

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a literární vědy

Bakalářská práce

Vilma Manová

Poetika „ohroženého bytí“ v poezii Jiřího Ortena a Dušana Paly

Poetics of endangered existence in the works of Jiří Orten and Dušan Pala

Praha 2010

Prof. Dr. Phil. Josef Vojvodík, M.A.

Prohlašuji, že jsem svou bakalářskou práci na téma „Poetika ‚ohroženého bytí‘ v poezii Jiřího Ortena a Dušana Paly“ vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

Praha, 27. května 2010

ANOTACE

Bakalářská práce se zabývá zkoumáním poetiky „ohroženého bytí“ v poezii Jiřího Ortena a Dušana Paly. Nejprve nastíníme ideová východiska existencialismu a jeho myšlenkový základ, v jehož kontextu tvorba básníků vznikala. Dále zaměříme pozornost na meziválečnou situaci v Čechách, období krize jak hospodářské, tak i společenské, z něhož se konstituovala nová básnická generace. Z té potom stojí v popředí našeho zájmu tvorba Jiřího Ortena a Dušana Paly, vycházející z autentické zkušenosti tragiky války a ohrožení fyzického i psychického. Poukážeme na to, že jejich básně je možno číst jako formu sebeprojektu jejich subjektu, a zdůrazníme roli původního prožitku v jejich tvorbě.

Jádrem práce jsou rozборы textů těchto dvou básníků. V naší analýze budeme vycházet především z tezí Václava Černého, dobového teoretika, a z perspektivy dnešního pohledu se pokusíme ověřit jejich platnost.

Klíčová slova: existencialismus, Jiří Orten, Dušan Pala, poezie, ohrožené bytí

ANOTATION

The thesis examines the poetics of "endangered existence" in the poetry of Jiří Orten and of Dušan Pala. Firstly, I will outline the ideology of existentialism and its intellectual background in the context of which did the poets create. Furthermore, I will focus on the period between wars in Bohemia and on the time of crisis, both economic and social, from which a new poetic generation emerged. From that generation the work of two poets is interesting for us. Those are Jiří Orten and Dušan Pala. Their work is based on the authentic experience of tragedy of war and physical and psychological threats. I will point out that their poems can be perceived as self-projective and I will highlight the importance of the actual experience for their work.

The core of the thesis are analyzes of the texts of these two poets. In my analysis I will rely primarily on the theses of Václav Černý, contemporary theorist and from today's perspective, I will try to verify their validity.

Key words: existentialism, Jiří Orten, Dušan Pala, poetry, endangered existence

OBSAH

1. Úvod.....	6
2. Existencialismus a jeho ideová a filozofická východiska.....	8
3. Meziválečná situace a počátky existencialismu u nás.....	11
4. Nastupující básnická generace.....	13
5. Jiří Orten.....	17
5.1 Obraz světa v poezii Jiřího Ortena.....	18
6. Stopy existenciální imaginace v soudobé poezii.....	21
7. Dušan Pála.....	24
7.1 Charakter tvorby Dušana Paly.....	25
8. Konkrétní podoby stěžejních motivů Ortenovy poezie.....	28
8.1 Interpretace básně <i>Chvěje se mi ruka</i>	28
8.2 Interpretace básně <i>Návrat</i>	30
8.3 Interpretace básně <i>U tebe teplo je</i>	31
8.3.1 Centrální téma.....	33
8.3.2 Klíčové motivy.....	35
9. Motivy a obraznost v poezii Dušana Paly.....	38
9.1 Interpretace básně <i>Podzimní</i>	38
9.2 Interpretace básně <i>Elegie</i>	40
10. Závěr.....	45
11. Seznam literatury.....	46

1. ÚVOD

„Jiří Orten a Dušan Pala: až bude budoucnost hledat nejopravdovější příklady krucifixe generačním osudem v řadách mladých lidí let 1938 - 1948, najde především tato dvě jména!“

(Černý 1992: 122)

Jak konstatuje Rudolf Helmstetter ve své studii, básnická řeč dává pociťovat. Nejvýrazněji nás osloví tehdy, zastavíme-li se při čtení a uvědomíme si přítomnost nevysloveného nebo možná toho, co se báseň „zdráhá říci“ (Helmstetter 1999: 45). Napětí, které poezii činí poezií, odráží „výraz ‚vnitřní zkušenosti člověka‘“ (tamtéž: 36). Jak básníka - tvůrce, tak také příjemce, který se k jeho výpovědi vztahuje.

Následující práce bude recepčně-estetického charakteru. Pokusíme se v ní přiblížit tvorbu básníků (vycházející z jejich autentické zkušenosti), kteří prožívali kritickou dobu mezi dvěma světovými válkami a později i tlaky a utrpení válečné, a zakoušeli tak do důsledku existenciální prožitků „ohroženého“ či „otřeseného bytí“. Právě ten se určujícím způsobem podílel na procesu vzniku a podobě jejich poezie.

Koncepce jednotlivých kapitol není zvolena náhodně. Nejprve se budeme zabývat samotným existencialismem, a to především vymezením a souvislostmi pojmů, které se nám v této filozofii jeví jako stěžejní a poskytující nejširší potenciál a pevný základ pro interpretaci poezie. Pozornost budeme věnovat zejména postojům Sörena Kierkegaarda, Emmanuela Lévinase či Václava Černého. Poté přistoupíme k náčrtu meziválečné situace v Čechách, k tendencím tvořit umění odlišného charakteru (např. oproti předcházející historické avantgardě) a položíme si otázku, do jaké míry je relevantní mluvit o nové básnické generaci.

Jádrem práce bude zkoumání poetiky Jiřího Ortena a Dušana Paly, básníků, kteří se v duchu existencialismu „opírali o substrát subjektivně prožitého“ (Černý 1992: 26) a jejichž tvorba je pro nás cenná především pro svůj odraz „subjektivní skutečnosti“ (tamtéž: 25). Budeme vycházet zejména z kontextu pohledu Václava Černého, s jehož tezemi (jako tezemi dobového teoretika) se pokusíme propojovat problematiku existencialistické poezie. Pro důkladnější vhled do básnického vědomí „já“ a představení básně jako sebeprojektu budeme čerpat z myšlenkového základu Václava Navrátila a Jana Patočky.

Stejně jako v osudu i v díle zmiňovaných básníků je mezera. Nezodpovězená otázka přinášející ono napětí, které „vede naši četbu básní“ (Helmstetter 1999: 36). Ve vztahu

k Ortenově a Palově poezii se pokusíme ono nevyřčené, vyplývající z vnitřní zkušenosti člověka - básníka zodpovědět.

2. EXISTENCIALISMUS A JEHO IDEOVÁ A FILOZOFICKÁ VÝCHODISKA

O existencialismu (nebo také filozofii existence) se jako o směru začíná poprvé hovořit v Německu po první světové válce. K jeho plnému rozvinutí a rozšíření do západních zemí dochází po druhé světové válce, za což jsou připisovány zásluhy především jeho francouzským přívržencům. Bývá tradičně dělen na větev křesťanskou, již představuje např. Karl Jaspers, Gabriel Marcel, Nikolaj Berďajev, a ateistickou, k níž bývá přiřazován např. Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Albert Camus. Jeho název, jenž je odvozen od slova *existere*, si zvolili existencialisté sami (již to odpovídá jejich smýšlení, pro něž je typická svoboda spjatá s neustálou volbou). Jako první slova existencialismus použil Gabriel Marcel ve své přednášce v roce 1933.

Pro uchopení poetiky Jiřího Ortena a Dušana Paly se nám jeví jako určující nastínit myšlenkový základ existencialismu a vytyčit jeho hlavní pojmy. Nezbytnost tohoto vidíme především ve skutečnosti, že oba básníci ve své době zakoušeli mezní situace vyvstávající z ohroženého bytí, dalo by se říci, že existencialismus žili. Jejich tvorba potom vznikala skrz autentickou zkušenost, sebe-prožívání a právě jejich vědomí „já“ bylo existenciálními aspekty silně zatíženo.

Za nejvýraznějšího předchůdce existencialismu považujeme Søren Kierkegaard. Ve své knize *Pojem úzkosti* se „těsně dotýká největší záhady, jakou Písmo svaté člověku nabízí – příběhu o pádu prvního člověka“ (Šestov 1997: 53) (v Ortenově *Sedmé elegii* nacházíme dokonce pád Boha, jako projev totální beznaděje a samoty). Právě ten bychom označili za nejpodstatnější východisko, které determinuje kategorie existencialismu a ovlivňuje jejich výsledné pojmání. Podle něj je každý z nás bez výjimky zatížen dědičnou vinou prvního hříchu. Nevinný člověk je zároveň nevědomý a takový existoval jen před pádem, jenž způsobil schopnost poznání. Není tedy divu, že prožíváme utrpení a bolest (toto dokládá také deníková poznámka Jiřího Ortena: „Pakliže trpím, není možné abych nebyl vinen.“).

Kierkegaard dále říká, i když pro to nemá zřejmé odůvodnění, že „velké tajemství nevinnosti tkví v tom, že je zároveň také úzkostí“ (tamtéž: 55). Ovšem kontrastně k tomu nastiňuje i úzkost implikovanou poznáním, vědomím omezených možností a nicoty, tak jak je prvnímu člověku vnuknul had. Úzkost je zde jistě těsně spjatá s vědomím svobody, která před námi rozprostírá nekonečné možnosti volby, a tedy i nejistotu, labilitu, pochybnosti při našem počínání. Na druhé straně je ale svoboda možností, „jíž disponuje člověk, aby se překonával, přesahoval“ (Černý 1992: 20), pomocí ní se lze dostat k transcendentnu, k „souvislosti duše

s absolutnem“ (tamtéž: 25) (toto nám zřetelně vyjevují také rozборы básní *U tebe teplo je... a Elegie*).

Co se týká existenciální nicoty, Václav Černý ji nepojímá jako absenci čehokoliv, ale přisuzuje jí „povahu dynamickou a energetickou: je puzením k tomu, čeho ještě není, je tíhnutím k budoucí prezenci“ (Černý 1992: 39). Nicota se také v modu existencialistického nazírání jeví v přítomnosti jako mez uprostřed minulého a budoucího. Shrneme-li nyní Kierkegaardovy teze, dobíráme se k pojetí úzkosti jako evokované nicotou, přicházející až po pádu prvního člověka a jako zásadně odlišitelné od „bázně, obav a jiných duševních stavů, které jsou vždy vyvolány nějakými určitými příčinami“ (Šestov 1997: 56).

Již zmiňovaná svoboda a s ní související volba jsou dalšími stěžejními kategoriemi filozofie existence. Člověk volí sebe a volí svět – proto příznačná subjektivita básníků ve ztvárňování vnější skutečnosti (viz např. Ortenovy deníky). Vnější svět je chápán jako „část naší sebevolby, jeho fakta si ve vztahu k nám svobodně volíme v jejich významu pro nás“ (Černý 1992: 49). Dalo by se říci, že člověk je odsouzen být svobodný. Ať to v něm probouzí jakoukoliv zoufalost a úzkost, rozhodnutím pro nesvobodu a projekcí do ní by opět jen potvrdil fakt, že „jen jedinou svobodu nemáme: svobodu nebýt svobodni“ (tamtéž: 49). Svoboda také dává subjektu niterně pociťovat jeho samotu, někdy bývá považována za synonymum k existenci, protože vynucuje na jedinci odpovědnost za jeho činy a otevírá také nekonečné možnosti, jakými si může zvolit své sebepožívání, a dát tak své existenci určitý smysl.

Volba sebe samého vede k již uvedené subjektivitě a k zabývání se podstatou vlastního „já“. Kierkegaard v této souvislosti vyzdvihuje především pojem zoufalství. To může pramenit buď z toho, že se sami sebe (tedy svého „já“, jež se nabízí) chceme zbavit, nebo že toužíme po tom se sami sebou stát. Schopnost prožitku zoufalství považuje za přednost, která nás ve výsledku obohacuje, ale jen tehdy, když jsme schopni jej vidět a poznat ho. Tento stav označuje jako záležitost povýtce lidskou, neboť je důkazem našeho ducha. Nenechává stranou ani problematiku pádu, jímž je zoufalství jako možnost bytí, a vzestupu, jenž nastane po jeho překonání. Nebýt zoufalý tudíž dle něj znamená popření zoufalství, nezvolení jeho možnosti a nebo potvrzení té možnosti oním překonáním a vzestupem. Zoufalství dále příznačně označuje za nemoc k smrti. Tu však nechápe jako konečnou. „Trýzní v zoufalství je, že se umřít nemůže [...] Nemoc k smrti je tedy totéž co nemocí umřít, ale ne tak, jako by ještě zbývala naděje na život, beznaděj spočívá v tom, že chybí i ta poslední naděje, smrt“ (Kierkegaard 1993: 127). Právě tato perspektiva je často verbalizována v básních poválečné generace, v její snaze uniknout z tohoto světa, v hledání přesahu do

věčnosti. Umělci si přejí smrt, kterou bychom mohli označit za pozemskou, protože přináší konec zoufalství, a jež zároveň není zánikem konečným, jelikož člověk je nadán duší a věčností: „Kdyby v člověku nebylo nic věčného, nemohl by si vůbec zoufat, kdyby však zoufalství mohlo jeho já pohltit, pak vlastně zoufalství vůbec není“ (tamtéž: 130). Jako příznačná, ačkoliv v poněkud jiném ladění, se nám jeví Ortenova báseň *V mamince*, v níž je patrná relativita hranice života a smrti.

Samotná lidská existence se bez výjimky uskutečňuje na pozadí absurdity. Vrátime-li se k pádu prvního člověka, již tam je přítomna úzkost související s poznáním, uvědoměním si nicoty. Je „stavem nejistoty vzhledem ke mně samému, nejistoty o sobě. Nejbližší jí stojí závrať, propadání se v sebe“ (Černý 1992: 19). Úzkostnost se potom projevuje jako „stálé uvědomování si bezvýhodné absurdity životní“ (tamtéž: 36).

