

Průniky v dílech autorů Skupiny 42 a Edice Půlnoc

PETR MECNER

Myšlenka spojitosti či návaznosti děl autorů Skupiny 42 a Edice Půlnoc byla již vyslovena v řadě literárněvědných studií mapujících prostor neoficiální literatury padesátých let (LOPATKA 1991; MACHOVEC 1993, 2001; PILAŘ 2002; ZANDOVÁ 200). V hlavním zorném poli těchto prací je většinou situace autorů kolem Bondyho a Vodsed'álkovy ineditní edice. Zmínky o Skupině 42, které tu mají jednak dokreslit literárně- a kulturněhistorický kontext, jednak poukázat na podobnosti s díly Edice Půlnoc, jsou však často formulovány jen v obrysech, bez podrobnějších analýz. Tato studie se bude snažit o celistvější komparaci zmíněných dvou literárních okruhů, jejich programů a děl, a to jak s přihlédnutím k osobním kontaktům jednotlivých autorů, tak k podobnostem typologického rázu.

Existenci Skupiny 42 konstituované na základě teoretických statí Jindřicha Chalupického můžeme vymezit léty 1942–1948; po únorovém převzetí moci komunisty je její působení v podstatě zastaveno a básnická základna se štěpí. Jen krátký čas poté, co společné skupinové aktivity končí, vzniká v roce 1950 samizdatová Edice Půlnoc, jejímiž duchovními otci a hlavními přispěvateli byli mladí marxisté a na konci čtyřicátých let ještě přesvědčení surrealisté Egon Bondy (vlastním jménem Zbyněk Fišer) a Ivo Vodsed'álek.

Uvědomme si tedy, že období, do něhož oba sledované literární okruhy spadají, patří k nejstinnějším kapitolám českých dějin 20. století; současně však je třeba striktně rozlišovat mezi reflexí dvojí historické totality v jednotlivých dílech. Bondy i Vodsed'álek hodnotili stalinismus negativně, zároveň však oba byli jeho pokřivenou mytologií a všudypřítomnou absurditou fascinováni, a také proto se stával častým námětem jejich textů.

Oproti tomu v tvorbě Skupiny 42 stojí reflexe dobové totalitní ideologie na samé periferii námětů. Jestliže *totální realismus* a *trapná poezie* reagují silně na dobové dění politické, Chalupického nová poetika všednosti se snaží reagovat výhradně na minulé dění kulturní: „je třeba opět pokusit se o zakázané. Ale co je ještě zakázaného? Všechny svobody jsou již odbyty, není již nic dosti neobvyklého, podivného, vzdáleného, co by ještě zůstávalo neprozkoumáno. Nanejvýš ještě prostota, jednoduchost je věcí dosti neuměleckou, aby byla zakázána. [...] nezbývá tedy asi než odvážiti se prostoty“ (Nepublikované teze J. Chalupického; citováno podle PEŠAT – PETROVÁ 2000: 433).

Z Chalupeckého teze je patrné, že zcivilnění básnického výrazu Skupiny 42 bylo motivováno především hledáním nového smyslu moderního umění. A právě tento smysl našli autoři Skupiny v odvržení všech dosavadních literárních metod 20. století, aby nakonec zdánlivou neuměleckost – tedy všednost – povýšili na nové básnické vidění. Aby tato koncepce byla úspěšná, bylo třeba vyrovnat se s přímým antipodem jejich nové poetiky – surrealismem, jehož vlivu byli v třicátých letech všichni tito básníci více či méně vystaveni.

