie věd České republiky, Ústav pro českou a světovou literaturu, s. 135.

*Nemáme nad ním moci, děje se. Děje se v básni jako v životě, vchází do něho tím, že žijeme.*⁹⁷

Dalším způsobem zobrazování subjektu, kterým jsem se ve své diplomové práci zabývala, je reflexe sebe sama ve skutečnosti. Pokud jedním pólem poezie je zmiňované upozadění básnického subjektu ve snaze nechat mluvit jen samotnou skutečnost, pak protipólem tohoto způsobu zaznamenávání je právě toto vyjevení básnického subjektu samotného.

S takovým básnickým subjektem se můžeme setkat v díle Jana Hanče. Jeho deníková tvorba je postavena nejen na probíhající všednodenní skutečnosti, ale také na reflexích básnického subjektu, který tyto události zaznamenává. V denících Jana Hanče je nasazení do skutečnosti totální, zobrazuje svou vlastní skutečnost, události jednoho člověka tak, jak je jim přítomen, z tohoto pohledu na skutečnost pak vyplývá ona nutnost sebe jako básnický subjekt v textu zviditelnit.

S takovými reflexemi je možné také se setkat ve sbírce *Cizí pokoj* Jiřiny Haukové. V jejím podání se poezie stává prostředkem jak ztvárnit pocit osamělosti a cizoty a také určité krize, ve které se její básnický subjekt ocitá.

V díle Ivana Blatného pak toto vyjevení subjektu má za cíl propojit vnitřní a vnější. Domnívám se, že Blatný ve svém díle usiluje nejen o jakousi časovou celistvost, ale také o propojení vnitřního a vnějšího, s cílem zobrazit existenci vše v jakési jednotě.

V případě básnického díla Jiřího Koláře je toto zobrazení básnického subjektu staženo na minimum. Kolář spíše ve svých záznamech akcentuje samu skutečnost, pokud vyjevuje sebe sama, tak je tato pozice vždy, řekněme, oslabena, jedná se povětšinou o záznamy jednoduchých úkonů. U Koláře je pak tedy vkládán důraz spíše na skutečnost samotnou a na postavení subjektu v ní než na nějaké přímé reflexe sebe sama (příčemž zcela jinak je tomu v jeho deníkových záznamech psaných prózou). V případě Koláře se pak tedy texty stávají maximálně odosobněnými.

Jedním z mých cílů bylo tedy ukázat, jak se v případě poetiky Skupiny 42 mění v české poezii od 40. let pojetí lyrického subjektu. Básnický subjekt již tedy není tím, kdo by organizoval svět a ke komu by také tento svět mířil, naopak lyrický subjekt v poezii Skupiny 42 drží svět jakoby mimo sebe a je jednou jeho součástí, ale ne takovou, která by ho nějak hierarchizovala, ale je to pouze subjekt-svědék, který nechce skutečnost hodnotit, ale je zde jen proto, aby o ní svědčil. Postava chodce pak namísto

⁹⁷ KOLÁŘ, J. (1992): Roky v dnech. In: *Dílo Jiřího Koláře: Křestný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon, s. 355.

introspekce a lyrických emocí vnáší do textu pocit tělesnosti a je pouze médiem, které zaznamenává. Dalším aspektem, který v sobě postava chodce nese, je pak ona míra objektivizace a odosobnění a chodec se stává prostředkem, který umožňuje takto svět nahlédnout a ztvárnit. Také jsem se snažila ukázat, že důležité není již pouze lyrické ego, které sceluje výraz a k němuž míří smysl textu, ale že skutečnost se v poezii Skupiny 42 vyjevuje sama ve své prvotní podobě.

Jindřich Chlupecký ve svých teoretických statích hovoří o potřebě vrátit člověka jeho životu, tedy prostředí a světu, v němž opravdu žije, umění má podle něho objevovat tuto skutečnost, protože teprve v takové skutečnosti může člověk najít svou existenci. Od lyrických emocí se tak poezie Skupiny 42 navrácí k předmětnému světu a k jevovým skutečnostem města a vnějšího světa. Člověk a jeho skutečnost sobě náležejí, protože, jak jsem několikrát uváděla, subjekt je jednou součástí této skutečnosti. Domnívám se tedy, že samotný způsob uchopování a ztvárňování skutečnosti je podstatným aspektem při zkoumání lyrického subjektu a jeho pozice v textu, a proto jsem se také těmito způsoby ztvárňování skutečnosti ve své diplomové práci zabývala.

