

## SKUPINA 42. MEZI IMANENCÍ A TRANSCENDENCÍ. SÉMIOTIKA FRAGMENTU

PETR KOMENDA

V druhé polovině třicátých let se prohlubovaly aporie v dosavadním projektu české moderny, v níž sice byly přejímány nejnovější mezinárodní vývojové trendy, avšak tyto tendence zároveň podporovaly estetizaci moderních směrů (jak se to ukazovalo například na poválečné kubistické tvorbě Emila Filly). To vedlo k zřejmě nepředpokládanému prohlubování rozestupu mezi vznikajícími uměleckými artefakty a každodenním životem, takže zde vznikalo specifické napětí mezi touhou po harmonizaci – melodickou intonací verše ve třicátých letech – a reflexivními procesy, které v tvorbě mnohých básníků předjímaly existencialismus. Estetizace a nechuť uskutečňovat revoltu (anarchistické gesto), která by dokázala oponovat nadcházejícím ideologickým zápasům a procesům odlidštění, před níž varovali již v době meziválečné zejména katoličtí intelektuálové (Gabriel Marcel, Ortega y Gasset, Romano Guardini, u nás Jan Čep či Josef Florian), poznamenala v druhé polovině třicátých let český literární surrealismus. Umění se stalo pouhým rezonátorem krize modernity a umělecké dílo bylo mnohdy prostřednictvím tržní manipulace vtaženo do procesu nivelizace. V českém prostředí byla krize o to zjevnější, že až na nepatrné výjimky (Halas, Václavek, později Jindřich Chaloupecký) se česká kultura vyvarovala dadaistické revolty, čímž se stala vůči utilitaristickým tendencím mnohem zranitelnější.

V této situaci – v polovině třicátých let – stranou zavedených literárních skupin – začíná psát Jindřich Chaloupecký své existenciální reflexe, v nichž usiluje o uchopení situace moderního umění jako oblasti úniku či postoje neautenticity, který jen prohlubuje v kultuře probíhající proces atomizace a v němž se proklamovaná nadvláda tvůrčího (i lyrického) subjektu jevila jako iluze zastírající skutečnou situaci moderního člověka: „Neuvěřím, že umění má svou vlastní platnost oddělenou od ostatního lidského života, že cena umění záleží jen v sobě samé, že člověk jde k obrazu bez praktického zájmu, že potřeba umění je potřeba nějakého jiného světa, světa krásna, vznešeného kosmu, kam odcházíme, abychom změnili ovzduší našeho přítomného života snad za svěžejší a jasnější van ducha.“ (stať *Krásné umění*, 1934)<sup>1</sup>

Existenciální zkušenost Chaloupeckého je výrazem proměny paradigmatu, v níž se básnictví odklání od mallarméovského postoje, projevujícího se odhmotněním, oproštěním od časových vazeb, oslabením až potlačením tělesnosti lyrického subjektu, ale i od rimbaudovského postoje s důrazem na metaforu a nespoutanou imaginaci.<sup>2</sup> Chaloupeckého pojetí klade důraz na situaci, místo člověka v současném světě, což znamená soumeznost a nastolení metony-

mických souvislostí mezi lyrickým subjektem a fikčním lyrickým světem, zdůraznění lidské tělesnosti a fenoménů vypovídajících o existenciální krizi jednotlivce, důraz na přítomnost, na kategorie „tady“ a „ted“<sup>3</sup>. Jestliže ještě před několika lety v Halasově básni *Podzim* ze sbírky *Tvář* byl básnický obraz podobenstvím lyrického subjektu (Hleď na husy jak o plot lámou křídla / když šedé sestry k jihu odlétají / toť obraz duše která chvilku zhlédla / krásu návratů již snad jen mrtví znají<sup>3</sup>), Chaloupecký se vymezuje proti pojetí, které skrze selekci umožňuje uchovat meditativní odstup, distanci vůči časovému toku. Návrat k lidské existenci pak znamenal u Chaloupeckého snahu řešit otázku komunikace v umění a znovuoobnovit napětí mezi opozicemi soukromé / veřejné, profánní / sakrální. Smyslem bylo vnést princip sakrálního, které svázal s uměleckou tvorbou, zpět na veřejné prostranství, a prostřednictvím umění tak obnovit princip svobodné „polis“.<sup>4</sup>