Ze surrealismu vyšla i většina autorů Edice Půlnoc. U mladých básníků Bondyho (v té době ještě Fišera) a Vodseďálka nabralo nadšení pro tento směr takové intenzity, že se surrealistickým hnutím spojovali nutnou revoluci a nastolení nové lepší společnosti: „Vše bylo úplně jasné, i cesta do budoucnosti. Bretonovy manifesty tvořily Písmo zcela svaté. Marxisticko-surrealistický pohled byl optimistický a snově krásný“ (VODSEĎÁLEK 2000: 13). Toto surrealistické východisko však bylo nejpozději v roce 1950 vystřídáno Bondyho totálním realismem, Vodseďálkovou trapnou poezií, Boudníkovým *explosionalismem* či Hrabalovým *neopoetismem* v druhé polovině čtyřicátých let. Tito autoři cítili zvláště po Únoru 1948 potřebu snížit napětí mezi světem poezie a skutečností a surrealismus jakožto „čistá poezie“ se jim stal pro tento úkol logicky nepřijatelným a nedostačujícím (srov. CATALANO 2006: 37).

Máme-li se pokusit o nalezení paralel v poetikách Skupiny 42 a Edice Půlnoc, naše kroky se musí nutně ubírat tímto směrem, neboť překonáním surrealismu vznikly v 50. letech dvě nové koncepce, totální realismus a trapná poezie, které si vytkly za cíl realistický výraz poezie, což vedlo podobně jako u Skupiny 42 k záměrné depoetizaci verše a užívání neobrazného vyjádření. Pokud chtěli autoři podtrhnout trapnost a absurditu tehdejšího zřízení, museli sestoupit do této nové všednosti a popisovat ji z pohledu zdola. Bez jakéhokoli komentování tedy Bondy bezprostředně za sebou mísí pasáže propagandistické s milostnými a přírodními či s motivy dobového nadšení:

Je veselo v Moskvě
a je veselo v Praze
Mám rád svou milenkou
a jsme veselí spolu
Krásné je jarní počasí
a jsou veselé tančírny
ve kterých
tančíme.
(BONDY 1992: 8)

Bondy s Vodseďálkem ve svých básních reagují na dobový jazyk, literární i obecně kulturní a společenská klíše padesátých let. Zvýraznění trapnosti a absurdity jde tak daleko, že text je osekán až na samé meze únosnosti, jako je tomu v básni Ivo Vodseďálka zařazené do sbírky *Trapná poezie* (1950), kterou tvoří jeden jediný verš: „Máme rádi pana prezidenta“ (VODSEĎÁLEK 1992: 25). Obdobnou jednověšovou báseň nalezneme v Bondyho sbírce *Totální realismus* (1950):

„Četl jsem dnes dlouho do noci“ (BONDY 1992: 12). Tuto situaci myslím dobře vystihuje stat' Marie Kubínové o neobrazném vyjádření: „Ačkoli se nám sdělují ‚pouhá fakta‘, cítíme, jako by se právě v těchto místech textu skrývalo obzvlášť mnoho nevysloveného. [...] kdesi jako by se ‚skutečně‘ odehrály určité události, jejich průběh je ale toliko naznačen, nedopovězen“ (KUBÍNOVÁ 2002: 295).

Jak už jsme zmínili výše, program Skupiny 42 byl motivován nalezením nového moderního výrazu, poezie moderní mytologie města. Příčiny vzniku poetik obou okruhů jsou odlišné. Průnik mezi nimi však tvoří způsob, jakým se autoři snaží nahlížet realitu. Pokud pro Bondyho existuje základní pnutí mezi protiklady dějin a banální všedností (srov. ZANDOVÁ 2002: 104):

Tlampače na ulicích oznamují přesný čas
hodiny v nichž se vypíná elektrína
výsledky nejnovějších procesů
a sportovních utkání
(BONDY 1992: 9),

pak pro Koláře v jeho *Dnech v roce* (1948) toto pnutí existuje na protikladu banální všednosti a osudu člověka:

Vítr občas zabubnuje na tenisové dvorce
a hlas mikrofonů hlásí jména vítězů.
Kdo je vítěz, kdo poražený?
Kdo je vítěz, kdo poražený dnešního dne?
(KOLÁŘ 1992: 288)

Jestliže tedy Bondy staví proti sobě sportovní zápasy a soudní procesy, Kolář proti těmto sportovním zápasům staví soud člověka nad sebou samým. Tato moralizující tendence se v Kolářově díle silněji projeví právě na počátku padesátých let ve sbírce *Prométheova játra* (1985).

