

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Ústav české literatury a komparatistiky  
Filologie: Český jazyk a literatura

Bakalářská práce  
Valentýna Žišková

**Motiv smrti ve Skupině 42**  
The motive of death in Group 42

Praha 2021

Vedoucí práce: doc. Mgr. Michael Špirit, Ph.D.

### **Poděkování**

Ráda bych poděkovala doc. Mgr. Špiritovi Ph.D. za podnětné připomínky a pomoc při psaní této práce.

### **Prohlášení**

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

V Praze dne 18. 7. 2021

.....

## **Abstrakt**

Tato práce se zaměřuje na pojetí motivu smrti v dílech jednotlivých autorů literární části Skupiny 42. Ve sbírkách vydaných po čas existence skupiny, tzn. v letech 1942-1948, zkoumá shody a rozdíly v zobrazování tohoto motivu v souvislosti s tezemi postulovanými teoretikem Skupiny 42 Jindřichem Chalupěckým. Všímá si také celkového ladění sbírek, jednotlivých styčných bodů a nejzásadnějších rozdílů.

**Klíčová slova:** Skupina 42, Jindřich Chalupěcký, motiv smrti

## **Abstract**

This paper focuses on the approach to the motif of death in texts by authors belonging to the literary part of Group 42. It examines the similarities and differences in individual approaches to this motif in their texts published during the group's existence (1942-1948) in relation to the theoretical thesis posited by Jindřich Chalupěcký, Group 42's theoretician. It also takes note of the overall poetics of their books, specific analogous moments, and significant differences.

**Key words:** Group 42, Jindřich Chalupěcký, the motif of death

# Obsah

<b>Úvod</b> .....	<b>6</b>
<b>Jindřich Chaloupecký a jeho koncepce moderního umění: Základní kameny Skupiny 42</b> .....	<b>8</b>
<b>Ivan Blatný – Smrt a čas</b> .....	<b>10</b>
Tento večer.....	10
Hledání přítomného času .....	13
<b>Jiřina Hauková – Smrt není konec</b> .....	<b>17</b>
Přísluní .....	17
Cizí pokoj.....	18
<b>Josef Kainar – Smrt a mýtus</b> .....	<b>22</b>
Osudy .....	22
Nové mýty.....	25
Dvůr a jiné verše .....	28
<b>Jan Hanč – Pohlédnout smrti do tváře</b> .....	<b>30</b>
<b>Jiří Kolář – Smrt v proměnách</b> .....	<b>34</b>
Ódy a variace .....	34
Limb a jiné básně .....	36
Sedm kantát.....	38
Dny v roce a Roky v dnech.....	39
<b>Závěr</b> .....	<b>41</b>
<b>Soupis literatury</b> .....	<b>42</b>
Prameny .....	42
Sekundární literatura .....	42

## Úvod

Geneze Skupiny 42 je spojena s tehdejší krizí v umění. Ta vyvěrá především z absence námětu – pro Skupinu byli v české literatuře orientující autoři třicátých let: Vladimír Holan a František Halas, představitelé analytické poezie, snažící se k podstatě věcí proniknout skrze logiku na jedné straně, na straně druhé postupy surrealismu, vycházející ze snu a podvědomí. Oba tyto směry se spojily v díle Richarda Weinera, jednoho z hlavních vzorů Skupiny, oba směry zároveň tvorbu Skupiny ovlivnily. Dobu nicméně opanoval pocit, že „*vše bylo vyřčeno*“ (Pešat 2000, s. 430), že možnosti poezie jsou zcela vyčerpány, že je tudíž potřeba začít znova, odjinud. Toto východisko zároveň nelze chápat jako něco výsostně spojeného pouze se Skupinou 42. Krizi pocívali i ostatní umělci a teoretici, patrná byla v tvorbě celé válečné generace. Podstatu tohoto pokolení se snažil blíže popsat básník Kamil Bednář ve studii *Slovo k mladým*, která vyšla v roce 1940. Mimo jiných věcí Bednář zmiňoval i ojedinělý kontext doby, ve které se generace formovala: kvůli stísněné atmosféře nemohlo podle něj dojít „*k přirozené střídě generací*“ (tamtéž, s. 432), pokolení ovládal z pochopitelných důvodů také vnitřní odpor k programovosti, ideologii. Tu nahradili právě uměním: „*Bednář zdůrazňuje jako podstatný rys generace pojetí poezie jako světového názoru*“ (tamtéž, s. 432). Tehdejší generaci utváří dvě stanoviska: „*touha po úniku, po vyvážnutí ze světa příliš drsného a nenapravitelného a smysl pro realitu, duševní vyspělost*“ (Bednář 1969, s. 122). Je pasivní, trpná, ale vědomým způsobem – právě v pasivitě je její odpověď na světové dění. Naději pro generaci spatřuje Bednář v konceptu nahého člověka – jakéhosi základního principu lidství, na kterém bude možnost postavit nové umění.

Proti této koncepci se vymezil teoretik umění Jindřich Chaloupecký se svými texty *Svět, v němž žijeme* a *Generace*, ve kterých násilné přetváření moderního umění odmítá, cestu k lineárnímu vývoji vidí naopak v jeho přijetí.

Oba texty mají nicméně jisté společné znaky. Nejzásadnějším je „*požadavek k obratu ke skutečnosti*“ (Pešat 2000, s. 433). Chaloupecký požaduje „*přestat usilovat o umění, vymknout se z jeho zákonů a přilnout co nejtěsněji ke skutečnosti, což znamená ke konkrétní skutečnosti konkrétního člověka*“ (tamtéž). „*Vymknutí se ze zákonů umění*“ bylo nicméně věcí značně problematickou – zákony, resp. určité postupy sdílené konvencí v umění již téměř neexistovaly, jedinou skulinu našel Chaloupecký ve všednosti, prostotě, ve věcech natolik nepoetických, že považovat je za umění by se rovnalo téměř herezi, přičemž právě gesto

odvahy, novosti, bylo tím, o co Chalupický usiloval a co v tvorbě mladé generace postrádal. Z těchto východisek tedy vyrostla Skupina 42.