Chaloupeckého texty z počátku čtyřicátých let (viz *Svět, v němž žijeme* (1940); *O vznešenosti umění* (1941); *Umění napodobí skutečnost* (1942); *Smysl moderního umění* (1944)) byly domýšlením předpokladů: prožitek velkoměsta se stal existenciálním prožitím v situaci, do níž je jedinec vržen, ale kterou musí přijmout se všemi jejími aspekty, s veškerou její rozporuplností, včetně pocitu úzkosti. Argumentace užívaná v těchto textech má jednoznačný charakter rozhodování se mezi neautenticitou, zapomněním, vytěsněním velkoměstských stresorů aktem pascalovského rozptýlení, a volbou autentického prožití k sobě samému, tj. přijetí recepčního horizontu utvářeného městskou periferií: „Skutečností moderního malíře a básníka je prakticky město; jeho lidé, jeho dláždění, stojany jeho lamp, návštěvi jeho krámů, jeho domy, schodiště, byty. A tuto skutečnost zapírá, a zapírá ji, protože se jí bojí, poněvadž je to svět, v němž žije, a moderní člověk se bojí tohoto světa, poněvadž by se v něm upamatoval na sebe – a on se sebe bojí. [...] Má-li umění nabýt ztraceného významu v životě jednotlivcově, musí se vrátit k věcem, mezi nimiž a s nimiž člověk žije. [...] Umění objevuje skutečnost, ten svět, v němž žijeme, a nás, kteří žijeme. Neboť nejen tématem, ale smyslem a záměrem umění není nic než každodenní, úděsné a slavné drama člověka a skutečnosti.“ (*Svět, v němž žijeme*)<sup>5</sup>

Chaloupeckého koncepcí velkoměsta poskytla předpoklady pro vznik specifické poetiky Skupiny 42, jejímž fundamentem se stala sémiotika fragmentu.<sup>6</sup> Diskontinuitní každodennost vytvořila opozici vůči bergsonovskému durée a otevřela mnohohlasí v poezii, což vedlo k zániku tradičního pojetí lyrického subjektu, a to vše se promítlo do počátků tvorby Skupiny 42, do básní Ivana Blatného z roku 1942 i do textů Kolářových – zejména jeho *Ód a variací*. Základní strukturující princip – diskontinuita výpovědí, kdy fragmenty žitého světa jsou ponechány samy sobě, je zřetelná v prvních textech sbírky Ivana Blatného *Tento večer*. Je rušena distance mezi literárním textem a promluvami města, text se stává v syntaktickém členění promluv ekvivalentem chaosu, avšak jako protiváha je zde postavena specifická rytmizace, která je sugerována nejen grafickými předěly uvnitř verše vyznačujícími hranice mezi fragmentarizovanými a zcela nespojitými výpověďmi a které se vyznačují jistou pravidelností, ale také je zvýrazněna sporadickým variováním větých sekvencí i větých vzorců: nominálních výpovědí, osamocených adverbii, oslovení posluchače. Na rytmickém účinku textu se podílí rovněž pozadí jambického spádu ve volném verši (b. *Tento večer*):<sup>7</sup>

*Pozoroval jsem zrníčka a nitky,  
opřel jsem nůž Naslouchejte tramvajím,  
rád bych promluvil, jak řeknu tento večer,  
zaštěkáni Opět Nořící se vzhůru,  
svou velkou knihu, v které listují,  
šumot kroků Hustý Stále na jednom místě  
Něžně jsem sfoukl popel Bilo půl deváté  
V stínítku lampy jsem slyšel Anebo snad  
Signály, křížící se jako stěbla  
Zhasl jsem A zvenku zavanula*