Kromě toho, že se autoři obou sledovaných skupin pokoušeli o jistý druh nepoetičnosti, jejich dalšími společnými rysy byla i snaha o autentičnost. Toto přiblížení básnického výrazu realitě mělo za následek odpoutání se od metaforického vyjádření a tendenci k prozaizaci verše. V dílech autorů Skupiny 42 je potom vypouštění obrazného vyjádření často ještě doprovázeno záznamy odposlechnutých útržků promluv, přičemž na základě tohoto torzovitého mnohohlasí vzniká provokativně antipoetické napětí (srov. KUBÍNOVÁ 2002: 292):

Co je tam za rámus? Dyt' ty sou ukradený!
Chytráku! Ještě! Jak se menuje?
Nalítl na ten špek. Nikdo ho tady nezná.
Přídou a chlastaj! Rum. Kradený.
Na dvorku. Zweite Tür. Tady je rýna. Sbohem.
(BLATNÝ 1995: 115)

Podobné napětí můžeme nalézt i v Hrabalově básnickém eposu *Krásná Poldi* z roku 1950:

Má mne to přejet tam, anebo v Praze?
Podívejte se, jak mu modrá rypák!
Antyka!
A ten cestovatel měl v ruksaku patník.
Vidíte, lidi, už zase mluví
s kým mluví?
[...]
Ne ne ne,
von ani by tak nebyl blbej,
spíš pitomej, to je to, pitomej
přeházený šňůry na prádlo,
ubohý dymižón.
Frantyka!
Takhle, slečno, zvostaňte,
jste jako živá!
(HRABAL 2000: 59)

Tímto způsobem za sebe řazených torzovitých promluv je dosaženo smazání propasti mezi básnickým textem a realitou, přičemž lyrický subjekt, ačkoliv jej můžeme chápat jako svědka, je tu přinejmenším zastřen a stojí na okraji. Poněkud jinak je tomu u autorů Edice Půlnoc, kde lyrický subjekt většinou vystupuje jako přítomný, ba sebestředný činitel.

Od těchto postojů se odvíjí i metoda literární koláže: tím, že autor řadí bezprostředně vedle sebe útržky rozhovorů a obrazy spadající do odlišných kontextů, vytváří vlastně koláž, jejíž charakter se potom odvozuje od prvků v ní obsažených. Auditivní záznamy tak můžeme chápat i jako zvláštní typ literární koláže, jejíž jednotlivé prvky odpovídají fragmentům různých promluv. Něco podobného nalezneme i v textu „Svědék“ zařazeném do Kolářovy sbírky *Ódy a variace* (1946), kde dochází i k mísení žánrovému a popis reality se tu střídá s mluvenými monology, textem inzerátu či nápisem reklamního štítu. V roce 1950 při psaní „Skutečné události“ použil Kolář opět techniku koláže, když text své starší básně propojil s prózou *U trati* polské spisovatelky Žofie Nalkovské a vytvořil tak dílo reflektující temnou realitu totalitních systému čtyřicátých a padesátých let.

Nejdále však v tomto způsobu tvoření došel Bohumil Hrabal ve svém cyklu *Mrtvomati* z roku 1949, v němž nejen řadí texty horizontálně za sebe, ale také je jakoby překrývá a člení vertikálně. Jako materiál k psaní mu posloužily tyto texty: mezinárodní lázeňský klíč, snář, pokyny dopravního strážníka, ceník koupelí a československých lázní, leták pražského spolku krematoria kombinovaný se zápisem vlastních snů, novinová zpráva o zavražděné ženě, seznam hraček z účtu podniku TOFA, rozhovor básníků Koláře a Bednáře kombinovaný s vlastními básněmi a nápis z Nymburského hřbitova (srov. SLAVÍČKOVÁ 2004: 297). Podíváme-li se na charakter těchto