Nabízí se však nějaké východisko, jak se s absurditou vyrovnat? Modifikuje vědomí absurdity také lidský přístup k životu, vrženosti do něj a k smrtelnosti? K té, která je „cize libovolná“ (tamtéž: 35) a jejíž nesmyslnost se mnoho umělců pokoušelo negovat či k ní zaujmout jiné stanovisko než to, které sama vynucuje? Václav Černý vidí jako jedinou formu popření životní absurdity vzpouru nesouhlasu a permanentní revoluci. V této souvislosti bychom jako příklad mohli uvést Dušana Palu, v tomto modu smýšlejícího a jednajícího, leč i on nakonec absurditu života a svou smrtelnost potvrdil volbou nežít. „Ze života není útěchy, nelze mu odpomoci ani z něho utéci! Utíkat z něho sebevraždou znamená volit tuto absurdnost“ (tamtéž: 36). Význam smrti potom Černý spatřuje v tom, že ona „jediná rozhoduje o smyslu všeho, co předchází“ (tamtéž: 37) a právě díky ní jsme „tím, čím jsme, tj. čirou minulostí bez možnosti a svobody cokoliv změnit, jsme věci“ (tamtéž: 37) (touha stát se takovým je patrná v Ortenově básni *U tebe teplo je...*). Nutno ještě dodat, že smrt nepřichází nikdy, kromě sebevraždy, ve správný čas. Vždy zasáhne proces sebeprojektu subjektu, který se tak nestane tím, čím chce být.

Jak tedy přistupovat v duchu existencialistického nazírání k samotnému fenoménu existence, k bytí odrážejícímu v sobě aspekty zmíněné výše? Jak shrnout odpověď na otázku, co je ono bytí, pro něž se kromě absurdity jeví jako klíčová nadbytečnost jedince a jeho odcizení? Emmanuel Lévinas toto spatřuje jako kategorii bez odpovědi. „Vůbec si nelze představit směr, kterým by se tato odpověď měla hledat. Otázka je samým projevem vztahu k bytí. Bytí je bytostně cizí a naráží do nás, jsme vystaveni jeho sevření, dusivému jako noc, ale ono neodpovídá. Je nevolností být. Pokud je filozofie otázkou po bytí - je už přijetím bytí“ (Lévinas 1997: 19).

3. MEZIVÁLEČNÁ SITUACE A POČÁTKY EXISTENCIALISMU V ČECHÁCH

„To, co jsme měli za dvacet let míru, bylo jen ,dvacíletou přípravou války“!

(Černý 1992: 86)

Pro formování existencialismu v Čechách se nám jeví jako zásadní podněty, pro něž byla impulzem 1. světová válka. Ještě předtím než však nabyl charakteru, kdy se o něm dá hovořit jako o směru, je třeba nastínit hlavní myšlenkové proudy, dobovou situaci a umělecké a literární tendence, jež tvořily jeho podhoubí a nemalou měrou se podílely na jeho výsledné podobě.

Ve 20. letech se u nás nejprve otevírá volné pole působnosti pro nové básnické směry. Za všechny bychom jmenovali tři nejvýraznější, které se prvotně mohou jevit jako optimisticky laděné, ale v nichž zaznívají chmurné podtóny právě skončené války a její tragiky: vitalismus oslavující znovu nabyté možnosti životních vášní, proletářská poezie, pomocí níž se básníci zaměřují do budoucnosti a chtějí spoluvytvářet nový společenský řád a poetismus se svou hravostí a šťastnou lehkostí, který je „v jistém slova smyslu nepůvodnost sama: je zvláštním křížencem proletarismu a vitalismu svých předchůdců“ (Černý 1992: 89). Václav Černý jim přisuzuje rysy vnitřního příbuzenství: „svou společnou exaltací a oslavou obnoveného lidského života [...] všechny tyto tři směry odpovídají na předchozí válku, jsou totiž reakcí na její životní útlak“ (Černý 1992: 89).

Nebude snad příliš troufalé vidět konec 20. let a následující desetiletí jako období několika krizí vzájemně se prolínajících, a tím spíše dopadajících syrově na život člověka. Hospodářské, jejíž účinky plodily materiální nedostatek. Krize ideologií, která mimo jiné odplavovala přesvědčení o stálosti pacifismu a jeho nadějích, šla „ruku v ruce s hospodářskou a byla zároveň její odlesk, následek i spolupříčina“ (Černý 1992: 83). Z předchozích dvou vyplývající sociální, zatlačující člověka často na samý okraj společnosti a vyvolávající lidský pocit osamocení či odcizenosti. Nebo také krize hodnot, spjaté se ztrátou společensko-politických a mravních jistot. Jejich společné rozkladné účinky potom způsobily rozpad a transformaci lidského života na pouhé holé bytí se svou vratkostí, neukotveností, nejistotou jak v přítomnosti, tak i neschopností vidění obratu v budoucnosti. Pro utváření a růst existenciální situace byl pak determinující také „zážitek životní nejistoty, nezabezpečení a libovolnosti, intuice osamělosti a odkázanosti na svůj vrub“ (Černý 1992: 82-83). Výhody civilizovaného života se najednou už nejevily jako samozřejmé a ostře se

začínala rýsovat i skutečnost, „že uprostřed bližních a nezátížen žádnou vinou vůči společenskému celku „řádně“ organizovanému může jednotlivec nelogicky a absurdně stát bez pomoci a sám“ (Černý 1992: 82-83).

S odstupem se nám samotné dvacetileté období rámované světovými válkami jeví celou svou podstatou jako příznačné pro zrod existencialismu. Poválečné ideje, představy mravních hodnot, politické a hospodářské spekulace se ještě nestačily plně rozvinout, získat svébytnou formu a oprostít se od tápání a nejistot a už byly otřeseny a nadobro smeteny mnichovskou dohodou. Prožitek mezní situace, tolik typické východisko existencialismu, byl nyní realitou pro celý český národ. Stejně jako absurdita projevující se při zpětném nazírání na tuto dobu. Dvacet let míru lidé neprožili adekvátně. Jejich pojmání přítomnosti a představu budoucnosti přeřal nástup druhé světové války.

(Roky míru) byly žity jinak, než měly být žity, neboť byly žity za něco jiného, než byly. Byly žity falešně. Naše pravdivost v nich byla omylem. Zdálo se dokonce zbytečné je ohodnotit a soudit, vždyť to nemělo smyslu. Odlouply se od nás, odchlípily nesmyslně, válka nám je doslova ukradla. Co nám vůbec zůstalo? Zajisté ne budoucnost, jež je ničí, Boží, o niž dlužno teprve bojovat. Ne přítomnost, jež byla násilníková. A tedy ani ne vlastní minulost. Zůstala každému jedinému i všem právě jen možnost vnitřní volby, niterná vzpruha mravní, ochota či neochota nasadit sebe tak či onak znovu do boje. Podle toho, vsadil-li sebe či ne tenkrát, vypadá každý dodnes. (Černý 1992: 86)

Jak tedy vypadá poezie pramenící z kořenů takto zřetelně vyslovené marnosti a všudypřítomného zoufalství? Jak ji utvářejí básníci rodící se v nesvobodném bytí a vyrůstající ve zkušenosti úzkosti a bolesti? Kde můžeme mluvit o počátcích obratu básnického vztahu ke světu a jak vypadají ony podněty pro reflexi života subjektu jako transformovaného a redukováného na holou existenci?

4. NASTUPUJÍCÍ BÁSNICKÁ GENERACE

Hned v úvodu je třeba si položit otázku, zda je opravdu na místě mluvit o konstituci rovnou celé umělecké generace. Měli umělci záměr vystupovat s jednotnými postoji a stavět na společném zkušenostním základu? Nebo je spíše než toto poji mladost? Či jsou nazýváni generací jen proto, že žili ve vypjaté době a snažili se verbálně s touto skutečností vyrovnávat? Jakou roli zde hrál charakter společensko-politické situace? Měla by být kritéria pro vymezení generace jako celku? Jak se tato problematika jevila dobově a nakolik se liší v dnešní reflexi?

Společenská a literární situace v Čechách před rokem 1940 zahrnovala celý soubor závažných událostí. Nejvýrazněji se projevuje „zkušenost první světové války, mnichovská dohoda, konec první republiky, okupace a protektorát, vypuknutí druhé světové války. Pro tehdejší dobu bylo příznačné postupné vystřízlivění z ideologií, obecná deziluze z vývoje společnosti“ (Hejk 2007: 21). Václav Černý věcně a poněkud lakonicky poměry shrnuje: „pravidlo o českém srdci Evropy platí: je-li svět let třicátých jevištěm jistých společenských jevů fyzických i mravních, často nepřiznávaných a zastíraných, Čechy té doby budou přímo uzlem těch nejistot a nadějí, bolestí, úzkostí a obecných deziluzí“ (Černý 1992: 82).

Již léta 1927 - 1930 jsou podle něj klíčovým momentem pro pozdější podobu charakteru básnické tvorby. „Během nich se naše poezie převychovává opravdu radikálně k nové představě své podstaty i svého určení“ (tamtéž: 90). Prvním ohlašovatelem nového období nazývá Viléma Závadu v souvislosti s jeho sbírkou *Panychida* z roku 1927, v níž spatřuje odklon od poetismu a doslova ji označuje za nepoetistickou v poetismu (cf. Václav Černý, Praha 1992, s. 90). Za tvůrce, kteří byli předtím jen slibnými debutanty, a nyní se projevují jako básnický směřodatní považuje dále Františka Halase a Jana Zahradníčka. Onu proměnu básnického vztahu ke světu vidí velmi konkrétně, a to v novém zproblematictění lidského osudu až po ztragičtění životního pocitu. Nejspíše jediným možným výsledkem i jistým únikem se potom stává skutečnost spirituální, vnoření se do vlastního nitra.

Ztrativ valnou měrou dosavadní víru v brzké sociální řešení lidské otázky, tísněn vědomím rostoucí hospodářské krize a zúzkostněn pohledem na její důsledky pro člověka, znovu tedy v stavu životní komprese, reaguje tentokrát básník odchodem do osobního nitra a na tomto novém bojišti chce se domoci jistot, mravních a brzo i metafyzických, jež mu fyzický vývoj světa ve společnosti neposkytl. Objevil skutečnost spirituální. (Černý 1992: 90)

Poezii takto vzniklou potom, zcela logicky, nazývá poezií mravní opravdovosti. A zvláště na ni navazuje tvorba básnických debutantů z let druhé světové války. Právě Černý byl i nositelem inspirací pro mladé umělce, které shromáždil kolem svého *Kritického měsíčníku*, a z nichž se pokusil sestavit novou vyhraněnou literární generaci (cf. Vladimír Papoušek, Praha 2004, s. 231). Za všechny jmenujme zejména Jiřího Ortena (* 1919), Dušana Palu (* 1924), Ivana Blatného (* 1919), Josefa Kainara (* 1917), Kamila Bednáře (* 1912), Hanuše Bonna (* 1913). Ač to působí vzdáleně, mladí básníci byli dotčeni i vztahem se surrealismem a jejich existenciální ladění se s ním shodovalo „zajisté v požadavku svobody pro umělecké tvoření a v zaměření pozornosti na psychické nitro subjektu“ (Černý 1992: 94). Ostře s ním však polemizovali v odmítání pojmu surrealistického automatismu a rozcházeli se také s jeho myšlenkou rozkladu osobního já, depersonalizací, pojmáním lidské osobnosti jako iluze a důrazem na podvědomí. Vždyť pro existencialismus jsou zásadní kategorie právě opačné: (mravní) odpovědnost, permanentní volba, sebeuvědomění, duševní koncentrace. Coby zajímavost stojí také za zmínku, jak vypadala četba, a tedy i inspirace mladých básníků, v kterých osobnostech shledávali své učitele. Výsadní místo zastával Dostojevský a jeho podněty mladým lidem pro poznávání sebe sama. Dále se „v jejich rukou zase ocitlo Písmo. Životní pocit přivedl ke Kierkegaardovi, Unamunovi, Kafkovi. André Gide se nepřestal těšit pozornosti, ač se důvody sympatií k němu v mnohém změnil“ (tamtéž: 93). Z dnešního pohledu to lze, dle našeho názoru, pouze potvrdit. Prostřednictvím interpretací děl se vyjevují zřejmé styčné body vycházející z myšlenkového základu zejména prvních dvou uvedených filozofů.

Antonín Brousek se vyjadřuje k vlivu jejich básnických kolegů. Dosvědčuje již výše zmíněné: „Orten a jeho vrstevníci si museli připouštět starosti daleko komplikovanější, konfliktnější, existenciálnější, než aby mohli navazovat na šťastnou lehkost poetistů či změtenosti pražských surrealistů“ (Brousek 1967: 17). Především Nezval jim tak byl vesměs cizí. Jeho antipod, Halas, reagoval na poetismus (stejně tak jako Závada, Holan) částečně ještě v jeho počátcích. Rozdíl mezi nimi a mladou generací vidí v tom, že vědomí krize tito básníci zprvu jen signalizovali, a teprve postupně pak žili a ztvárňovali, zatímco Orten a jeho vrstevníci jsou první generací, jež se rodí z krize do krize. „Vývoj moderní české poezie, do té doby plynulý, a právě v druhé polovině třicátých let vrcholící v důsledném úsilí Halasově, v mezním Holanovi, ve virtuózním Seifertovi a nenápadném Bieblovi, začíná Ortenovými vrstevníky nejen vrcholit, ale už i planět“ (Brousek 1967: 17).

Pro reflexi skutečnosti onoho významného zlomu a posunu ve vývoji poezie se nám jeví jako zásadní zmínit následující literární počiny:

Knižnice *První knížky*¹ (nakladatelství Václava Petra, 1936 - 1942), v níž František Halas uváděl do literatury ony mladé básníky.

V roce 1940 vychází, dalo by se říci, jednotící a stěžejní brožura Kamila Bednáře *Slovo k mladým*, kde se autor zaměřuje na popis povahy nové generace. „Vidí ji jako ‚pasivní‘ a ‚zakřiknutě mlčenlivou‘. Domnívá se však, že je to jen určitá maska, jíž se brání před tvrdým světem“ (Hejk 2007: 24). Potýká se s onou otázkou, zda je možno tyto nové umělce (v nestabilní a neukotvené době) označit za generaci a na rozdíl od Václava Černého, jenž je chápe jako „mezigeneraci“, dospívá ke kladné odpovědi. Podklady (i když ne nezpochybnitelnými) pro tento závěr mu jsou např. blízká léta narození umělců (kolem první světové války), jejich odklon od avantgardy a vytváření poezie nového charakteru, s otisky deziluzí soustředěné do nitra a hledající v něm jistoty oproti vnějšímu světu. Vladimír Papoušek charakter brožury z dnešního pohledu shrnuje následovně: „měla se stát novým generačním manifestem a měla formulovat pocity a přání mladé umělecké generace [...] Bednář tu mimoděk poskytuje jistou charakteristiku literárních hrdinů, kteří budou pro tvorbu inspirovanou aktivitami Václava Černého i Bednářovým manifestem typičtí“ (Papoušek 2004: 232).