*Tento večer Jak řeknu tento večer  
Teď například A jak se jmenuje ten pavouček  
Vstanu, беру si své staré zápisky  
Rouaultův obraz Myslím na  
Kdy vás poznám, zdálo se mi o vás  
Dnešek Neustále vzniká na všech místech,  
na tratích, v městech, v lesích, na frontách  
Náhle Zazvoní zdola Trapná vzpomínka  
Hmyz mezi řádky  
S štíhlým, žlutě kroužkovaným trupem*

Prostřednictvím opakování rytmu je ritualizován bezbřehý prostor vnějšku, je nalezena orientace a text města je zposvátněn. To však nic nemění na skutečnosti, že byly potlačeny základní atributy tradičních poetik: princip úplnosti a integrity ve prospěch neúplnosti a diskontinuity. Vznikla tak mezera mezi intencí textu a (ne)možností tuto intenci beze zbytku uskutečnit; záměr tvůrčího subjektu rezignoval na pozici lyrické zpovědi. Fragment jakožto znak je nucen obstát sám o sobě, bez odkazu k dimenzi vzpomínky (minulostní časový aspekt), bez důrazu na projekci završení v rámci intence díla (budoucnostní časový aspekt); setrvává pouze ve fragmentarizované přítomnosti. Ve fragmentu se proto mohou vyskytovat dva protichůdné pohyby: odstředivá složka, referenční rozptyl, ale i koncentrace, soustřednost.

V syntaktické dimenzi fragmentárního psaní jsou zdůrazněny principy kombinace, nepředvídatelné spojování nesourodých elementů (což je založeno na náhodném generování), nečekané přerušení výpovědi, zároveň elipsa, nominalizace, apozice větných členů, abstrakce, redukce obligatorních větných členů. V sémantické dimenzi fragmentarizace vedla k metonymii, polysémii, neukončenosti, referenční rozmanitosti, nekončící expanzi významů, které však dohromady nedávají úhrnný smysl. Přestože si fragment uchoval schopnost in absentia vyzdvihnout zamlčovanou celistvost, de facto rozvrátil princip „díla“, neboť jeho cílem bylo nikoli uzavření se v osamocení umění, již tolik kritizoval Chaloupecký, ale naopak otevřenost vůči neznámému, rozplynutí ve věcech, uhranutí mezerou mezi světem a transcendentem, vstřebání rozvratné síly náhody. V pragmatické dimenzi, v oblasti literární komunikace, fragmentarita otevřela oblast autokomunikace; deníkovosti, samotný ztvárněný lyrický subjekt se

stal médiem zprostředkovávajícím vjemy, bezprostřední emocionalitu. Tělesnost byla rehabilitována, kdežto psychologické aspekty byly potlačeny. Deníkový charakter zapisovaných textů se projevil nejen ve sbírkách Jiřího Koláře, ale určil i podobu sbírky Ivana Blatného *Tento večer* – každá báseň je přesně datována, kompozice sbírky je přísně chronologická.

Vzniklá estetika fragmentu se stala pro Skupinu 42 výrazem krize subjektu, krize díla, krize generování textu k završenému invariantu, rezignovala na úhrnnou celistvost, v níž by jednotlivé strukturní složky do sebe harmonicky zapadaly, a poskytla proto předpoklady pro existenciální rozpoznání stavu tohoto světa a zároveň byla faktickým přiznáním jeho ztraceného smyslu.

Přesto se lze domnívat, že princip fragmentu nebyl jediným kompozičním záměrem tvůrců. V próze Josefa Jedličky *Kde život náš je v půli se svou poutí*, jež svou poetikou navazuje na tvůrčí metody Skupiny 42, existuje dvojí možný způsob čtení tohoto textu, syžetový (kauzální, determinující osud člověka), v němž je člověk destruován pohybem dějin, a asyžetový, deníkový, poskytující svědectví budoucímu pokolení o debaklu avantgardy a principu revolty, avšak přesto prostřednictvím svědectví uchovávaní víru v hodnotu lidského subjektu, který svým činem může oponovat dějinám. Podobně také v literárních textech Skupiny 42 lze básně pojímat jako mozaiku nespojitých prvků, jež rezonovala s disharmonií přítomného světa,<sup>8</sup> i jako texty řízené kompozičním záměrem a zvoleným generujícím principem, jenž však není z čtenářské pozice na první pohled patrný, neboť se neopírá o tradiční žánrová schémata.<sup>9</sup>