jednotlivin, seznáme, že se jedná převážně o texty silně zakotvené v běžné realitě, a tedy o věci dokumentární povahy. Na základě teze o charakteru koláže, kterou jsme vyřkli výše, můžeme nyní Hrabalův *Mrtvomat* specifikovat jako text reflektující všednost a realitu, snažící se opět o smazání vakua mezi básní a skutečností, neboť prvky, z nichž je tento cyklus vystavěn, odpovídají koncepci depoetizovaného nahlížení na skutečnost. Podstata těchto koláží se tedy výrazně liší od podstaty koláží surrealistických.

Když Jan Lopatka ve svých *Předpokladech tvorby* (1991) vedl paralelu mezi autory Skupiny 42 a Edice Půlnoc, uvažoval především o Kolářových *Prométheových játrech* a Hančově prvním sešitu *Události* (1948) (srov. PILAŘ 2002: 45), tedy o dílech, která se s totálním realismem a trapnou poezií časově takřka kryjí. Egon Bondy zde konstatuje, že Kolář s Hančem sice zastávali obdobná estetická východiska, zároveň však dodává, že tu nebyly sebemenší osobní kontakty vedoucí k vzájemnému ovlivnění (srov. TAMTÉŽ: 45). V dopise z 13. prosince 1997 komentuje Bondy Kolářovu úlohu takto: „Úloha Koláře se trochu přecňuje [...] Kolář nám i ve *Dnech v rocích* a v *Rocích v dnech* připadal ne dost autentický, poněkud moc ‚umělecký‘“ (ZANDOVÁ 2002: 115).

Jak jsme již popsali výše, podobnosti typologického rázu se však dají nalézt už v textech básníků Skupiny 42, jež Kolářovým *Dnům v roce* předcházejí. Otázkou tedy je, zda autoři Edice Půlnoc dospěli k podobným východiskům skutečně nezávisle na dílech Chalupeckého Skupiny. To, že Bondy popisuje tehdejší postoj svého básnického okruhu ke Kolářovým *Dnům v roce*, však dokládá, že autoři Edice Půlnoc měli se Skupinou 42 kontakty alespoň čtenářské. Bondyho výrok o tehdejší situaci je ale dosti logický, neboť v textech napsaných zhruba od let 1943, 1944 autoři Skupiny 42 mírně uhýbají ze své koncepce naprosté všednosti a prostoty a v jejich verších se začínají objevovat opět konvenční básnické prostředky, jichž se na počátku svého působení zřekli. Není divu, že tvůrcům Edice Půlnoc, usilujícím důsledně o tvar očištěný od uměleckých nánosů minulých tradic, se poezie těchto autorů jevila „poněkud moc umělecká“.

Jako fyzická spojnice obou básnických okruhů se nabízí Bohumil Hrabal, který byl v kontaktu s Jiřím Kolářem už před rokem 1948; Kolář tehdejší neopoetisty Hrabala s Karlem Maryskem seznámil právě s poetikou Skupiny 42. Na konci roku 1951 se Hrabal poznává s Egonem Bondym (srov. PILAŘ 2002: 40) a toto přátelství se na několik let stává dosti intenzivním a inspirativním pro oba básníky. Ani tudy však nelze vést přímou spojnici se Skupinou 42, neboť totální realismus a trapná poezie měly v té době za sebou minimálně rok existence.

Popisují-li literární badatelé návaznost mezi Skupinou 42 a Edicí Půlnoc, omezují se buď na charakteristiky obecného rázu, anebo se soustřeďují na odkaz, který pro „půlnoční“ autory mohlo mít dílo Jiřího Koláře. V závěru této práce bych se rád pokusil o krátkou komparaci básní

dvou autorů, kteří přímému srovnání v podstatě dosud nebyli podrobeni. Jde o porovnání bezejmenné básně Egona Bondyho ze sbírky *Totální realismus* s věhlasným, díky pozdějšímu zhudebnění obecně známým, textem Josefa Kainara „Stříhali dohola malého chlapečka“, zařazeným do sbírky *Nové mýty* (1946).