Ve stejném roce je vydán *Jarní almanach básnický*, jenž také reflektuje společný generační pocit, ohrožení země a ztrátu jistot v životě individua podléhajícího nesvobodě a nevolené samotě (cf. Jan Adam, Praha 1985, s. 179). Na rozdíl od předchozího nebylo jeho hlavním účelem sdružovat program celé generace, ale stěžejním se stalo právě ono vyslovení obav spojených s obsazením a rozpadem Československa. Je zde patrné směřování k existencialismu, které se konstituuje náhledem na báseň nejen jako na hru se slovy, ale především jako na formu nesoucí vyjádření konkrétního pocitu nebo zážitku. Autorem předmluvy je Václav Černý, jenž má nesporné zásluhy na poli teorie a interpretace existencialismu u nás. Příspěvatelů potom zahrnoval čtrnáct: Kamila Bednáře, Ivana Blatného, Josefa Kainara, Oldřicha Mikuláška, Jiřího Ortenu, Hanuše Bonna, Klementa Bochořáka, Lumíra Čivrného, Jiřího Daniela, Josefa Lederera, Jana Pilaře, Zdeňka Kriebela, Jana Maria Tomeše, Jiřího Valju. Dalo by se říci, že tito autoři tvoří jakési jádro generace, jejímž posláním mělo být „nalezení člověka“ a jeho „znovu-budování“ a v jejíž souvislosti se hovoří rovněž o „stvoření nového člověka“ a o představě „člověka celistvého“ (cf. Vladimír Papoušek, Praha 2004, s. 233).

¹ V současné době edice *První knížky* opět existuje. V rámci festivalu Ortenova Kutná Hora ji založila a řídí Marie Rút Křížková. V duchu podobném původnímu v ní každý rok představuje jeden básnický debut nadějněho mladého autora.

Zmíněná díla vyvolala rozsáhlé diskuze a reakce. Z roku 1940 uveďme např. sborník *Chvála slova* a programovou stat' *Člověk v mladé poezii* Zdeňka Urbánka, jež navazovaly na *Jarní almanach básnický*, druhý z nich potom i na *Slovo k mladým*. O rok později vychází *O nejmladší generaci básnické* Jaroslava Červinky a *Ohlasy Slova k mladým*, v nichž Bednář na základě reakcí na svou předešlou publikaci rozšiřuje a prohlubuje svůj výklad existenciálních pocitů.

Z nového básnického pokolení se nám pro další zkoumání jeví jako nejvýraznější a směrodatná poetika dvou existenciálně angažovaných tvůrců, a to Jiřího Ortena a Dušana Paly. Pojďme si nyní přiblížit básníky prožívající „nahé“, „otřesené bytí“ bez možnosti záchrany a zpřítomňující tuto skutečnost ve svých verších.

5. JIŘÍ ORTEN

„Chci být básníkem celým srdcem
a ještě víc,

a chci za to zemřít.“

(J. Orten, *Čemu se báseň říká*, s. 32)

Jiří Orten (vlastním jménem Jiří Ohrenstein) se narodil 30. srpna roku 1919 v Kutné Hoře a zemřel krátce po dosažení věku dvaceti dvou let, 1. září roku 1941 v Praze. „Pocházel z česky orientované rodiny drobného židovského obchodníka“ (Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce 3/I 2000: 695), který byl podle slov jeho bratra člověk plachý, neokázalý, taktní, jemný, přímý a čestný a důsledně pravdymilovný. Žádná z těchto povahových vlastností ovšem nebyla přínosem pro obchodní činnost a „tatínek jím (obchodníkem) také nikdy nebyl; tím nám byl ovšem bližší, ale živnost na to zle doplácela“ (Ornest 1994: 315). Jiřího umělecké sklony podporovala zejména jeho matka, jež hrála v ochotnickém spolku Tyl, a ačkoliv jí děti nikdy ve stěžejních rolích neviděly, byly svědky jejího domácího zkoušení a na své rodině si ověřovala také účinnost svého projevu. „Jistý vliv měl i strýc, básník J. Rosenzweig-Moir“ (Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce 3/I 2000: 695). Orten žil od podzimu 1936 v Praze, „po neúspěchu při prvních zkouškách na konzervatoř nejprve rok studoval na jazykové škole a zároveň pracoval jako archivář. Od roku 1937 studoval na dramatickém oddělení pražské konzervatoře“ (tamtéž: 695), v tomto mu byl příkladem starší bratr, divadelník Ota Ornest. Brzy po příchodu do Prahy se začal angažovat v oblasti umění a kultury: „1936 - 1937 spolupracoval s redakcí *Haló novin v Rubrice mladých*, posléze jako literární a divadelní recenzent zejména s časopisy *Panoráma*, *Čtete a Rozhledy*“ (tamtéž: 695). „Od oněch sedmnácti let, kdy přišel do Prahy, až do jeho smrti byla pro něho vnitřní nutnost psát, vyjadřovat se veršem i prózou samozřejmou a hlavní náplní života“ (Ornest 1994: 322). Divadlo mu bylo skutečným koníčkem, „vystupoval jako herec a recitátor (mj. na večeru poezie věnované září 1938 s přednáškou V. Černého) i jako autor dramatisací děl F. Jammese, G. Apollinaire a A. Gida, později působil v Divadélku pro 99. V divadelním prostředí se též seznámil s herečkou Věrou Fingerovou“ (Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce 3/I 2000: 695) (o povaze jejich několikaletého vztahu je možné se blíže dočíst v Ortenových denících a ve vzájemné korespondenci).

Po čase se hlavním předmětem Ortenova zájmu stala literatura. „Navázal kontakty s F. Halasem, V. Holanem, J. Horou, V. Závadou, přátelil se s K. Bednářem, I. Blatným, B. Březovským, Z. Urbánkem, stýkal se i s dalšími generačními druhy z kruhu kolem *Jarního*

almanachu básnického 1940 a *Bednářova Slova k mladým* [...] i kolem Skupiny 42“ (tamtéž: 695). Ve školním roce 1939 - 1940 byl kvůli svému židovskému původu vyloučen z konzervatoře i z veřejného uměleckého dění. Téhož roku měl rovněž příležitost emigrovat, nevyužil jí a v rámci možností střídal nejistá zaměstnání. „Ve čtyřicátém roce vykonával příležitostné práce: v létě skládal v Kutné Hoře seno a v zimě odhrnoval v Praze na letišti snůh; poslední rok svého života pracoval s básníkem Hanušem Bonnem v židovské náboženské obci v Praze“ (Ornest 1994: 322). Pod tlakem válečné situace měnil místa pobytu i pseudonymy (často se podepisoval jako Karel Jílek či Jiří Jakub). Zemřel 1. září 1941, dva dny poté, co byl sražen německým sanitním autem. Do Všeobecné nemocnice nebyl z rasových důvodů přijat. „Bylo zapotřebí dopravit Jiřího do Kateřinské ulice, kde bylo nemocniční oddělení pro takové případy. Dovedli ho tam v hlubokém bezvědomí. Měl výron krve do mozku a krvácení do plic. Z bezvědomí, jež bylo tak naprosté, že nebylo lze ani určit polohu výronu, se již neprobral“ (tamtéž: 326). „Pohřben byl na Novém židovském hřbitově v Praze“ (Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce 3/I 2000: 695).

5. 1 Obraz světa v poezii Jiřího Ortena

Antonín Brousek vidí Ortenovu „literární orientaci“ jako „vyhraněnou, vnitřně diferencovanou, konkrétně individualizovanou a důvěrně přivlastněnou. Bylo zjištěno, že citáty z cizích děl často až subjektivně interpretuje“ (Brousek 1967: 17). Je zřejmé i jeho ovlivnění poetismem, spontaneitou Nezvalovou (i když ta je spíše kontrastní k nazírání existencialistickému), Seifertovou, „odtud snadná, plynulá a oblá dikce, schopnost inspirovat se sám sebou, pohyblivé asociativní myšlení – tato nápadná a sugestivní vnější lehkost, až čistotná uhlazenost, existuje v nejlepších Ortenových básních nejčastěji ve velmi vyhraněném napětí k jejich vnitřnímu charakteru: nejistotě, pochybovačnosti, rozeklanosti, trudnomyslnosti“ (Brousek 1967: 18).

Pro jeho poezii jsou charakteristické verše „inspirované dojmy, náladami i prostými podněty [...] s jednoduchou obrazností i veršovou frakturou, čirou, jakoby intuitivní melodii a s neurčitým sdělením zaměřeným naivistickými představami“ (Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce 3/I 2000: 696). Témata tragického střetu se světem, která zahrnují „lásku a zradu, samotu, válku, porobenou zemi a naději, vinu a Boha, ideál nenarození a nemožnost návratu do dětství, marnost, úzkost, smrt a víru v moc slova, poezii“ (tamtéž: 696).

„Skutečný Orten, to je Jiří Orten posledních tří let svého života, od devatenácti do dvaadvacítí, a jeho podstata je uložena v třech rukopisných svazcích deníkového rázu, v

Modré [...] v Žitane [...] a v Červené knize“ (Černý 1992: 100). Lze v nich sledovat vývoj a formování Ortenovy poezie, představují „sugestivní svědectví o době i vnitřním dění básníkově“ (Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce 3/I 2000: 696) prostřednictvím zachycení snů, opisů korespondence, výpisků z oblíbené četby, seznamů přečtených děl a záznamů básní, jež jsou všechny jeho vlastní rukou datovány. Tři deníkové knihy obsahují celou Ortenovu tvorbu z let 1938 – 1941, kromě dlouhých próz a experimentování v oblasti dramatu. Z úpravy i formální stránky knih je patrné, že básník počítal s jejich vydáním a že mu nesloužily jen jako skicář nebo prostor pro podklady ke svým veršům. Jan Grossman o nich píše jako o celistvém svébytném literárním díle až žánru. Orten v denících není neosobním dokumentaristou. Promítá do nich lyriku či lyrickou reflexivitu, skutečnost subjektivizuje a v daném okamžiku ji upravuje podle zvoleného tématu. V tomto korespondují s povahou jeho básnické tvorby. Vyjevuje se zde i pro existencialisty tolik typický příklon k mystice, kdy se autor pokouší obecné situace doléhající z vnějšku modifikovat tak, aby vyhovovaly interpretačním možnostem jeho příběhu.

Antonín Brousek podotýká, že na Ortenovu tvorbu měl zásadní vliv František Halas a dokládá to tím, že zmiňovaný básník sám ve svém dopise přiznává, že ho má nejraději „z celého toho houfu“, z *Deníků* je patrné, že jej oslovil i Vladimír Holan (jeho *Lemurie*) a v nich také, podle Brouška, vysvítá jeho náklonnost ke tvorbě Richarda Weinera, Borise Pasternaka, R. M. Rilka (jehož *Elegie z Duina* sejevily jako inspirativní pro pozdější vznik Ortenových *Elegií*).

Vývoj Ortenova díla není rovnoměrný, dají se v něm rozeznat dvě období, či spíše typy jeho tvorby. První Jan Grossman nazývá impresionistickým, naivním, je signifikantním například již pro jeho prvotinu *Čítanka jaro*. Značí jej poezie „plachá, něžná, vcitřující se do skutečnosti“ (Grossman 1958: 15) a plná porozumění. Typická jsou zde deminutiva (*studánka, hvězdička*) nebo výrazové prostředky vyjadřující jemné lyrické záchvěvy (*kapka rosy, úsměv na tváři*). Druhý typ si dovolíme označit jako „Orten *Elegií*“. Pro něj je zásadní neukotvenost. Jak ve vlastním básníkově bytí, tak také v nepravidelné stavbě veršů a v porušení jejich struktury. Grossman shrnuje, že „něžné tlachání“ se transformovalo spíše ve výkřiky a umělcův slovník se stává drsnějším a smělym. Promítá se sem i jeho ovlivnění Shakespearem. Z tohoto období také pochází většina básní, jež se níže budeme snažit interpretovat a které jsou již plně rozvinuty v modu existencialistického nazírání na svět.

Václav Černý označuje Jiřího Ortena jako nejcitlivějšího a nejhlubšího nositele nového životního pocitu a vidí jej jako neobyčejně dobově výrazného a příznačného. O

povaze svých časů a úlohách lidí se dle něj Orten teoreticky nevyjadřoval: „žil svůj život, komentoval si jej pro sebe, veřejnosti vydával své básně“ (Černý 1992: 99).

6. STOPY EXISTENCIÁLNÍ IMAGINACE V SOUDOBÉ POEZII

Označení „existenciální imaginace“ jsme si vypůjčili z knihy *Existencialisté* Vladimíra Papouška. Jeho teze, z nichž budeme vycházet, se pokusíme doložit verši Jiřího Ortena. Za účelem explicitního představení ikon, indexů a symbolů existence v literatuře popisuje Vladimír Papoušek situaci dopadání dešťových kapek na okno jedoucího vlaku, ve kterém on, coby interní pozorovatel, mapuje jakýsi „život“ oněch produktů deště skládající se z výskytu, bytí a zániku (ovšem mimo dosah pozorovatelových možností).