Napětí mezi principem fragmentu a různorodými generujícími kódy i dozvuky předchozích tvůrčích metod vedly k diferenciaci poetik. Například Ivan Blatný původně první texty sbírky *Tento večer* založil na maximu nespojitosti a jako sjednocujícího jmenovatele ponechal pouze pozůstatky jambického spádu, utvářející rytmický impuls. V pozdějších textech se však přiklání k elegickému ohlédnutí se za minulým, k lyrické vzpomínce, jejíž atmosféra je navozena vrstvením paralelismů a užitím anaforického sjednocování. Různořečí fragmentálních promluv města je postupně u Blatného orámováno tendencí zadržet či znovuvyvolat uplývající čas. V básni *Krajina* ze sbírky *Tento večer* jsou fragmentární promluvy dívky evokující každodenní životní starosti a povinnosti graficky odděleny od ostatního textu kurzívou, zatímco vlastní text básně je nesen úsilím o zpřítomnění uplývajících okamžiků: „Ó večere / Dávno dávno dávno teď právě uplynulý / Nezaměnitelný neopakovatelný večere / Zastav se vrať se vrať se vrať se mi v mé básni!“<sup>10</sup>

Naproti tomu Jiří Kolář ve svých textech, postavených na variování perspektiv, stylových vrstev, promítá do jednoho časového okamžiku hned několik průmětů, čímž se jeho postup podobá analytickému kubismu. Časové utkvění vede k uzávorkování minulosti i budoucnosti, aby tím více vyniklo břemeno přítomného okamžiku, jenž je často k neunesení a jímž jen někdy prokmitne kosmický horizont. Věčnost je však lhostejná k lidským osudům: „A město přizvukovalo všem / Všechny jej proklínaly / A všechny chválily krásnou noc / Přály věčný život / Všechny pojednou věděly o její vznešenosti / Za jak velkým kráčí cílem / A všechny bolelo za krkem a vybízely hvězdy padat / Byla to divná přání / Ale hvězdy stály jako železné krásy“ (*Zpěv druhý*; oddíl *Den noci*; sb. *Ódy a variace*)<sup>11</sup> V tomto smyslu je Jiří Kolář z literárních druhů asi nejbližší Chalupeckého snaze odkrývat přítomnost bez snahy hledat únik v minulosti či budoucnosti. Ačkoli Kolář utkvívá v přítomnosti a vytváří nové soumeznosti, podstatu synekdochy překonat nemůže. Fragment nedosáhne úplnosti, a proto jeho údělem je

vždy vědomí nedostatku. Kolářova tvorba tak nadále stojí na hraně mezi řádem a vše ohrožujícím chaosem. Skutečnost se vlévá do šifer, zlověstných znamení ambivaletního světa.