Podrobíme-li oba texty srovnání, ukáže se, že rytmus není to jediné, co mají společné. Kainarova báseň se skládá z osmi strof po čtyřech verších daktylského rytmu (ve druhém vydání z roku 1967 se objevuje strof pouze sedm), přičemž první tři verše mají vždy po 12 slabikách, čtvrtý je nepravidelný. Bondyho text má strof sedm. Jejich členění vypadá takto: 6 x 6 slabik převážně daktylských veršů (což odpovídá Kainarovu vzorci 3 x 12), poslední verš každé strofy je opět nepravidelný. Oba básníci zde tedy striktně dodržují pravidelnost prvních tří a prvních šesti veršů. Bondyho motivací pro členění 6 x 6 namísto 3 x 12 může být skutečnost, že jeho báseň obsahuje více anafor než text Kainarův, a zvoleným členěním se tato figura zdůrazňuje. Nápadně podobně také oba texty využívají paralelismu celých veršů, čímž je podpořen jednak rytmus, jednak zdůrazněna dějovost. Tolik jen velmi stručně srovnání formální.

Obě básně nám prezentují život lidského jedince, „adepta“ života; Kainar malého chlapce, Bondy mladé dívky, přičemž při líčení obou příběhů je přítomna jakási až existenciální prázdnota a syrovost:

Zasmál se nahlas A ono to zaznělo
Jako kus masa když pleskne o zem
(KAINAR 1967: 7)

život je vydatný
jako kus slaniny
a snad i více
(BONDY 1992: 14)

Zvláštní je též podobnost motivu hned na začátku prvních strof obou básní: Kainarův hrdina je stříhán, podrobován cizímu a tímto cizím zpracováván, naproti tomu o hrdince Bondyho básně se v druhém verši konstatuje „chodila k holiči“ – jde tu patrně už o jakési přivyknutí ke stavu, s nímž se Kainarův protagonista teprve seznamuje.

Nejzajímavější jsou však podle mého soudu samotné konce, vrcholy obou básní. Jestliže Kainar svou báseň zakončuje veršem „Už mu to začlo“, podtrhujícím existenciální pocit hrdiny, uzavírá Bondy svůj text veršem „máme už zářivky“, který lze chápat jako obdobu verše Kainarova, umístěnou však do všudypřítomně proklamovaného, kolektivně budovaného blahobytu padesátých let.

Zvláštní se nám může jevit už jen fakt, že tato báseň Egona Bondyho se od všech ostatních textů zařazených do sbírky jednoznačně odlišuje pravidelným strofickým členěním

a mírně – a to zvláště svým důrazem na existenci hrdinky – uhýbá i z koncepce bezpříznakového totálního realismu.

Mohli bychom se tázat, zda Bondy tento text psal inspirován básní Josefa Kainara, která vyšla ve sbírce *Nové mýty* o čtyři léta dříve, nebo prostě došlo k „náhodě“ a texty, ač psány nezávisle na sobě, vykazují podobné rysy. V prvním případě by šlo o důkaz, že autor Skupiny 42 mohl být pro mladého Bondyho alespoň zčásti inspirativní, v případě druhém by byl dokázán průnik, k němuž došlo na základě podobného náhledu na realitu a přístupu k ní.