Podstatou tohoto procesu byl symbol, protože to, co se stalo zdrojem obrazu, nebylo v žádném vztahu podobnosti k mé existenci. Tento vztah byl vytvořen v procesu označování. Okno a pohyb kapek po něm symbolizovaly viděný svět sdílený s jinými bytostmi. Fatální pohyb kapek mizejících v různých časových intervalech, nicméně zcela bez výjimky za okrajem okna vyvolal obraznou analogii s lidským životem a jeho osudovou limitovaností a zároveň nevypočitatelností. (Papoušek 2004: 10)

Kategorie času je dle našeho názoru další stěžejní složkou existencialistického nazírání. Jejím prostřednictvím je dle Papouška možno docílit ohraničení historické situovanosti existence a také orientace ve vjemu existence subjektu v literárním textu. „Čas se ve vztahu k subjektu obvykle rozpadá do tří pásem naznačujících aktuální situaci subjektu - minulost, přítomnost a budoucnost“ (tamtéž: 12). Minulost se týká hledání obrazů vlastní totožnosti, „rekonstrukce paměti jako úniku z aktuální nejistoty subjektu. Obrazy minulosti [...] indikují nejistotu subjektu, a zároveň jsou ve vztahu k němu nedořečeným příběhem“ (tamtéž: 12). Přítomnost potom je obtížně reflektovatelná (pro svou pomíjivost, nezadržitelnost), jak jsme již výše zmínili, implikuje nicotu a bývá zdrojem úzkosti a dezorientace subjektu. Ano, Jiří Orten po svém vyloučení z konzervatoře pocítuje úzkost (zde tolik spjatou s pocitem samoty a rozpínající se izolovaností). V *Žíhané knize* potom názorně reflektuje přítomnost promítající se do nejisté budoucnosti. Slovy „pojedu z Prahy domů, aby, aby...“ nenachází dokončení a dospívá k jisté bezradnosti bez sebemenšího zakotvení v budoucnosti.

Vladimír Papoušek zdůrazňuje jako nezbytný pojem těla a jeho aktuální pohyb v prostoru. „Bezprostřední reflexe existence spojené s tělem jsou tíha, bolest, euforie“ (tamtéž: 13). Jiří Orten toto zpřítomňuje ve verších: „... za bolest hrdla zpívaného / o bolest

výše, zemřít nech / a skonávati v písni jeho, / jež hoří slavně v plamenech!“ (báseň² *Skonávají se slova Jobova*). Budoucnost potom Papoušek charakterizuje jako prostor lidského sebeuskutečnění, obrody, osvobození se, jako něco, k čemu směřují veškeré činy subjektu. Protikladný pohled na ni ji však prezentuje jako místo pro subjektivní nečinnost, nerozhodnost, bezradné spočinutí každodennosti. Lze zde definovat „obrazy úzkosti z naplnění života, strach před nevyhnutelným osudem, smrtí (tamtéž: 13). „*Ta paní z těla jas mi vymne / že budu černý do rána. / A jmenuje se Morana.*“ (b. *Cvičení o smrti*). V protikladu k tomu, jak je ostatně pro Ortena typické, je smrt jistou formou vykoupení, je chtěná, přitažlivá. „*Ó chyt' tu chvíli, která s tebou prchá / pod krásnou smrtí tou / již proběhla jsi jako modrá sprcha / dopadá na prsa a zazvoní jak dukát / nejmenší kapičkou.*“ (b. *Dívka v ohni*). Vladimír Papoušek v této souvislosti hovoří rovněž o „obrazech sebezapomnění a lhostejnosti k existenci, která však neznačí nevědomí existence, ale vědomou negaci tohoto vědomí“ (tamtéž: 13).

Emil Staiger zdůrazňuje, že pro lyriku je typické splývání subjektu se světem. V existenciální imaginaci má zásadní postavení vědomí umístění těla ve světě. „Existence je tu vždy proti něčemu, navzdory něčemu. S existencí je spojena starost o pobyt a tato starost předpokládá potřebu vyznat se ve světě, tedy ho analyzovat, definovat, nikoliv s ním splývat“ (tamtéž: 14). Jiří Orten si ve svém deníku poznamenal, že proto aby člověk mohl být sám sebou, musí si stále klást otázky. Nespokojit se s předkládanou pravdou. Určité pochybnosti pro něj byly důležité, jak si zapsal ve svých úvahách nad právě dokončenou sbírkou *Cesta k mrazu*. Modus nicoty (další častý jev existencialistické lyrické tvorby), jak podotýká Vladimír Papoušek, nesmí být bezvýhradně spojován s obrazem smrti a přirovnáván k němu. Smrt může být završením a naplněním života (tam, kde se dotýká sebeuskutečnění svobody subjektu). To je příznačné pro Ortenovu poezii. V ní je zánik spojen především s návratem: „*Ach, tolik tepla máš, u tebe by se spalo, / hluboko do prachu rád bych se ponořil, / z lítostí ljáků by tiše odkrápalo / štěstí, jež trpělo pro neviděný cíl.*“ (b. *U tebe teplo je...*).

Ne nepodstatným rysem charakteristickým pro dílo této doby je funkce existenciální mytologie. „Specifickou prací s mytologií, potažmo s obecností lidských situací vytvářejí existencialisté své autonomní mýty, které se prolínají do jejich nejrůznějších literárních projevů“ (tamtéž: 98). Vladimír Papoušek vymezuje tři typy mýtů (jichž je také Jiří Orten básnickým vyjadřitelem). Prvním z nich je lidská samota, izolovanost a vrženost do neznámého a nepřátelského světa. „*Dokola samá tma a nikdo nepřichází*“ (b. *Poslední báseň*), „*Cítím již na patře sám samet samoty*“ (b. *U tebe teplo je...*). „Tento mytický obraz

² V následujících a podobných případech budeme pro *báseň* používat zkratku *b.*

dodává existencialistickým příběhům typické melancholické zabarvení. Jeho archetypálním předobrazem mohou být už biblické žalmy, s jejichž tónem souznějí“ (tamtéž: 99). Druhý mytický obraz představuje cestu, která má několik ustálených podob, např. formu „bezbřehé všednosti, kde se putujícímu nevyjevuje žádný smysl“ (tamtéž: 99) či putování životem k smrti. Tu Papoušek popisuje jako tragické dovršení existence s tím, že smyslem života je k ní dojít. Třetí formu představuje cesta v iluzi, jež na svém konci přináší procitnutí. „Hrdina existuje a interpretuje svůj život jinak, než se jeví na konci jeho cesty. Často je konec cesty opět spojován s koncem hrdinova života“ (tamtéž: 99). „...v přestávce mezi životem a tam tím / co jde tak pomalu jako se chodí spát / když noc už minula a chtěl bys věčně spáti / bez pomýšlení na návrat“ (b. *O čem ví tesknota*). „Všechny tyto existencialistické mýty jsou svázány s hrdinovou reflexí skutečnosti, s uvědomováním si sebe sama a vyjadřují určitou pasivitu, přijetí toho, co se zjevuje“ (tamtéž: 99).

Je zde ale ještě druhá, odlišná skupina mýtů. Ta, z níž vystupují činy, gesta, přičemž určující je nějaká akce hrdiny vůči univerzu. Sem lze podle Papouška zařadit mýtus rozhodnutí, kde je „hrdina nucen přijmout fatální řešení a s ním i odpovědnost“ (tamtéž: 99). Jako další potom zmiňuje mýtus individuální svobody, k níž je člověk odsouzen. Na rozdíl od Černého, podle něhož svoboda umožňuje člověku, aby se přesahoval, Papoušek zdůrazňuje především její sepětí s protestem proti vrženosti.

Základem existenciálních mýtů je emoce, nikoliv racionální rozvaha. Nutno říci, že tato emoce je pak racionální rozvahou zvládnána, je analyzována a modelována, ale jejím prazákladem, který opravňuje uvažování o mýtu, je právě nějaký individuální zážitek sebe sama, jenž převeden do řeči, tak aby s ním bylo možno komunikovat, nabývá znaků obecnosti. Existenciální mýty vycházejí tedy z modelace lidské úzkosti, samoty, strachu před smrtí. (tamtéž: 101)

7. DUŠAN PALA

„Bezbranný bil ses. A platils daň.“

(D. Pala, b. *Pohřeb padlého kamaráda*)

Dušan Pala se narodil 25. května roku 1924 v Libošovicích u Sobotky a zemřel 14. listopadu³ roku 1945. Pocházel z rodiny pedagogicky a umělecky založené, jeho dědeček z matčiny strany, František Válek, byl ředitelem staré školy v Libošovicích. Bytostné zaujetí pro hudbu a tvůrčí citlivost zdědil Dušan po otci Františku Palovi, profesoru dívčího gymnázia v Jičíně, jenž je znám jako hudební vědec a mj. jako odborník na dílo Josefa Bohuslava Foerstra.

Palu líčí jeho otec jako již od raného dětství nesmírně zvědavého a bystrého chlapce, který projevoval širokou fantazii a miloval čtení pohádek, příběhů a veršovaných anekdot. „Dušan byl smavé dítě. Vývin jeho tělesného i duševního organismu probíhal pravidelně za nejšťastnějších podmínek. V Jičíně a v sousední Železnici, kam se dědeček s babičkou uchýlili na odpočinek, byl obklopen ovzduším lásky, radostnosti a krásy. Výchova jeho smyslů probíhala tak rychle, že to bylo nápadné“ (Pala 2010: 6). Výrazně se začala projevovat především jeho náklonnost k estetickému, k hudbě, k výtvarnému umění. „Brzy s neomylnou jistotou rozlišoval barvy i v nejjasnějších odstínech a již v předškolních kresbách představoval svůj osobitý svět. Také sluchová výchova šla rychle vpřed a překvapoval raným smyslem pro konsonantní zvuk a hudební krásno“ (tamtéž: 6). Nejevil větší zájem o běžné či přízemní záležitosti, a když byl rodiči přece jen donucen, „i z všedních a praktických věcí kombinoval a spřádal krásnější obraz jsoucna“ (tamtéž: 6). Josef Knap jeho dětství komentuje jako plně „přemíry vážné mladé dychtivosti, touhy po poznávání, duševní dospělosti [...] neměl asi mnoho přátel, kteří by mu stačili“ (Knap 1947: 311).

Coby žák jičínské obecné školy se Pala jevil vyzráleji než jeho vrstevníci a ve školních povinnostech byl až „přecitlivěle svědomitý“ (Pala 2010: 6). Tehdy se také jako zásadní rys jeho povahy projevil tendence ke vzpouře a rysy revolty. „Na poznatky, dojmy a malé školní události reagoval daleko bouřlivěji než spolužáci. Domnělé křivdy, příhodily-li se někomu z malých kamarádů, ponoukaly ho k dětským protestům a vrhaly do stavů trpitélského vzdoru“ (tamtéž: 6).

V roce 1934 se přestěhoval do Prahy, kde se stal téměř všestranně nadaným studentem Benešova gymnázia v Londýnské ulici a poté gymnázia v Slovenské. Realita mnichovské

³ Některé prameny uvádí datum 15. listopadu. Vycházíme z údaje Josefa Knapa (cf. Josef Knap, Praha 1947, s. 311).

dohody, již citlivý Pala těžce nesl, jej zastihla na začátku kvarty a dalo by se říci, že tragika následných dějinných událostí a válečné ohrožení celého národa poznamenaly svou tíhou a pesimismem celý zbytek básnickova života, tedy následujících sedm let do jeho předčasné smrti. Pocity skepse a lability lidského subjektu, vyplývající z dramatické situace, jsou rovněž zásadními faktory pro podobu Palovy tvorby.

Možná právě ona skutečnost mravního rozvratu společnosti spolu s jistou degradací lidství a stále se rozrůstajícím útliskem, které student nejcitelněji reflektoval především u svých židovských spolužáků, dala konečnou podobu Palově uměleckému vyjadřování. V septimě jeho aktivní výtvarné zájmy začaly ustupovat potřebě prezentovat své prožitky verbálně. Bolest, pochybnosti, empatie s utlačovanými a absence jakéhokoli vnějšího protestu ze strany ponižovaných se staly stavebním kamenem jeho básnického vyjadřování.

Po maturitě v roce 1943 vykonal přijímací zkoušky na grafickou školu, záhy však, v důsledku válečných komplikací, byl nucen nastoupit do továrny. Dostal se k Fričově vinohradské firmě, kde po roce dělnické práce utrpěl těžké zranění levé ruky. Po řadě kontrol a prohlídek byl nakonec, ke svému v jistém smyslu štěstí, prohlášen za invalidu. Po válce se stal členem akčního výboru filozofů, redaktorem časopisu *Student*, organizátorem studentského almanachu a publicistou. Studoval také češtinu a filozofii. Albert Pražák na něj poněkud pateticky vzpomíná následovně: „Mým životem se sice jen mihl, ale viděl jsem jej v množství posluchačů na fakultě dobře a podívoval jsem se jeho duchovnímu hladu, s nímž vysedával na všemožných oborech a s nímž předstupoval i ke kolokviím, aby překvapoval při zkoušce zmocněnou zvědavostí. Chtěl všechno obsáhnout, všechno dohonit, o co jej připravila válka“ (Pražák 1946: 7). Ačkoliv podle slov svého otce konec války Dušan Pala uvítal radostně, bylo pravděpodobně ohrožení okupace něčím, co drželo jeho osobnost při životě. Krátce po jejím skončení, 14. listopadu 1945, zvolil dobrovolnou smrt.

7.1 Charakter tvorby Dušana Paly

Václav Černý staví Dušana Palu na samý vrchol existenciální literatury. Její význam a přínos spatřuje zejména v jeho prozaickém díle, a to především v pentalogii *Stromy a kamení*, na níž dokazuje že v případě Paly „je nutno klást prozaika nad básníka“ (Černý 1992: 120). Oceňuje v ní stylovou proměnu české prózy, její odlyičtění a odpatetizování a zaměření na skutečnou událost. Tu nevidí v subjektivně prožívaném vnitřním dění či těžko uchopitelných pocitech literárního subjektu. „Událostí se psychické dění stává až vnějším projevem, a především vnějším projevem vpisovaným na skutečnou kůži jiného nositele „psychického

dění: člověk je tím, co dělá, je úhrnem svých činů, taková je představa vládnoucí světu Palových příběhů“ (tamtéž: 120). Arnošt Pražák komentuje Palův rychlý tvůrčí vývoj: „Pala zrál rychle ve své tvorbě. Básník Hora četl jeho prozaické prvotiny a nechtěl ani věřit, že je psal člověk sotva dvacetiletý [...] Tentýž dojem měl z Paly i básník Josef Knap⁴“ (Pražák 1946: 9).