Postupně vlivem dějinných událostí se v tvorbě i v životě členů Skupiny 42 vyhrtilo dilema, zda vytrvat v přítomnosti, a tedy v krizi světa, nebo se pokoušet hledat překlenutí oné krize v projektu socialismu, který se začal uskutečňovat v poválečném Československu již po roce 1945, přičemž se rozhodovalo o tom, zda se přiklonit spíše k sovětskému modelu, nebo se pokusit hledat vlastní domácí alternativu. Články Jindřicha Chalupického z roku 1946 *Konec moderní doby a Kultura a politika* jsou svým vyzněním zcela protikladné. Nejprve Chalupický vylíčí volbu mezi socialismem a fašismem s upřednostněním socialismu, i kdyby to mělo znamenat omezení autonomie umění,<sup>12</sup> a vzápětí si pod dojmem moskevských procesů s Achmatovou a Zoščenkem klade kardinální otázku, zda je skutečně nutné se zřeknout svobody jedince, svobody rozhodování v této přítomnosti (na níž přece spočívala celá dosavadní poetika Skupiny), a obětovat tuto svobodu ve jménu budoucího uskutečnění socialismu.<sup>13</sup> Je třeba připomenout, že setrvání ve fragmentarizované přítomnosti, ve fragmentu jako takovém, snad ani nebylo možné nést natrvalo. Fragment je vždy vědomím nedostatkem. Jestliže Blatný směřoval od fragmentu k bergsonovskému uchopení časového toku, aby si ve vzpomínce znovuvyvolal ztracenou plnost, Jiří Kolář na sebe vrstvil mnohohlasí, které v posledku poukazovalo k věčnosti. Byla to tato touha po překlenutí diskontinuity, jež zavedla k úniku z přítomnosti do utopické budoucnosti, v níž měla být situace moderního člověka řešena náhlým revolučním zlomem, proměnou společenského systému. Tato vize se pochopitelně rozpadla záhy po únoru 1948.

Poetika Skupiny 42 představovala tíhu objevu, zda je možné vzdorovat i v okamžiku rozpadu – fragment představoval model současného světa. Jestliže romantismus, který se první ve své tvorbě opíral o poetiku fragmentu, viděl v „ruině“ pozůstatek ztraceného celku, nenávratný uplynulý věk, Chalupický a jeho tvůrčí souputníci šifru fragmentarity směřují k projektu, který však záhy ztroskotává. V okamžiku ztroskotání modernistických snah sehrál zásadní roli pro uchování kontinuity literárního vývoje a experimentálních výbojů příklad Františka Halase. Ten v pozdním období navázal na experimentální texty z meziválečné tvorby, v nichž se pokoušel rozložit dosavadní písňovou intonaci, dominující zejména sbírce *Tvář* a některým textům sbírky *Dokořán*. Prostřednictvím enumerativních postupů a litanie postupně začleňoval fragmentární záznamy například do geneze skladby *Nikde* či básně *Malé radosti*. Na variaci fragmentů i jejich montáži jsou postaveny texty z projektu *Potopa* nebo básnická próza *Já se tam vrátím*. Jestliže ještě koncem třicátých a počátkem čtyřicátých let Halas usiloval o začlenění fragmentárního psaní do úhrnné intence textu, do završeného tvaru díla, postupně posiluje autonomii záznamu, takže se text stává mozaikou heterogenních výpovědí, a lyrický subjekt ustupuje do pozadí: stává se zprostředkovatelem hlasu poezie. Typickými průvodními jevy těchto postupů jsou intertextualita, zejména odkazy na předchozí básnické texty, z nichž autorský subjekt sestavuje nové auto-koláže, kombinující hned několik textů.