Na závěr tedy jen velmi stručně shrňme to nejzákladnější, co mají poetiky Skupiny 42 a Edice Půlnoc společné. Poté, co se vyrovnávají se surrealismem, snaží se autoři obou básnických okruhů ve svých textech o co nejdůslednější smazání prostoru mezi poezií a realitou; u obou skupin to vede k záměrné depoetizaci a odklonu od využívání obrazného vyjádření. Realita a všednost jsou přibližovány na základě často bezpříznakových auditivních či vizuálních záznamů skutečnosti, a ty jsou nezřídka řazeny bez jakýchkoli komentářů za sebe na principu koláže. Rozdíl je však v pojetí lyrického subjektu, který je v dílech Skupiny 42 odsunut do pozadí, zatímco u básníků Edice Půlnoc je přítomný a sobě soustředěný. To mimo jiné vyplývá i z rozdílné reflexe dobového politického dění a jeho absurdity.

PRAMENY

- BLATNÝ, Ivan. *Verše 1933–1953*. Brno: Atlantis, 1995
- BONDY, Egon. *Básnické dílo Egona Bondyho II*. Praha: Pražská imaginace, 1992
- HRABAL, B. *Bambino di Praga, Krásná Polď*. Praha: Mladá fronta, 2000
- KAINAR, Josef. *Nové mýty*. Praha: Československý spisovatel, 1967
- KOLÁŘ, Jiří. *Dílo Jiřího Koláře I*. Praha: Odeon, 1992
- KOLÁŘ, Jiří. *Prométheova játra*. Toronto: Sixty-eight Publishers, 1985
- VODSEĎÁLEK, Ivo. *Zuření*. Praha: Pražská imaginace, 1992

LITERATURA

- BONDY, Egon. *Prvních deset let*. Praha: Mat' a, 2002
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Obhajoba umění*. Praha: Československý spisovatel, 1991
- KUBÍNOVÁ, Marie. „Cesty básnické obraznosti.“ In ČERVENKA, Miroslav – JANKOVIČ, Milan – KUBÍNOVÁ, Marie – LANGEROVÁ, Marie. *Pohledy zblízka*. Praha: Torst, 2002, s. 277–376
- LOPATKA, Jan. *Předpoklady tvorby*. Praha: Československý spisovatel, 1991
- MACHOVEC, Martin. „Od avantgardy přes podzemí do undergroundu.“ In *Alternativní kultura*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001
- MACHOVEC, Martin. „Několik poznámek k podzemní ediční řadě PŮLNOC.“ *Kritický sborník* 13, 1993, č. 3, s. 71–78
- PILÁŘ, Martin. *Underground (Kapitoly o českém literárním undergroundu)*. Brno: Host, 2002
- PEŠAT, Zdeněk – PETROVÁ, Eva. *Skupina 42*. Brno: Atlantis, 2000

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

SLAVÍČKOVÁ, Miloslava. *Hrabalovy literární koláže*. Praha: Akropolis, 2004

VODSEĎÁLEK, IVO. *Felixír života*. Brno: Host, 2000

ZANDOVÁ, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie*. Brno: Host, 2002

RESUMÉ

Práce nazvaná Průniky v dílech autorů Skupiny 42 a Edice Půlnoc je založena na srovnání koncepcí, poetik a programů těchto dvou básnických okruhů; pojednán je mj. jejich vztah k surrealismu a následný odklon od něj. Podobnost obou poetik se projevuje depoetizací verše, užíváním literární koláže a auditivních záznamů všedních promluv, potlačením metaforičnosti. Výsledky bádání jsou dokumentovány na textech Ivana Blatného, Jiřího Koláře, Josefa Kainara, Bohumila Hrabala, Egona Bondyho a Ivo Vodseďálka.

SUMMARY

The paper inquiring into the parallels and possible connections between the literary works of two artistic groupings of the 1940s and 1950s (Skupina 42 and Edice Půlnoc) is based on the comparison of their theoretical programs and poetics considering their common experience of the surrealist past. The similarity of their poetics consists in the method of “depoetization”, including avoidance of figurative language and use of literary collage, based mainly on records of common talk. The results of this inquiry are demonstrated in texts by Ivan Blatný, Jiří Kolář, Josef Kainar, Bohumil Hrabal, Egon Bondy and Ivo Vodseďálek.