Ačkoliv je naším cílem představit Palu jako básníka, nebude zcela bez významu (už jen kvůli kontextu, motivickým souvislostem s poezií) krátce nastínit charakter jeho výše zmíněných povídek. Jejich hrdinové jednají na pozadí absurdity života, přinášející neustálá rozhodnutí, jež člověk volí, i když je podstupovat nechce a neumí, a jsou často spjaté s jistou nedobrovolností a tragikou (např. povídka *Láska*, kde si dívka vnucuje cit k nevhlednému lékaři pouze ze soucitu a následky ji posléze spoutají tak, že je nadmíru zahlcena láskou, již si nepřála, ač ji způsobila. Do popředí se dostává existencialistický rys, že člověk je odpovědný za vše i za to, co podstoupil trpně).

Co se týká motivů Palovy prózy, nejvýrazněji jsou demonstrovány v povídce *Šedá noc*. Zásadně se zde jeví revolta (jak bylo zmíněno výše, básník k ní sám výrazně tendoval a mj. koresponduje i s činem jeho pozdější sebevraždy), také spor dvou tvrdohlavých a neústupných lidí, které pojí silný cit – jak lásky, tak později stejně intenzivní nenávisti. Jen oni dva rozumí svému sporu, který se zvnějšku jeví jako bizarní. I Josef Knap upozorňuje na dvě složitá témata otce a syna projevující se „rysem kruté nesdílnosti, tragickým údělem nevyslovené, nebo, což je totéž, pozdě vyslovené lásky“ (Knap 1947: 314). Msta, boj, dále ambivalence strachu a odvahy, nenávisti a soucitu. Z modu existencialistického nazírání jistě nevybočují prožitky samoty, zůstávající na dně hrdinovy duše. „Nevěděl vlastně o tom, jen ve chvílkách samoty ho zavalovala neurčitá tíže, beztvará, temná“ (Pala 1947: 100). Rozpínající se šed' je často příznačnou barvou přítomnosti bezesporu souvisí s nicotou, jež v existencialistickém pojmání tkví také v přítomnosti a nezřídka je zdrojem úzkosti. Šedá barva se rovněž objevuje v zásadních okamžicích děje, když je subjekt naplno konfrontován s bolestí a individuální tragédií: „Noc, noc plná popela... Šedá hořká mlha...“ (tamtéž: 167), „Jen spát, jen spát, prospat tu šedou noc, jež chutná popelem a suchým, dotěrným prachem...“ (tamtéž: 170).

Je třeba uznat, že Palova próza nese nespornou literární hodnotu a má nárok na výhradní místo v české slovesné tvorbě, ale zároveň je až trochu s podivem, že převážná část

⁴ Knap byl jedním z prvních čtenářů Palových nových děl, chovali k sobě navzájem hlubokou úctu a obdiv. Jejich blízký vztah dokládá mj. i Palův list staršímu příteli ze 17. 3. 1944 (uložený v Památníku národního písemnictví), v němž jej zpravuje o svém románu *Podzim*, který zadal do Činu k Josefu Kratochvílovi, a zároveň přidává přání všeho nejlepšího k jeho jmeninám.

jak Palových současníků, tak i mladších literárních teoretiků nechává téměř bez povšimnutí jeho poezii. Tento ontologicky orientovaný prozaik čtyřicátých let (jak jej nazývá Vladimír Papoušek) rychle vospíval i v tvorbě básnické. Její ladění by se dalo vystihnout zastřešujícím pojmenováním nihilismus (ten je často spojován s Máchovým „tím, co nic se nazývá“ či s ponurostí, ve které nezbývá než „milovat Nic a Nebytí“). Již v atmosféře jeho studentských básní se silně odráží jeho dobové prožitky ohrožení a odlidštění, pochybnosti a pesimismus. „Jsou to žalozpěvy, monology, halucinace, písňe a dojmy, které dnes – pod zorným úhlem smrti – dorostly své pravé tvářnosti“ (2010: 7). Předmětem našeho zájmu budou jeho verše, sebrané v posledních šesti letech jeho života, vycházející rok po básnické smrti pod názvem *Krev a popel*.

Motivy, jež se v Palově poetice jeví jako zásadní, nejsou nepodobné Ortenovým. Zšeřelá atmosféra podzimu s vsudypřítomným deštěm, jež úzkostlivě padá, odstíny melancholie, poměrně častý obraz jara, který je však devalvován ve své radostnosti přítomností smrti a bezvýhodné budoucnosti („*Až venku potkáš jaro... // vždyť hřbitov také rozkvétá*“ b. *Vězení*). S tím související samota a smrt („*A někdo umírá / v příkopu opuštěn...*“ b. *Strach*), noc korespondující s koncem života, pohřeb, prázdnota s tím spjatá („*Ty hasneš však, já vím... / mému prázdnu hrob se hloubí*“ b. *Vězení*), beznaděje a pád (jenž je u Orteny doveden až do extrému, jako onen pád Boha v *Sedmé elegii*), soustředění spíše na konec než na počátek (dne, roku, života). V Palových verších nalézáme méně explicitního vyjádření úzkosti a samoty (samotná tato slova básník příliš často neuzívá), nicméně tyto skutečnosti jsou v nich i přesto stále přítomné, a to i tehdy, vyjadřuje-li se básnické já prostřednictvím vzpoury a boje.

V duchu závěru „*Nad žalem žal se jenom ustrne*“ (b. *Čtyřverší*) hledá subjekt východisko z hořkosti, beznaděje, nicoty. To oproti Ortenovu ztvárnění této problematiky neskýtá lyrický návrat či tiché spočinutí v nenarození, v matčině lůně, ale především, a v tom se oba básníci nejradikálněji rozcházejí, již zmiňovaná revolta a vzpoura (zastřená ovšem pesimismem a nihilismem). Pala vyslovuje i možnost absence návratu: „*My nevěřící jen větru žalujem. / Běženci bez návratu – snad jejich stíny znáš*“ (b. *Půlnoční město*). Básníci, kteří jsou si generačně a existenciálními rysy svých poetik blízcí, se právě tímto dostávají do opozice. Krom Palovy přirozené dychtivosti, aktivity a touze po spravedlnosti zde jistě hraje významnou roli skutečnost války, jež mu byla dána prožít se všemi hrůzami a boji beze zbytku, zatímco Orten zemřel téměř na jejím začátku. Také v tom, jak se oba básníci stavěli k realitě smrti a jak naložili s volbou žít a zemřít se u prvně zmíněného vyjevuje jistá aktivita, zatímco u druhého je zřejmé tušení blízké smrti vyvolané pasivně, vnějším zásahem.

8. KONKRÉTNÍ PODOBY STĚŽEJNÍCH MOTIVŮ ORTENOVY POEZIE

V následujícím pojednání se pokusíme postihnout motivy Ortenovy poezie prostřednictvím analýzy tří básní, z nichž každá reprezentuje odlišnou básnickou sbírku. Vyzdvihneme především pojmy jevící se jako demonstrativní a mající zásadní vliv na chápání existencialismu v literatuře.

Báseň *U tebe teplo je...* považujeme za dílo poskytující nejširší potenciál k rozboru. Básním *Chvěje se mi ruka* a *Návrat* budeme věnovat prostor kratší, jakoby „připravující půdu“ pro finální analýzu díla třetího.

8.1 Interpretace básně *Chvěje se mi ruka*

Chvěje se mi ruka

Proč se jen pláče při bolesti
když každá úleva
tě vrací zpátky
proč se jen pláče jaké je v tom štěstí
ach ano, pláč je asi pro šťastné

Opravdu chtěl bys někdy plakat

Děšť na římse to je ta pravá nota
máš mnoho starostí
jak skončit tento den
když okno otevřeš zima tě rozdrkotá
ty nevíš k čemu teplo je

k čemu je děšť a co ti to říká

Ach teplo to je býti unaven
a děšť jsou housle pro básníka
ale ty nevíš k čemu ještě hrát
když nikdo nepřichází aby slyšel
a čísi hlas ti říká tiše
že čas je skoncovat

(sbírka *Čítanka jaro*)

„*Proč se jen pláče při bolesti...*“ Značí otázku, pochybnost *proč*? Orten si do svých deníků poznamenal, že pochybnosti jsou jistou lidskou nutností a že kdo si neklade otazníky, jako by nežil. Pláč, bolest jsou úzce spjatá témata, tolik typická pro básníkovu tvorbu.

„*když každá úleva / tě vrací zpátky...*“ Klíčové téma návratu. Zde působí spíše v záporných konotacích, ale jak se později ještě přesvědčíme, Orten v návratu vidí východisko.

„*ach ano, pláč je asi pro šťastné...*“ Pláč smývá bolest, značí úlevu, koresponduje s životodárnými a obnovujícími kapkami deště – „*děšť na římse to je ta pravá nota*“. Slzy, líják proměňují v cosi, co končí (též v básni *V mamince*). Možná je také paralela se vztahem života a smrti. Smrt, nenarození, které představuje vykoupení. Cíl návratu básník zřetelně obnažuje právě v básni *V mamince*: „*Chtěl zpátky. / Chtěl se vrátit. / Chtěl nazpět za přeslaskou vůní. / To, čemu se později naučil říkat život, / byla jeho smrt, smrt, jež prý končí smrtí, / ale on nevěřil, že zemře, když nyní nezemřel.*“

„*máš mnoho starostí / jak skončit tento den...*“ Pocity starostí, podléhání vlastním náladám, hledání sebe sama, bezmoc, pochybnosti (*jak skončit* – jak najít východisko?). Zánik dne tvoří paralelu ke konci života. Ten je poté spjat s přerodem a s absencí odvahy k rozhodnutí, k činu. Smrt je žádoucí a zároveň obávaná.

„*když okno otevřeš zima tě rozdrkotá / ty nevíš k čemu teplo je...*“ Teplo bychom zde přirovnali k bezpečí, možností jistoty, uklidnění. Zima spolu s otevřeným oknem znamená ohrožení. Snad až do té míry, že lyrický subjekt zapomene na bezpečí. Proč ho také hledat? K čemu je očištný déšť? Proč po něm touží? Chlad může být chápán také jako bariéra přinášející potíže, které subjekt pocítuje jako omezení v původně neohraničeném prostoru, vzniklému prostřednictvím rozevřených okenic (cf. Václav Navrátil, Praha 2003, s. 273). Okno se otevírá vnějšímu světu, za zavřeným se tedy rozvíjí pocit pravděpodobně chtěné samoty a izolace.

„*a děšť jsou housle pro básníka...*“ Ta pravá nota, impuls k jisté aktivitě. Vzít osud do svých rukou a nepodléhat s fatalistickým sebeodevzdáním (krom toho – v *Modré knize* se dočítáme, že Orten hrál na housle).

„*když nikdo nepřichází aby slyšel...*“ Reflexe již zmiňované samoty, vyvolané v tomto případě aspektem niternosti. Nikdo nepřichází naslouchat a přinášet vykoupení, řešení. Tendence k návratu, obratu do sebe sama.

8.2 Interpretace básně *Návrat*

Návrat

Vše vrací se. Do země, do zahrady,
po schodech bolesti.
Pomalů svlékáme své lásky, které vadí,
když nemohou se unést.

Tu poslední, nejtěžší rozloučení,
alespoň cípem s sebou chtěl bys vzít.
Tak s otcem, matko, který hnije v zemi,
můžeš se s pláčem políbit.

Kam půjdete však vy, mé stíny malé,
na vlhkých stěnách tančící,
až světlo, vaše smrt vám nenadále
zapálí hranici?

Kam ale půjdeš ty, má písni, kam se vrátíš,
chtěla jsi přece věčně žít,
kde je smrt, jež tě přijde odzpívati,
kde slzy jsou, jež chtějí políbit?

(sbírka *Cesta k mrazu*)

Již samotný název předesílá velké ortenovské téma. Dle našeho názoru snad nejtypičtější a také nejgeniálnější východisko („*Vše vrací se*“). Krom motivu bolesti („*Vše vrací se [...] po schodech bolesti*“) a věčné existencialistické cesty („*Kam půjdete však vy, mé stíny malé*“) spjaté s hledáním a směřováním k určitému často předem nejasnému a neohraničenému cíli zde vyvstávají už mnohokrát nastíněné motivy lásky, věčného zpěvu (poslední písňe), rodičů, dětství, smrti, pláče.

„*Vše vrací se. Do země, do zahrady...*“ Kontrast prostoru země jako takové a zahrady jako symbolu pozemského i nebeského ráje. Souvislost i s prvním hříchem člověka (o němž, jako o nositeli významů pro existencialistické myšlení, se obšírněji rozepisuje Kierkegaard).

„*po schodech bolesti...*“ „Bolest nás vrhá či může vrhat do oné dimenze, která nám není uzavřena, do dimenze vlastní hloubky, která nemůže být uloupena“ (Patočka 2004: 61). Právě jejím prostřednictvím je možno uskutečnit návrat, jenž přispívá k jisté transformaci do nezemského bytí, které v sobě zahrnuje zrod i zánik.

„*Tak s otcem, matko, který hnije v zemi, / můžeš se s pláčem políbit...*“ Tatínek hrál v Ortenově životě nenahraditelnou roli. Právě s ním básník poprvé prožíval mezní situaci autentické zkušenosti smrti. Působivá informace z deníku dokládá synovo prožívání oné

tragické události, kterou se dozvěděl zprostředkovaně těsně po svém příjezdu do Prahy a která tím více prohloubila jeho samotu.

„*Kam půjdete však vy, mé stíny malé / [...] / až světlo, vaše smrt vám nenadále / zapálí hranici...*“ Podoba Ortenova pojetí nenarození – být mrtev znamená v jistých souvislostech narodit se: „*Tajemství světla. Světlo. Così svítí. / Je třeba uvidět. Je třeba odejít. / A to je smrt? Tvá měkká ruka na mé? / Ta radost a ten jas? To, po čem toužíváme?*“ (b. *V mamince*). Stejně jako lyrický subjekt vše pomíjivé někam směřuje. Opět, v souvislosti se stíny, je zde vytvářena otázka zrodu a smrti. Ta jejich nastane zrodem světla.

V poslední strofě je již naplno vyslovena myšlenka věčného života, který je uskutečňován právě přes zánik, jenž se tak jeví z pozemského pohledu, a sebeprojektováním v bolest a utrpení. Slzy potom nesou charakteristiky přijetí skutečnosti, mají úlevný a uzdravující účinek. Je zřejmé, že básnické já trpí více a hlouběji než jím oslovované objekty. „Větší utrpení pramení tu z vyššího vědomí“ (tamtéž, 2004: 59). Nicméně otázky *kam* a *kde* setrvávají nezodpovězené. Svět, jež touží lyrický subjekt objevit, zůstává nekonkretizován. Ke klidu a rovnováze zde explicitně nedospívá.