Jednou ze zřejmých proměn v rámci literární tvorby Skupiny 42 je již samotný jazyk. Chalupický ve svých teoretických statích kritizuje umělecké prostředky, jež mladá generace převzala od svých básnických předchůdců. Jazyk literárních umělců Skupiny 42 pak tedy míří k jakési prostotě, obyčejnosti, zároveň pak také tento jazyk odráží změnu tématu, tedy posun od emoce směrem k předmětnému světu, zároveň tento obyčejný jazyk všedního světa vyhovuje oné snaze po srozumitelnosti umění.

Ve své práci jsem se pak věnovala především třem principům tvárnění skutečnosti a to fragmentu, variování skutečnosti a formě deníku. Snaha dostat se do těsného vztahu se skutečností, domnívám se, přinesla vědomí, že tuto mnohvrstevnatou, chaotickou a neustále se měnící skutečnost nelze uchopit v komplexnosti a z toho také vyrůstá užití fragmentu a variování. Fragment umožnil umělcům vrstvit na sebe jednotlivé úlomky skutečnosti a zobrazit ji tak v její aktuální mnohosti a chaotičnosti. Prostřednictvím variování se pak ukazuje, ona prvotní, ještě nijak nerozlišená skutečnost, která se zároveň vyjevuje jako nejistá a z této pozice nejisté skutečnosti pak vyrůstá i ona nezajištěnost a nejistota subjektu. Znovu tak, domnívám se, je patrné, že skutečnost a pozice člověka v ní spolu v poetice Skupiny 42 velmi úzce souvisí. Zatímco variace přináší do textu vědomí nezajištěnosti skutečnosti, fragment je tím, co umožňuje setrvat v přítomnosti. Mým cílem pak bylo ukázat, že zatímco variování můžeme v určitém smyslu považovat z způsob estetizace skutečnosti,

v deníkové formě pak dochází k posunu a to v takovém smyslu, že básnický subjekt se vzdává nároku na kompozici a snaží se skutečnost zaznamenat v co nejautentičtější podobě, tedy s důrazem na vnější čas a bez strukturování své výpovědi. (I když samozřejmě je nutné mít na vědomí, že v případě zápisů psaných veršem se stále o jakési strukturování a stylizaci jedná.) Zároveň se v deníkové tvorbě objevuje posun v kategorii času, kdy chronologický řazení podle data dává zobrazit tok plynoucí všednodenní skutečnosti a zároveň se toto zapisování stává svědectvím jedné individuální existence, jež se s touto všednodenností setkává. Gesto zapisování se pak stává možností, jak tuto probíhající existenci potvrdit.

V závěrečné kapitole své práce jsem se pak snažila všechny své dosavadní poznatky aplikovat při zkoumání existenciálních fenoménů v literárním díle Skupiny 42 a také jsem se zaměřila na to, zda je možné tyto fenomény v prostoru lyrického díla zobrazit. Zaměřila jsem se na modalitu těla, prostoru, času a nicoty, tedy na principy existenciální imaginace, které ve své knize *Existencialisté* stanovuje Vladimír Papoušek. V poetikách jednotlivých autorů Skupiny 42 jsem se snažila tyto existenciální principy zobrazování analyzovat s přihlédnutím k (ne)možnostem lyriky tyto fenomény zobrazit. Má pozornost tedy byla zaměřena na postavu chodce-svědka, který vnáší do poezie prvek tělesnosti, na modalitu prostoru, tedy nejen prostředí města, ale také na způsoby samotného ztvárnění tohoto prostoru a skutečnosti, dále jsem se také věnovala, dle mého velmi zajímavé, kategorii času a posunům a proměnám časových souvislostí v dílech jednotlivých autorů, ale také jsem svou pozornost zároveň zaměřila na napětí mezi časem všedním a časem dějinným. Ve svém bádání jsem pak tedy došla k závěru, že spojit přímočaře všechny autory s principy existenciálního zobrazování není možné, ač se izolovaně jednotlivé prvky tohoto existenciálního zobrazování v básních objevují. Stejně tak se i v jednotlivých básnických sbírkách objevují jisté posuny ve způsobu zobrazování, takže je nutné tato díla posuzovat také individuálně. Zatímco v dílech Ivana Blatného či některých ranějších děl Jiřího Koláře můžeme některé prvky existenciální imaginace a promítnutí dobových existenciálních podnětů dohledat, nevytváří tyto prvky vzájemné napětí, tak jak o něm hovoří Vladimír Papoušek. Domnívám se a snažila jsem se ukázat, že jiná situace nastává v případě deníkových zápisů Jana Hanče a Jiřího Koláře, které je možné oprávněně s prvky existenciální imaginace spojit.