*Podívejme<sup>14</sup>  
Jeden za nehty  
druhý na sklo  
oba stejní*

*Přítisklá maluje mi na má skla  
vzpomíná si na ty časy*

*Voda*

*Stoupala kapradím  
palmami hvězdami Háfizií  
Teď' vzpomínku tapetuje*

*Paměť vody*

*Ze dna chtěl bych se utrhnout  
rozpárat Poezii  
bez svádění*

Fragment může být vnímán jako nostalgická stopa za ztraceným dílem, které je ve své podstatě nezavršitelné, nebo jako nejistý krok k budoucí celistvosti. U Halase je ale princip mozaiky jednoznačným odklonem od dosavadní virtuozity psaní. Záměrem tohoto zvoleného generativního modelu byla indexalita, důraz na existenciální situaci, posílení autokomunikace, synekdocha, mluvnost, tj. důsledky, které jsou vlastní rovněž členům Skupiny 42. Rysem, jež však nenacházíme u přátel Jindřicha Chalupeckého, je důraz na koncentraci jednotlivých fragmentů na minimální ploše textu, což potlačuje jeho sdělnost. Stylová vrstva textů zde nemá odkazovat na svrchovaný tvůrčí subjekt, na jeho individualitu, ale je jí míněno něco víc. František Halas své předchozí dílo prostě nechává za sebou a fragmentem otevírá to, co ví, že už nebude moci beze zbytku artikulovat, a přesto je důležité to vyslovit (b. *Podzimní list*): „A šustí jen / Přidej den Přidej den / Ještě den jden jen // A srdce naše léčí / jen zpovzdálečí jen zpovzdálečí / úzká tvář listopadu // Co slunce nedá ti požádej tmu o to“.<sup>15</sup> Je to meditace tváří v tvář smrti, kdy smrt uzavře nezavršené, a proto se vědomí konce stává součástí básnickových pozdních textů. V bezmoci vůči dějinné situaci (Halas si minimálně od návštěvy Sovětského svazu v roce 1947 nedělal iluze o nadcházejícím socialistickém režimu) se pokoušel sdělit svým žákům – následovníkům a přátelům (Jiřímu Kolářovi, Jindřichu Chalupeckému, Janu Hančovi a některým dalším básníkům), že básnickovo slovo je bezprostředně spjata s osobní zodpovědností vůči poezii, že je to služba tomuto hlasu svobody a transcendentna a vše ostatní je navíc. Halasův tvůrčí i osobní příklad se stal do dalších let zárukou kontinuity podzemní literatury padesátých let, jejímž nositelem byl zejména Jiří Kolář (nelze dost zdůraznit, co pro Koláře Halas znamenal). Ten si do svého básnického deníku *Očitý svědek* zapsal slova z konce Halasova života: „Mně nějak už nejde o poezii ani o pravdu, něco je za tím vším, co je víc než toto všechno dohromady, to důležitější v životě.“<sup>16</sup>