8.3 Interpretace básně *U tebe teplo je...*

U tebe teplo je...

U tebe teplo je, ach, to by se to spalo,
hluboko do prachu ponořil bych se rád,
z lítosti lijáků by tiše odkrápalo
vše nahé na těle, ten zubožený akt.

Oslepnout do světla v utuchajícím zpěvu!
Cítím již na patře sám samet samoty,
který mne opíjí a volá na prodlevu,
aby se nebála a vešla do noty.

Být mrtev, tatínku, nikomu nenáležet,
neslyšet dupání, nemyslet, necítit,
být mrtev, se sebou jen nevýslovně ležet,
být navždy připraven, být dokončen a mít.

Mít, míti aspoň to, aspoň to nejvěrnější,
svou volnou nicotu, snít, že se rozkládá
na krásné kostečky, být sám, být zamlklejší,
být přesně uprostřed, být čas, být zahrada.

Být mrtev pro ženy, být mrtev pro přátele,
být mrtev pro úzkost, být mrtev pro mrtvé,
být, ano, takto být, tak úplně a cele
a neviděti nic, co lupením se zve.

Ach, tolik tepla máš, u tebe by se to spalo,
hluboko do prachu rád bych se ponořil,
z lítosti lijáků by tiše odkrápalo
štěstí, jež trpělo pro neviděný cíl.

(rukopisná sbírka *Scesti*)

Ortenova báseň *U tebe teplo je...* nabízí hned několik možností svého uchopení. V interpretaci se zaměříme na témata, která dle našeho názoru vystupují z díla jako nejnaléhavější: nebytí, návrat, samota, úzkost. Tedy jakési psychologické aspekty existence (pro Ortena a jeho dobu tolik příznačné). V neposlední řadě se budeme snažit nahlédnout na básníkovu osobnost, psychiku a až určitou psychopatologii, determinovanou z velké míry společenskou situací, ztrátami, izolací, absencí lásky a jejich dopadem na jeho senzitivní prožívání. Jevy, které vedou až k neurózám z pocitu vhozenosti do světa.

Obecně je báseň velmi intimní (Orten měl úctu k intimitě). Již v samotném titulu: *U tebe teplo je...* vysvítá otázka, kdo je oním adresátem, komu sděluje své silně osobní pocity? Je to básníková milá, nebo jeho matka? „Láska [...] vyrůstá u Ortena vskutku ze samého středu absurdity a bolesti“ (Černý 1992: 108). Je zde účinkem pudu sebezáchovného, je „aktem životní vůle absurditu potírající“ (tamtéž: 108)? Právě tak, jako je možno říci, že se skrze utrpení blížíme životu, prostřednictvím lásky jsme s ním v „osvědčeném nejintimnějším kontaktu“ (Navrátil 2003: 279). Básnický subjekt zde prožívá stesk, nostalgii, smutek spjatý s hlubokými emocemi a skrze lásku k již zesnulé se „vcití uje do svého objektu“ (tamtéž: 279). Výrazně se zde potom jeví problematika života pozemského, představujícího pro toužící subjekt jakési uvěznění, jež mu ztěžuje přiblížení se světu druhému. Vystává otázka, je-li možno „zlomit kletbu života, kterou jsme odsouzeni takto být ve vězení na jedné straně a ti druzí na druhé straně. Bylo by možno dosáhnout zlomení mystické vazby?“ (tamtéž: 277).

Navrátil vidí spojení smrti a lásky v mystice. Zabývá se zoufalou otázkou (jak ji sám označuje), zda je možno osvobodit milovanou mrtvou bytost z nekonečného zakletí, z hrobu, kde se rozkládá ve věčném zamyšlení, v pohroužení do sebe sama (cf. Václav Navrátil, Praha 2003, s. 277). V básni *U tebe teplo je...* se ji lyrický subjekt nesnaží vytrhnout z jejího

prostředí. Naopak, prostřednictvím snění, v němž „ztrácíme svoji osobnost v myšlenkách“ (Navrátil 2003: 277), se smrti snaží přiblížit.

8.3.1 Centrální téma

„Miluji svou váhající odvahu k nebytí, miluji stud.“
(J. Orten, *Červená kniha*, 19. 3. 1939, po příchodu Němců)

Centrálním tématem básně je bezesporu pojem nebytí, ústící až k návratu k zemi. „Návrat je u Ortena jen formou úniku, úniku z bolesti a před absurdností, útěku ze situace fyzicky i mravně nežitelné“ (Černý 1992: 108). Václav Černý dodává, že sám básník si 15. listopadu 1939 poznamenává: „A známe-li únik, jenž není únikem, ale návratem tam, kam prsty zla nezasahují, nejsme již opuštěni...“ Oproti např. revoluční poezii Wolkrově je zde návrat do dětství nostalgický, ubírající se zejména k bezpečí a ukotvení v něm. Neobjevuje se v něm ani ta strašná svoboda neustálé existencialistické volby. „U Ortena je návrat [...] odstíněn a různotvarý. Nejjobecněji vzato je nostalgií dětství – času blaženosti, v němž není nesrozumitelností, není nutností volit, ale sám jas, zřetelnost a bezpečnost“ (tamtéž: 108-109).

Návrat, nebytí jako takové nelze v básni naprosto jednoznačně, řekněme separovaně, postihnout. Těsně se s nimi pojí motivy již zmiňované marnosti, úzkosti, samoty. Mezi nejvýraznější projevy tohoto toposu a centrálního tématu básně bychom zařadili následující:

„U tebe teplo je, ach, to by se to spalo...“ Orten báseň dle našeho názoru adresuje již mrtvé, ke které chová hluboký citový vztah, lásku. A to takovou, jež modifikuje a spoluvytváří jeho způsob poznání a vyjadřování. Prožívá pocit nemožnosti návratu do nenarození, smrti. Jeho touha se konstituuje přes skutečnost spánku a snění, jeví se jako schůdnější pro přiblížení věčnosti. S tímto koresponduje i myšlenka Václava Navrátila: „Tak alespoň omdléváme někdy do spánku, jenž je jakýmsi pokušením smrti. Prastará fráze mluví o bratrství mezi spánkem a smrtí“ (Navrátil 2003: 277).

„hluboko do prachu ponořil bych se rád...“ Značí touhu po nezemském světě, přání uniknout z pozemského. Vyvstává otázka záměru zemřít, ale smrt by se dala přirovnat k chladu. Tato „kritéria“ by snad lépe splňovala představa tepla lásky, návratu do matčina lůna. Smrt básník také nazývá „neplodným lůnem“. „Matka, nesmírně jím milovaná, jež pro něj navždy zůstala ideálem ženství, je ústřední představou celé jeho tematiky návratu. Návratem do ní, do lůna, z něhož se dítě ještě nevydělilo“ (Černý 1992: 109). Příznačná je také báseň *V mamince* („*Rozkýváš kolébku, která se nerozkýve. / Jakýsi holoubek vesmírem odlétá*“), kde je patrná Ortenova inklinace k lidství, související zcela určitě s hledáním jistot

ve vlastním nitru, a tedy i v humanitě, již Václav Černý nazývá dosud zcela bezpečnou, celistvou, blaženou, spočívající v sobě. Celistvost pojící se s návratem je obsažena i ve verších třetí sloky, jimž budeme věnovat pozornost níže.

„z lítosti lijáků by tiše odkrápalo...“ Opět touha po jisté formě úniku do jakéhosi jiného prostoru (smrti), verš z velké míry prodchnut úzkostí.

„oslepnout do světla...“ Světlo zde chápeme jako ono, ke kterému směřují duše po smrti. Světlo je zdrojem tepla (stejně jako matčino lůno). Nový příchod tedy může být jak mezi mrtvé, tak i zpět k narození. Hned následující strofa značí přání k umístění mezi již neživé:

„Být mrtev, tatínku...“ „Sama vzpomínka na otce vedla básníka na hřbitov“ (tamtéž: 110). Patrný je i Ortenův prožitek smrti svého otce, jenž se po uplynutí určitého času uskutečňuje také procesem básnického tvoření. Právě tento druh empirie se smrtí bližního bývá označován specificky lidským. Oslovení milované bytosti a touha po splynutí s ní se uskutečňuje „dvěma navzájem vnitřně spojenými akty, jež svou podstatou náleží lidem a jenom jim: duchovní personalizací a osobní láskou k bližnímu“ (Landsberg 1990: 128). Krom samotného faktu umírání zde prosvítá také „jistota o tom, že zemřít musíme“ (tamtéž: 121).

„být mrtev [...] být navždy připraven, být dokončen a mít...“ Přelom, návrat spojený s představou klidu. „Ortenova představa smrti, pokud ji cítí kladně, nevybočuje z představy klidu“ (Černý 1992: 110). Stejně tak bychom sem zařadili i verš „být, ano, takto být, tak úplně a cele“. Zde je možné také připomenout projekci mýtu ztraceného ráje. Lyrický subjekt hledá bezpečí, klid, touží je uskutečnit sám v sobě. Václav Černý v této souvislosti hovoří o touze člověka být věcí. „Neztratit přitom nicméně vědomí, schopnost svůj klid a dokončenost si uvědomovat a těšit se jimi [...] Tato touha znamená v gruntu vůli být Bohem či Věčností: Bůh je [...] dokončeností všeho, klidem absolutní sebejistoty a přitom naprostým sebevědomím, je v sobě a spolu pro sebe, absolutně“ (Černý 1992: 40).

Závěr básně spojuje. Je protkán všemi zásadními motivy. Výrazným prvkem se zde jeví opakování, nezaměnitelná podobnost strofy první a poslední. Východisko nalezené v návratu. Velké ortenovské téma návratu. Vyjádřené jak myšlenkově, tak i formálně.

8.3.2 Klíčové motivy

*„Srdce mé běž si za úzkostí
a chyt' si ji a nepusť ji...“
(J. Orten, b. Těžká víčka)*

Již zmiňovaná témata nebytí a návratu nemohou být vytržena z kontextu celé básně. Úzce se splétají s ostatními aspekty lidské existence. Jako klíčové motivy, které vytvářejí onen centrální, bychom označili především samotu - Orten prožíval úděl opuštěnosti národa, přičemž rasové důvody jej dostaly do „opuštění dvojnásobného a znásobily pocit základní odstínem bezmocného vyvrženectví“ (tamtéž: 103). Také „zkušenosti milostné, jež nebyly šťastné a odnímalý mu, ač se bránil, jednu ze zcela posledních možností účastné a vroucí souvislosti s lidmi“ (tamtéž: 103). Jeho samota tedy nebyla pouze volená, ale také, a to především, vnucená. Úzkost, bolest - „Orten je člověk, jež si bolesti vůbec nepřál, vůbec si bolesti původně nevážil, nedomníval se, že posláním člověka je trpět [...] Měl za to, že smyslem člověka je být šťasten! [...] Tak málo věřil v bolest, jejímž byl básnickým vyjadřitelem, že ji měl za balvan v cestě za sebou samým: ‚Ó Bože, Bože, slyš, přes všechno otloukání / nebudu dobrá píšťalka!‘“ (tamtéž: 106-107). Ve svém pojetí smrti byl také ovlivněn Unamunovou filozofií.

Snad nejvýrazněji se klíčové motivy projevují v těchto verších básně:

„z lítosti lijáků by tiše odkrápalo...“ Symbolika úzkosti. U Ortena nepoužívaná poprvé. *„Ta úzkost! znali jste ji / v deštivých odpůldních / všechno je náhle její / chce od ní a jde k ní / a já jsem její ženich...“* (b. *Jednou odpoledne prší*). Bytost plná úzkosti by se chtěla vrátit, protože je sevřená pocitem nebezpečí, neznámého, nedefinovatelného (opět touha vrátit se do nenarození). Václav Černý podtrhuje, že se „Orten mohl projevit jako nositel pocitů národně kolektivních, bylo to ovšem proto, že úzkostí byl prosáknut především on sám. Ale u něho se úzkost promítala ihned do rozměru třetího, nad jednotlivce i dobu a stávala se veličinou metafyzickou, byla závratí pocitu lidské existence vůbec“ (tamtéž: 111). Onen liják by mohl být „obecně chápán jako symbol působení nebes na zemi, obraz oplodnění země nebem a plodnosti vůbec (dešťové kapky jako božské sperma) a názorný obraz duševního a duchovního působení bohů na zemi“ (Becker 2002: 51)

„by tiše odkrápalo / vše nahé na těle...“ Déšť smývá trápení, konfrontace těla a duše (tělo podléhá zániku, nelze jej vysvobodit z tohoto světa, duši ano). Duše již v těle není, chce se dostat jinam – tam, kde *teplo je*.

„*oslepnout do světla...*“ Kromě bytí značí obrovský motiv samoty, básníkův způsob vnímání světa (tma a déšť, pobyt v kleci, imaginace slepoty a stropu). Václav Černý tuto představu nazývá základně ortenovskou, postavenou na myšlence hledání klíče (ke kleci, k zamřížovanosti, k samotě). Co se týká světla, již podle staré mystiky je „oblíbeným symbolem nehmotnosti, ducha, Boha, ale také života a štěstí [...] Představa vzestupu ze tmy ke světlu hraje u mnoha národů důležitou roli ve vývoji lidstva i individua“ [...] Mystikové mluví o temnotě, která leží na druhém břehu světla poznání a znamená principiální nepoznatelnost Boha“ (tamtéž: 285).

„*v utuchajícím zpěvu...*“ Vychází z Unamunovy filozofie, v níž se zabývá procesem lidského dozrávání, kde výsadní místo zaujímá duše, kterou není možné umlčet ani zahubit.