Skupina 42 vstupuje do literatury s cílem nově formulovat vztah umění a skutečnosti. Opouští tak inspiraci francouzskou a inspiraci hledá v literatuře angloamerické, v ní umělci Skupiny 42 nacházejí ono spojení umění a života. Tak se v poezii této skupiny mění postavení lyrického subjektu, výraz už nesměřuje k nějakému předem danému smyslu, ale skutečnost je ponechána sama sobě. Zároveň také teoretické stati Skupiny 42 do sebe vstřebávají dobové myšlenky existencialismu, které obíhaly Evropou a i v samotných dílech jsou tyto myšlenky různými způsoby uplatňovány.

Tvorba Skupiny 42 chtěla tvořit protiklad proti do sebe se stále více uzavírajícímu umění. Snaha navázat přímý, autentický vztah ke skutečnosti, kterou do české literatury Skupiny 42 vnesla, se stala inspirací i pro další generace básníků a spisovatelů.

Seznam literatury

Primární literatura

- BLATNÝ, I. (1995): *Verše 1933 - 1953*. Brno: Atlantis.
- ČERVINKA, J. (1941): *O nejmladší generaci básnické*. Praha: Václav Petr.
- HANČ, J. (1995): *Události*. Praha: Torst.
- HAUKOVÁ, J. (2000): Cizí pokoj. In: *Básně*. Praha: Torst.
- CHALUPECKÝ, J. (1991): *Obhajoba umění 1934 - 1948*. Praha: Československý spisovatel.
- KOLÁŘ, J. (1992): *Dílo Jiřího Koláře: Křestný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech*. Praha: Odeon.
- KOLÁŘ, J. (1997): *Dílo Jiřího Koláře: Černá lyra. Čas. Očitý svědek*. Praha: Mladá fronta.

Sekundární literatura

- BAUER, M. (2003): *Ideologie a paměť*. Jihočany: H&H.
- BLAŽÍČEK, P. (2002): *Kritika a interpretace*. Praha: Triáda.
- ČERNÝ, V. (1992): Podoby a otázky naší nové poezie nad desítkou knih. In: *Václav Černý Tvorba a osobnost I*. Praha: Odeon, s. 734 - 743.
- KARFÍK, V. (2002): *Literatura je čitelná*. Olomouc: Votobia.
- LENCOVÁ, Pavla. *Lyrický modus existenciální sebereflexe v poezii 30. - 40. let 20. století*. České Budějovice, 2009. 58 s. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Filozofická fakulta.
- MUKAŘOVSKÝ, J. (1995): *Dějiny české literatury*. Praha: Victoria Publishing.
- MUKAŘOVSKÝ, J.: Lyrika. In: *Studie II*. Brno: Host, s. 71-73.
- PAPOUŠEK, V. (2004): *Existencialisté*. Praha: Torst
- PEŠAT, Z. - PETROVÁ, E. (eds.): *Skupina 42*. Brno: Atlantis.
- STAIGER, E. (1969): *Základní pojmy poetiky*. Praha: Československý spisovatel.
- ŠMAHELOVÁ, H. - VOJVODÍK, J. (eds.) (2008): *Generace, skupiny a programy v literatuře: příspěvky z kolokvia doktorského semináře pořádaného 3. června 2008 v Praze*. Příbram: Pistorius & Olšanská.

TRÁVNÍČEK, J. (1993): Svědek v poezii Skupiny 42. In: D. HOROVÁ (eds.), *Proměny subjektu sv. I*. Praha: Akademie věd České republiky, Ústav pro českou a světovou literaturu, s. 131 - 141.

Internetové zdroje

KOMENDA, P. Skupina 42. Mezi imanencí a transcendencí. Sémiotika fragmentu. In *Omyly a objevy v umění 20. století* [online]. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008 [cit. 2011-07-06]. Dostupné z WWW: <<http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2008/SMVII/18.pdf>>.

MECNER, P. Průnik v dílech autorů Skupiny 42 a Edice Půlnoc . In *Poetika programu - program poetiky* [online]. Praha : ÚČL AV ČR, 2007 [cit. 2011-07-26]. Dostupné z WWW: <www.ucl.cas.cz/slk/data/2006/sbornik/7.pdf>.

MATYSOVÁ, K. Postava chodce v díle umělců Skupiny 42. In *Poetika programu - program poetiky* [online]. Praha : ÚČL AV ČR, 2007 [cit. 2011-07-26]. Dostupné z WWW: <www.ucl.cas.cz/slk/data/2006/sbornik/6.pdf>.