## POZNÁMKY

- 1 Chalupický, Jindřich: *Obhajoba umění*. ČS, Praha 1991, s. 24.
- 2 Friedrich, Hugo: *Struktura moderní lyriky* (od poloviny devatenáctého do poloviny dvacátého století). Host, Brno 2005.
- 3 Halas, František: *Básně*. ČS, Praha 1957, s. 140.
- 4 Krize moderny a proměna paradigmatu se promítla i do jejího teoretického diskurzu – do přehodnocení „imanentního“ strukturalismu v literární vědě počátkem čtyřicátých let i do kritiky striktního funkcionalismu v architektuře. V obou případech byla kritizována imanence znaku vůči „věci“, tj. neutralizace až nepřátelský postoj vůči přírodě. Mukařovský se snažil překlenout funkcionalitu zdůrazněním díla – věci a principem nezáměrnosti v umění, Karel Teige ve své předmluvě ke knize Ladislava Žáka *Obytná krajina* podtrhl potřebu architektonicky začlenit stavbu do přírodního prostředí se zdůrazněním symbiotického srůstu. Viz Karel Teige: „Předmluva o architektuře a přírodě“; in: Týž: *Osvobozování života a poezie (studie ze 40. let)*. Aurora, Praha 1994, s. 257–290.
- 5 Chalupický, Jindřich, op. cit., s. 73–74.
- 6 O fragmentu jako specifickém žánru pojednává Françoise Susini-Anastopoulosová: *Fragmentárne písanie*. Kalligram, Bratislava 2005.
- 7 Miroslav Červenka: *Dějiny českého volného verše*. Brno, Host 2001, s. 133: „Blatného volný verš se ustavuje na pozadí volného jambu (jambotrocheje) s nečetnými odchylkami od dvouslabičné alternace. [...] úvodní a titulní báseň Tento večer [...] psaná volným veršem se silným jambickým rytmickým spádem (55% jednoslabičných mezipřívukových intervalů místo standardních 40%) ...“
- 8 Kolářovy sbírky jako rezonanci chaosu současného světa čte tímto způsobem ve svých kritikách Václav Černý: „[Jiří Kolář] Má dar, ještě chaotický – ale chaos je tu často jen synonymem prudkosti a síly – přísávat se k skutečnosti přímo, na široké ploše, plnými ústy. [...] Jeho vize, jakoby dýmem pozahažená nebo v hustém vzduchu těžce visící, narůstá – nikoliv bez vlivu surrealistické techniky – [...] těkavě jednotlivými doteky a skvrnami, jakýmsi nesouvislým pointilismem detailů a obrazů [...]“ Viz „Další pohled na naši poezii nejmladší“; in: *Tvorba a osobnost I*. Odeon, Praha 1992, s. 798.
- 9 Jan Zábřana: *Celý život*. Torst, Praha 2001, s. 175: „Snaha o formu ztrácí smysl ve chvíli, kdy přestane být pociťována. Víc než Šklovskij mě o tom přesvědčil Kolářův omyl v období, kdy psal „Limb“. Vnější aplikace, v jeho případě číselná – měla smysl pouze pro něho, nikoli pro čtenáře – udržela jej (básníka) v iluzi, že je ještě v mezích formy, když se už dostal mimo ni. Jenom tato iluze mu umožnila kontinuitu s dalšími básněmi.“ O Kolářově „aktivitě formy“ pojednává Vladimír Karfík ve své monografii *Jiří Kolář*. Český spisovatel, Praha 1994, s. 23–35.
- 10 Blatný, Ivan: *Verše (1933/1953)*. Atlantis, Brno 1995, s. 134.
- 11 Kolář, Jiří: *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Odeon, Praha 1992, s. 126.
- 12 Chalupický, Jindřich: „Konec moderní doby“; in: *Obhajoba umění*. ČS, Praha 1991, s. 163–164: „Ten, kdo chápe a srovnává nesmírné dějinné perspektivy socialismu a nepochybnou přejemnělost a nezemskost až morbidní, do níž ústí moderní poezie a filozofie – a do níž ústí za daného svého společenského umístění nezbytně –, ten nemůže se rozhodnout jinak než pro socialismus, – i když to znamená, že se rozhoduje proti sobě: proti své poezii, proti svému umění, proti své filozofii, proti všemu, čím žil, čemu se obětoval a co mu bylo na světě poslední jistotou a nejvyšší hodnotou.“
- 13 Chalupický, Jindřich: „Kultura a politika“; in: *Obhajoba umění*. ČS, Praha 1991, s. 185–186: „A přece, pro socialistu, situace je paradoxní. Znamená ničit kulturu, aby mohla žít, lhát, aby došlo na pravdu, činit násilí, aby nadešla svoboda. Je to možné? [...] Žijeme v podivném věku; zdá se, že se nijak nepřibližujeme času, kdy člověk nebude ničen nepředvídatelnými a nezvládnutelnými silami, kdy vezme svůj osud do svých rukou a vykročí, jak tomu chtěl Engels, „z říše nutnosti do říše svobody“. Ale je-li tomu tak...“
- 14 Halas, František: *A co básník*. ČS, Praha 1983, s. 229. Samostatná varianta básně *Nechce být sám* (tamtéž, s. 101) ze sbírky *A co?* Jinou variantou tohoto textu je báseň *Paměť vody* (tamtéž, s. 416): „Je jí zima K oknu přitisklá / vzpomínku kreslí na má skla / Když jsem byla v kapradí / a když jsem v palmách byla / a když jse kvítím prolínala / Je jí zima K oknu přitisklá / kapradí kvítí kreslí na má skla / paměť vody.“
- 15 Halas, František: *A co básník*. ČS, Praha 1983, s. 308.
- 16 Jiří Kolář: *Černá lyra; Čas; Očítý svědek*. Mladá fronta, Praha 1997, s. 197.

**Summary**  
**Petr Komenda: Group 42. Between Immanence and Transcendence.**  
**Semiotics of Fragment**

The current study deals with the situation of Czech literary culture in the period of crisis of existing avant-garde concepts and European modernism. The crisis was a foretoken of the rising existential generation. In his existential reflections, Jindřich Chalupecký, Group 42's generational critic and spokesman, attempted to define the position of art in the after-modern period. Emphasis was made on the authentic experience of a metropolitan periphery which helped to define the new thematic starting point of the Group 42 artists.

Translation © Jindřiška Pilátová