„*sám samet samoty...*“ Pocitem nejhlubší samoty (zde bychom ji chápali jako vnucenou) by bylo možno dostat se k motivu uvěznění. „Každý žijeme ve svém krunýři (odloučení jeden od druhých), který nemůžeme prolomit. Jde ho prorazit zvenčí, potřebujeme tedy, aby přišel někdo zvenčí a vysvobodil nás z našeho vězení. Člověk ale nečeká na vysvobození, brání se mu, reaguje na něj agresivně“ (Černý: 111). Krom niterné samoty jsme uvěznění ve vlastním těle a v tomto životě. Do něho však básnický subjekt nechce být uzavřen, proto „zdánlivě pevnou formu života rozmetává a obnovuje všechno to problematické, labilní a extrémní, co je pod povrchem normálního žití skryto“ (Patočka 2004: 53). Tak se chce navrátit k neurčitému, věčnému, z něhož všichni vycházíme a dostat se k rovnováze, ke klidu.

„*nikomu nenáležet [...] se sebou jen nevýslovně ležet...*“ Vyjadřuje přání oprostít se od tohoto světa, vazeb, povinností a zodpovědnosti k druhým, touhu ležet a prožívat samotu.

„*svou volnou nicotu, snít, že se rozkládá...*“ Značí nihilismus, odmítání společnosti. Opět souvislost se samotou. Motiv rozkladu je typický pro smrt (takto vyjádřena je např. i v *Sedmé elegii*). Snaha uniknout z přítomnosti, jež je šedá, pod tlakem ohrožení a v níž se rozprostírá nevýslovné prázdno a ono „nic“.

„*na krásné kostečky...*“ Kostka symbolizuje pevnost, neměnnost, někdy také věčnost. Bývá jí přisuzováno sepětí se zemí (cf. Udo Becker, Praha 2002, s. 134).

„*být zahrada...*“ Zahrada souvisí s nebeským, a tedy i pozemským rájem, bývá „symbolem kosmického řádu. Píseň písni přirovnává k zahradě milenku [...] Zdí obehnaná zahrada, do které lze vstoupit jen úzkou brankou, symbolizuje rovněž potíže a překážky, které musí být překonány před dosažením vyššího stupně duševního vývoje. V podobném smyslu

také z pohledu muže symbolizuje ohrazená zahrada intimní oblasti ženského těla“ (Becker 2002: 335).

„být mrtev pro ženy [...] pro přátele [...] pro úzkost...“ Distance od všeho dosavadního, touha po úniku. Ženy – souvisí s jeho nešťastnou láskou, přátelé – odňata blízkost lidí, úzkost – to, co trápí jeho duši na pozemském světě.

„být, ano, takto být, tak úplně a cele...“ To je to, po čem básník touží, co hledá. Takto nebude ničím svazován. Celistvost vidí především v bytí ve věčnosti, k němuž se touží přes utrpení a bolest dostat.

„z lítosti lijáků by tiše odkrápalo / štěstí, jež trpělo pro neviděný cíl...“ Bolestné štěstí, (jež trpělo) směřuje ke svému zániku. Před básnickým subjektem se rozprostírá pravé štěstí, k němuž dospěl přes uvědomění si a překonání pocitů lability, neukotvenosti, mezi bolesti, viny, smrti. Také pomocí nepopírání nicoty a snahy osvobodit se z vlastní omezenosti, vězení.

Co se týká utrpení jako takového, Orten si sám do deníku zaznamenal: „Pakliže trpím, není možné, abych nebyl vinen!“. Inklinoval k pokornému pocitu cítit se vinen. Tento modus existence lze nejlépe vysvětlit právě postojem existencialistů: „Jen moje volba rozhodne, jak budu reagovat na déšť, smíchem, hloupou zlostí atd. Toť se ví, že jsem věci nestvořil: ale beru je na sebe, volím k nim stanovisko a způsob, jímž na mne budou působit, volím to, čím pro mne budou, volím to, co jsou, volím tedy je“ (Černý 1992: 50). Podle Černého Orten zastával myšlenku, že nevinný se může cítit vinen, jen když přijme viny bližního – z pocitu srozumění, jednoty.

Snad by se dalo tímto navrátit k jeho samotě a pocitu jednosti mezi lidmi. Ortenovými slovy: „Zcela sám se lze cítit tváří v tvář nekonečnu, to jest v lůně celku, do něhož jsem vrácen“.

9. MOTIVY A OBRAZNOST V POEZII DUŠANA PALY

Obraz světa v poezii Dušana Paly se pokusíme zrekonstruovat prostřednictvím dvou básní, jež vznikly v posledních pěti letech jeho života. Obě jsou součástí sbírky *Krev a popel*, jejíž samotný název už naznačuje odstín ladění veršů. V obou básních se jeví jako velmi zásadní pocit nostalgie, její ponurosti a šedi (ne náhodou jsme zvolili báseň *Podzimní*) a z její perspektivy je výrazně nahlížen i fenomén času a jeho vnímání skrz subjektivní zkušenost. Svěbytnou roli hraje také melancholie, jež se ve své „neměnné přirozenosti“ (Burton 2006: 182) stává až jakýmsi životním pocitem. Motivy obou básní se v podstatě prolínají, nejsou příliš odlišné. Právě využitím toho, že je každá přináší v trochu jiném kontextu, se budeme snažit je nahlédnout z více stran, v celistvosti, kterou otevírají.

9.1 Interpretace básně *Podzimní*

Podzimní

Zas hořce na pomezí času
mé daleké dny uzrávají
a jako pláňky ztrpklé do sirotky
podzimu se na krev ptají.

Jak vzdušní potuláci
ohvězdí nebe směrem k jihu
pukliny mračen.
Až sejmeš, větre, světlou tíhu

mých sluncí neuhaslých,
tak příliš hmotnou pro věčnost,
chci vstoupit v modro zimy.
Ó dej mi, větre, statečnost

a bludným krokům sílu vdechni!
Zas hořce na pomezí času
mých hodin dálky uzrály.

Dříve než přistoupíme k samotnému podzimu, obsaženému již v titulu básně a odrážejícímu modus sebepožívání lyrického subjektu (příznačný pro tvorbu jak Palovu, tak i Ortenovu), pokusíme se podat vhled do této problematiky jejím vymezením k obrazu jara, tak jak je v Palově tvorbě projektován. Začátek básně *Jarní* rozprostírá živoucí, téměř extatickou skicu zrodu s pulzujícím rytmem proudící a opíjející mízy, která je schopna dát vznik a

optimismus nejen nové existenci, ale i celému světu („*Rytmus proudící mízy, / jak opíjí! / Kdo nevěřil, že z pupenců / se světy rozvíjí?*“). Avšak „každý zrod je poznamenán smrtí. Není zrodu, v němž by nebylo zániku“ (Navrátil 2003: 271). Tak i v básni, když její počáteční ladění vygraduje na samý vrchol, přichází postupná a nezbytná změna, pád do věčnosti, zmaru, zániku („*Bezdné věčno kleslo do větví / a růže smrti porozvily [...] Zem na kolena padá / má na rtech žal či píseň svatební?*“). Tedy i „v mýtu jara je skryta koncepce smrti. Ve vzplání jara je cosi smutného, cosi naprosto nevinného“ (tamtéž: 271). Samotný závěr básně potvrzuje výše zmíněné. Zobrazuje podzim a zimu jako pohřeb vždy předešlého ročního období („*Však podzim ladí si už flétnu / a zima zrcadlí se v ní.*“). Zastřešujícím by se v básni mohl jevit motiv času, v tomto případě cyklického, mýtického, subjektivně prožívaného. Jásavost jara je zde lyrický subjekt výsledně reflektuje se smutkem. Snad není příliš troulalé označit toto roční období v existencialistickém nazírání jako zobrazované nejchmurněji, neboť právě jeho živá veselost upozorňuje na skryté žaly, které se tak jeví ještě bolestněji.

„*Zas hořce na pomezí času / mé daleké dny uzrávají...*“ Básnické já zakouší okamžik pozornosti, kdy se ohlíží se steskem, hořkostí do minulosti. Již z prvních veršů vysvítá nostalgie a smutek. S tím korespondují také ony *daleké dny*, Václav Navrátil praví, že „kdo se dívá do dálky, zvažní, zesmutní“ (tamtéž: 247). Smutek se poté rozprostírá na celý svět. *Pomezí času* bychom zde chápali jako hranici, za níž se už rozpíná nejistota, nevymezenost prostoru a obrovská a o to tíživější svoboda. Jakýmsi shrnutím by mohlo být, že básník, „chce-li pochopit věčnost, mluví o čase“ (tamtéž: 269). Dny uzrávají na podzim, tedy na konci roku, který by se dal přirovnat k životu.

„*a jako pláňky ztrpklé do siroty / podzimu se na krev ptají...*“ Sirota, osamocenost je typicky existencialistický pocit. I v žalu je každý sám (cf. Václav Navrátil, Praha 2003, s. 255). Mohou být spjaty s niterností básníkova trpného sebezprožívání a vyjadřování. Poprvé je v textu vysloven *podzim* evokující sychravost a surovost. *Krev* (zásadní motiv Palovy sbírky, z níž báseň pochází) bychom zde nechápali jako odkaz na válečná utrpení, ačkoliv by se to nabízelo, ale jako symbol života léta, které je již pohřbeno. „Mýtus krev ztotožňuje s životní silou, ohněm, sluncem a zvláště s duší“ (Becker 2002: 131).

„*Jak vzdušní potuláci / ohvězdí nebe směrem k jihu / pukliny mračen...*“ „Nebe je nahoře a je dějištěm pravidelných pohybů souhvězdí“ (tamtéž: 187). Značí jistý přechod k transcendentnu, prostor se zde otevírá, mizí jeho hranice a skýtá nyní volný pohyb. Také čas přestává být konkrétní, měřitelný a nabývá charakteristik metafyzických. Pukliny mračen mohou být předzvěstí deště, nezbytného pro život a zároveň smývajícího bolest.

„Až sejmeš, větre, světlou tíhu / mých sluncí neuhaslých / tak přiliš hmotnou pro věčnost...“ „Symbolem plynutí a času je básníkovi též *vítr*. Je neviditelný. Jakési hmotné abstraktum, dráždící mágy a mystiky“ (tamtéž: 353). Slunce v paralele k životu lze chápat jako příznak mládí, neustále se obrozující objekt. Až jeho uhasínání povede ke smrti. Po ní básnický subjekt volá. Jeho slunce jsou mu nepohodlná, spjatá s jeho tělem, které jej váže k zemi. Tíže tělesné schránky nekoresponduje s věčným životem duše a je také tím, co bytosti brání (ač je toho podmínkou) zkoušce sebe sama.

„*chci vstoupit v modro zimy...*“ Opět doklad bažení po úniku z tohoto světa. Forma útěku od žalu, v němž je člověk osamocen, ale díky němuž nejpravdivěji poznává sám sebe. Zima zde odpovídá definitivnímu konci, přináší modrý chlad (od tohoto se odlišují konotace Ortenovy představy věčnosti v básni *U tebe teplo je...*). Tento verš je možno číst také jako básníkuv pokus verbalizovat záměr zemřít a vyvázat se z absurdity tohoto světa (ovšem stejně tak jeho absurditu následně potvrdit).

„*Ó dej mi, větre, statečnost...*“ Potřeba odvahy pro rozhodnutí učinit poslední krok. „Dobrovolná smrt vypadá jako triumf vůle [...] Sebevražda je následek strachu nikoliv ze života, nýbrž ze smrti“ (Navrátil 2003: 273).

„*Zas hořce na pomezí času / mých hodin dálky uzrály...*“ Změna času v minulý. Dálky uzrály a přinesly naplnění touhy. Básnické já se dobralo věčnosti, klidu, kde pozemské hodiny nehrají žádnou roli. Pojem dálka zde sdružuje a ztotožňuje čas a prostor.

9.2 Interpretace básně *Elegie*

Elegie

Na oprýskané stěně
zrcadlo zimomřivým smutkem září dnes.
Ohořel den, radosti prost.
Ty jasná jenom mihla ses
jak uspěchaný host
 pryč, do bolesti.

Dál táhne čas jak husí šik.
Chtěl bych jen poprosit...
Poprosit? Oč? A koho?
Sen rozdrčený v prach,
jenž pod kroky mi vrže?
Však v tajných skulinách
tvá světlá vůně zůstala.

Je blízkost v dálku prohloubena.
Kde lesy k jitru ševlí,
tvůj dech je teď,
ty cizí, marná, beze jména.
Už hoře pozvedlo svou zeď
a nevidím.

Nevidíš také.
A přece chtěl bych říci,
můj žal že k tvému zraje,
když noc,
ta noc sirotu laskající
nás vede v jiné kraje...
Ach, do těch končin jít,
za tebou do bolesti!

„Život je věc vážná, ale v podstatě jednoduchá.“

(Patočka 2004: 54)

Titul básně *Elegie* jistě nebyl zvolen bez záměru. Již z řeckého pojmu *elegeia* vyvstává představa úvahy o smrti, okamžiku smutku. Žalozpěv považujeme také za příznačnou formu pro nostalgii, stesk, neboť se v něm projevuje totální znehodnocení přítomnosti z perspektivy minulosti. Ta především je básnickým subjektem žita. Text vykazuje určitou podobnost s výše interpretovanou básní *U tebe teplo je...* V obou básník oslovuje ženu (*Elegie* je dedikována Blance), která je nedostupná, a on prostřednictvím svých myšlenek, jež žije, bolestně zakouší její absenci. Všudyprítomný sladce-bolestný tón je velkou měrou spjat s láskou a smrtí, jež v sobě milovaná žena slučuje.

V souvislosti s touto básní vystávají jako determinující pojmy životní rovnováhy a životní amplitudy, tak jak o nich píše Jan Patočka. Dle něj člověk dosud „nenašel přirozenou rovnováhu, kterou ostatním živým bytostem dává sám život, totiž pevná forma, v níž probíhá“ (Patočka 2004: 53). Vymezuje dva životní postoje nemalou měrou spjaté se sněním. Filozofii všedního dne, kde se nic podstatného neděje a převládá životní šed' (ta je příznačná zejména pro zobrazování přítomnosti v Palových prózách), typický je pro ni odpor ke všemu „nenormálnímu“. Oproti tomu bytost pohybující se v životní amplitudě je ta, která si „uvědomuje, že život musí v každém okamžiku nést celou tíži světa a hlásí se k tomuto úkolu [...] jde k některé z mezí naší existence [...] Žít v amplitudě znamená zkoušku sebe sama a protest“ (tamtéž: 59). V obou aspektech pojmání života touží člověk dojít ke klidu. Ačkoliv přijetí prvního postoje se jeví jako snadnější, právě ono odmítání událostí spojených s bolestí a ztrátou tvoří z jeho života jen jakousi pauzu, zanechává ho v ubíjející omezenosti a klid není

plný, skutečný. Na rozdíl od toho se ve druhém směru lidství člověk promítá sám do sebe, je blízký podstatě života, dokáže se z utrpení, slabostí a marnosti vyvázat, a získat tak to právě bezpečí, harmonii a skutečnou svobodu. Báseň *Elegie* se pokusíme nazírat právě z perspektivy filozofie amplitudy, již básník znatelně zakouší a která „varuje před běžnými iluzemi a sugeruje lásku k věčnému, která v ní žije“ (tamtéž: 61).

„*Na oprýskané stěně / zrcadlo zimomřivým smutkem září dnes...*“ Smutek, vyslovený hned v prvním verši, má nekonečné obzory (cf. Václav Navrátil, Praha 2003, s. 247). Je nositelem zimomřivosti, předesílá tak blížící se konec nějaké etapy. Básnické já i zář zrcadla, jež by měla být jasná, vnímá jako jím poznamenanou. Se zmarem, temnotou koresponduje i verš „*Ohořel den, radosti prost*“, kde se opět jeví nástup noci (jež může být branou do nicoty) jako procesu pohřbívajícího den.

„*Ty jasná jenom mihla ses / jak uspěchaný host / pryč, do bolesti...*“ Žitá vzpomínka uskutečňující se nejspíše ve imaginaci a zároveň myšlení, jež se realizuje jako dění. Zde by bylo možno s větší určitostí mluvit o snění, vyvstává otázka relativity vztahu života, smrti a snu. „Tak aspoň omdléváme do spánku, jenž je jakýmsi pokušením smrti. Prastará fráze mluví o bratrství mezi spánkem a smrtí“ (Navrátil 2003: 257). Nabízí se zde také výklad korespondující se zkušeností smrti, již subjekt může prožívat ve vztahu k milované bytosti a kterou si naplno uvědomuje především v „osamělosti, v osamění jako důsledku ztráty“ (Landsberg 1990: 131). Zřejmě je, že onen *host* přichází z dálky, není z tohoto světa. Zaznívající skepse nabývá formy bolesti. I ta se zde projevuje jako druh snu a jako neodmyslitelná součást přechodu do věčnosti. Ovšem naprosto zásadně zde vyvstává pojetí bolesti v kontextu životní amplitudy (cf. Jan Patočka, Praha 2004, s. 61). „Bolest nás vrhá či může vrhat do oné dimenze, která nám není uzavřena, do dimenze vlastní hloubky, která nemůže být uloupena. Pro toto objevení vnitřního, změněného světa možno milovat i bolest, která je tak mnohonásobně větší a hlubší než opojení z moci a úspěchu“ (Patočka 2004: 61).

„*Dál táhne čas jak husí šik...*“ Čas zde nese stejné charakteristiky jako v básni *Podzimní*, je spjat s dálkou a nostalgií a v poslední řadě také s věčností.

„*Poprosit? Oč? A koho? / Sen rozdrcený v prach, / jenž pod kroky mi vrže?...*“ Bytost chce překonat své uzavření do ohraničené životní formy typické pro všednost, jež je každému původně dáno a které přináší pevný řád a stabilitu životního postoje. Těmito pochybnostmi, otázkami hledá lyrický subjekt formu úniku z tohoto světa ke své milované mrtvé (opět nápadná podoba s *U tebe teplo je...*) a chce se dobrat způsobu, kterým lze „zdánlivě pevnou formu života rozmetat a obnovit všechno to problematické, labilní a extrémní, co je pod

povrchem normálního žití skryto“ (tamtéž: 53). Je zde možné také mluvit o spojení snu s činem, a tak se dobrat jeho konce.

„*Je blízkost v dálku prohloubena...*“ Svým sepětím s dálkou je zde naznačena touha. Patrně se vyjevuje také pocit existenciálního odcizení: „Básníci hledají svůj domov v dálkách. To znamená, že jej hledají v cizině. To je jejich kříž. Hledají věčný domov ve věčné cizině a mají cizinu v domově“ (Navrátil 2003: 308).

„*Kde lesy k jitru ševlí, / tvůj dech je ted'...*“ Značí směřování k ránu, tedy je noc, „tma rovná se nicotě“ (tamtéž: 288). Její reflexe je pravým opakem onoho omezeného života s pevným středem, v němž bytost při své bázlivosti odmítá jakoukoliv nicotu a přesah za obě propasti, jimiž je její existence ohraničena. *Dech* potom koresponduje se sněním. V noci jsou slyšet dechy spících, které, ač je z nich každý sám, se sdružují v jeden kolektivní. Znamená touhu po sepětí.

„*ty cizí, marná, beze jména...*“ Typické pojmy, které evokují existenciální odcizení, ať už přímo vyslovené či zahrnuté v absenci jména.

„*Už hoře pozvedlo svou zed'...*“ Plně rozvinuté prožívání žalu. Toho, který je „nejsilnější identifikací sebe sama. Je to nejlepší způsob, jak pochopit [...] sebe ve světě a svět v sobě“ (tamtéž: 254).

„*A přece chtěl bych říci, můj žal že k tvému zraje...*“ *Žal* je neodmyslitelný od bolesti, prostřednictvím jejíhož prožívání se chce subjekt dostat ke klidu a k rovnováze o to cennější, že nastane po životní amplitudě. Na jejím konci je štěstí. Spějí tu k sobě dvě hluboce lidské emoce, vycházející z podstaty „já“. Prosvítá zde také žitá láska, jež je „vykoupením, neboť je radostí i bolestí“ (tamtéž: 281).

„*Ach, do těch končin jít, / za tebou do bolesti!...*“ Jak jsme již výše zmínili, snění vede k činům. Subjekt potvrzuje svoji touhu, to, že nezůstal v obecné prázdnotě, která bere svobodu volby, ale že přijal nebezpečí a nejistotu spjatou s dimenzemi věčnosti a neurčita a necítí se vyplněn konečností (cf. Jan Patočka, Praha 2004, s. 61). Projekce sebe sama do bolesti, neukotvenosti, přijetí vnějšího ohrožení, viny, smrti vede k nepřehlížení života a k dospívání ke schopnosti trpět, jež se ve výsledku jeví jako pozitivní. Probouzí se svoboda subjektu, ten se tak osvobozuje od „pouhého zdání, které nás přibíjí k některým hlubokým slabostem, k některým marným nadějím. Probudivší se svoboda odkryla to, co se zdálo jako zdání a tím, že přijala nebezpečí, získala teprve své plné bezpečí, získala pro člověka život z vlastního kořene, z vlastního základu“ (Patočka 2004: 60). V této souvislosti by se dalo také hovořit o „existenci k smrti“ (Landsberg 1990: 133), k níž se subjekt dobírá překračováním své pozemské existence a která je v důsledku zkušenosti smrti blízkého člověka založena

v „možnosti osobní lásky“ (tamtéž: 133). Díky té jsme potom schopni překonávat samotu a odloučenost. Onu *bolest* lze zároveň chápat jako následek zkušenosti smrti (ne jako pocit provázející samotného zemřelého). Nejeví se zde jako to nejhorší utrpení. Právě „uchování společenství s mrtvým znamená chránit svou vlastní existenci před rozpadem, protože toto společenství vešlo do její podstaty“ (tamtéž: 134).

10. ZÁVĚR

V závěru je třeba komplexněji zodpovědět otázku, jak se existencialismus 40. let odrážel v životě, a tedy i v poezii analyzovaných mladých básníků. Naším cílem bylo vycházet z četby jejich díla a také ze vztahu k jejich dobové recepci v práci Václava Černého.

Pokusme se nyní o větší obecnost. Jako zastřešující pojem dávající za vznik všem projektovaným dobovým pocitům bychom označili prožitek ohroženého bytí, spjatý s pesimismem a skepsí v „tragickém klimatu“ (Černý 1992: 60) války. Zcela přirozeně potom docházelo k obratu pozornosti subjektu do vlastního nitra, a hledání tak východiska, zejména prostřednictvím touhy po vyvázání se z vnější skutečnosti. „Právě ve chvílích největšího utrpení a nejhrošší nejistoty vnější se subjekt nejvášnivěji vrací do sebe“ (tamtéž: 60). Samota, ať volená či (častěji) vynucená se potom stala neodmyslitelnou složkou této skutečnosti.

S danou realitou se umělci vyrovnávali verbálně. Z podhoubí zklamání z vývoje politické situace, z uvědomování a připouštění si absurdity vlastní existence vyrůstaly básně ulpívající ve smutku, plné prosvítající nostalgie a stesku, odkrývající sladce-bolestnou tvář melancholie. Jejich zásadní motivy tvoří polarita zrození a smrti (zániku) na pozadí transcendence, kde pohyb v čase i prostoru ztrácí svá pevná pravidla. Mnohdy zde vyvstává jakási hranice, již je obtížné překročit, a uniknout tak k toužebnému cíli, najít východisko.

Zřetelně se vyjevuje také vrženost subjektu do světa, přinášející dědičné zatížení vinou prvního hříchu a implikující úzkost, již se nelze zbavit, protože je způsobena poznáním a vědomím omezených možností a nicoty. To přináší rovněž otázky a pochybnosti. Bolest a utrpení pak ve výsledku nenesou záporné konotace, ale v duchu křesťanském jsou nutným, až ozdravným, stádiem pro přiblížení své touze, dosažení naplnění.

Je nesporné, a kontrastní s předešlými tendencemi v poezii, že dílo mladých básníků lze chápat jako formu jejich sebeprojektu. Konkrétněji, vycházíme-li z Patočkovy myšlenky životní rovnováhy a životní amplitudy, představuje paralelu k postupnému básnickově sebezničení v tragické atmosféře světové války. Oproti tomu poezie vznikající po skončení války, zejména tvorba Jiřího Koláře, se nevyznačuje už tak silným propojením s osobností umělce. Jeho poetika již míří zcela jinam, k postupné negaci básnického slova a ke konci až k rezignaci na samotné verbální tvoření.

Náhled Václava Černého a jeho teze týkající se problematiky národa existenčně otřeseného od samých základů a nové umělecké generace z tragické situace vycházející hodnotíme jako stále aktuální. Prostřednictvím rozborů poetiky Jiřího Ortena a Dušana Paly jsme i po uplynutí více než šesti desítek let ověřili jejich platnost.

11. SEZNAM LITERATURY

Prameny

Orten, Jiří: *Čemu se báseň říká*. Praha, Československý spisovatel 1967.

Orten, Jiří: *Červená kniha*. Praha, Český spisovatel 1994.

Orten, Jiří: *Knihy veršů*. Praha, Český spisovatel 1995.

Orten, Jiří: *Modrá kniha*. Praha, Český spisovatel 1994.

Orten, Jiří: *Žihaná kniha*. Praha, Český spisovatel 1993.

Pala, Dušan: *Krev a popel*. Praha, J. Pávek a spol. 1946.

Pala, Dušan: *Stromy a kamení*. Praha, Topičova edice 1947.

Odborná literatura

Becker, Udo (2002): *Slovník symbolů* (Praha: Portál), 351 stran.

Brousek, Antonín (1967): Hrst kamínků na nepřítomný hrob Jiřího Ortena, in: Jiří Orten: *Čemu se báseň říká* (Praha: Československý spisovatel), s. 9-26.

Burton, Robert (2006): *Anatomie melancholie* (Praha: Prostor), 329 stran.

Černý, Václav (1992): *První a druhý sešit o existencialismu* (Praha: Mladá fronta), 152 stran.

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

Hejk, Jan (2007): Programové vystoupení mladých autorů sdružených okolo Kamila Bednáře [online], in: *Poetika programu – program poetiky*, eds. S. Fedrová, J. Hejk, A. Jedličková, ©2007 [cit. 5. dubna 2010]. Dostupné z <<http://www.ucl.cas.cz>>.

Helmstetter, Rudolf (1999): Lyrický postup: Lyrika, báseň a básnická řeč, in: Miltos Pechlivanos: *Úvod do literární vědy* (Praha: Hermann a synové), s. 36-51.

Kierkegaard, Sören (1993): Zoufalství je nemoc k smrti, in: Sören Kierkegaard: *Bázeň a chvění. Nemoc k smrti* (Praha: Svoboda - Libertas), s. 123-130.

Knap, Josef (1947): Na okraj podobizny Dušana Paly, in: Dušan Pala: *Stromy a kamení* (Praha: Topičova edice), s. 311-315.

Křížková, Marie Rút (1994): Nad Knihami Jiřího Ortena, in: Jiří Orten: *Červená kniha* (Praha: Český spisovatel), s. 282-321.

Landsberg, Paul Ludwig (1990): *Zkušenost smrti*, ed. J. Němec (Praha: Vyšehrad), 202 stran.

Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce 3/I (2000), ed. J. Opelík (Praha: Academia), 728 stran.

Lévinas, Emmanuel (1997): Vztah k existenci a okamžik, in: Emmanuel Lévinas: *Existence a ten, kdo existuje* (Praha: Oikoymeneh), s. 18-30.

Navrátil, Václav (2003): *O smutku, lásce a jiných věcech* (Praha: Torst), 633 stran.

Ornest, Ota (1994): Cestou domů, in: Jiří Orten: *Modrá kniha* (Praha: Český spisovatel), s. 305-327.

Pala, František (2010): O hvězdu hlava rozbije se, in: *Tvar 21*, 2010, č. 8, s. 6-7.

Papoušek, Vladimír (2004): *Existencialisté* (Praha: Torst), 465 stran.

Patočka, Jan (2004): Životní rovnováha a životní amplituda, in: Jan Patočka: *Umění a čas I* (Praha: Oikoymeneh), s. 53-61.

Poněšický, Jan (2004): *Neurózy, psychosomatická onemocnění a psychoterapie* (Praha: Triton), 215 stran.

Pražák, Albert (1946): Za Dušanem Palou, in: Dušan Pala: *Krev a popel* (Praha: J. Pávek a spol.), s. 7-11.

Šestov, Lev (1997): *Kierkegaard a existenciální filozofie* (Praha: Oikoymeneh), 100 stran.