Co se týče konkrétních historických fakt, Skupina 42, zahrnující literární i výtvarnou složku, vznikla při Umělecké besedě v roce 1942. Její literární křídlo bylo v tomto bodě vývoje omezeno pouze na tvorbu Jiřího Koláře, ostatní literáti se ke skupině dostávají až později (Blažíček 1998, s. 152). Mimo tvůrčí část Skupiny (tj. kromě již zmiňovaného Koláře a část výtvarnou) byl její součástí i segment teoretický, tvořený Chalupickým a Jiřím Kotalíkem.

Skupina 42 vznikala tedy v hluché, stísněné době, plné úzkosti a vnitřní skepse. Přes nepříznivé vnější okolnosti ve svých řadách nicméně soustředila výjimečné literární osobnosti. Ty se k uskupení přidávaly postupně, a nutno poznamenat, že každá z nich měla odlišné pozadí i literární začátky. Právě díky tomu má každý z autorů Skupiny 42 svou distinktivní poetiku, která je patrná i přes to, že všichni byli součástí jednoho uměleckého uskupení.

Tato práce si klade za cíl zodpovědět otázku, nakolik se jednotliví autoři Skupiny „drželi“ teoretických východisek postulovaných Jindřichem Chalupickým, nebo se k nim alespoň nějak vztahovali. Zároveň bude mapovat, jak se tvorba literátů lišila od sebe navzájem. Zkoumání odlišností a shod, literární teorie a praxe, bude sledovat především skrze motiv smrti. Se smrtí totiž přišla generace autorů Skupiny 42 do styku více než generace předešlé, přesto, nebo možná právě proto, si za východisko své tvorby zvolila život. Jak k danému motivu autoři přistupují a jakou roli hraje smrt v jejich díle, to bude tématem následujícího textu.

## Jindřich Chaloupecký a jeho koncepce moderního umění: Základní kameny Skupiny 42

Již vnímání Skupiny 42 jako homogenního tělesa může být do jisté míry problematické. Tvorba literátů sem zařazovaných není konceptuálně příliš jednotná. V porovnání s předchozími uměleckými uskupeními, například skupinou Devětsil nebo okruhem poetistů kolem Karla Teigehe, nebyla Skupina 42 příliš názorově pevná, neměla žádný manifest, společný program, ke kterému by se mohla vztahovat. Tato různorodost je dána několika vnějšími okolnostmi: někteří autoři žili na opačných koncích republiky, což znemožňovalo užší skupinovou činnost, skupina zároveň tvořila v době okupace, kdy byly publikační příležitosti – i možnosti volného cestování v rámci protektorátu – omezené (Pešat 2000, s. 430). Kolem statí Jindřicha Chaloupeckého se tedy formuje volnější výtvarné a literární uskupení, které nemá jednotný program,<sup>1</sup> nicméně všem umělcům jsou blízké Chaloupeckého teze o umění, společnosti a člověku.

Tyto tři pojmy jsou pro Chaloupeckého zásadní. V rámci teoretických statí si autor klade neustále otázky o vztahu mezi těmito entitami, o roli umění v životě člověka, o dosavadní i následující cestě umění a společnosti.

Jaký význam má pro Chaloupeckého umění v lidském životě? Při hledání odpovědi na tuto otázku je třeba blíže objasnit právě Chaloupeckého vnímání člověka. Moderní člověk je ve statích z let 1934–1948, vybraných do svazku *Obhajoba umění*, především člověkem tragickým, opuštěným. „*Moderní člověk opuštěný novou vědou [...] náboženstvím [...] a teď ještě umění ho opouští*“ (Chaloupecký 1991, s. 70). Jeho návrat k sobě samému, k plnému uvědomění si vlastní existence (i když třeba neutěšené) spočívá právě v kontaktu s uměním. Pravé umění nutí člověka uvědomovat si skutečnost jdoucí proti němu, a tím i sebe sama. S tímto východiskem souvisí i žádoucí podoba moderního umění, které má být s člověkem bytostně spojeno. Má se zrodit právě ze „*světa v němž žijeme*“, tedy z moderního člověka samého, jeho života a z věcí, jež ho obklopují. „*Aby umění dosáhlo zpět svého významu v životě jednotlivce, musí se tedy navrátit k věcem mezi nimiž a s nimiž člověk žije... Ale ne jako k tématu, ale jako k skutečnosti, která nestojí mimo umělecké dílo, ale v něm. Umění objevuje skutečnost, ten svět, v němž žijeme a nás, kteří v něm žijeme*“ (tamtéž, s. 73–74).

---

<sup>1</sup> Zdeněk Pešat cituje ve své studii dopis Ivana Blatného Jindřichu Chaloupeckému, kde tuto skutečnost reflektuje následovně: „*Náš společný program by tedy mohl paradoxně znít: Každý na svou pěst!*“ (Pešat 2000, s. 430).



Hlavním Chaluppeckého tématem je ve většině případů „*drama člověka a skutečnosti*“ (tamtéž, s. 74). Právě tyto dvě roviny jsou podle něj totiž tím, k čemu se má moderní umění obrátit, pokud chce v životě jedince sehrávat nadále nějakou roli. Umění je dle Chaluppeckého neodmyslitelnou součástí života, ba co víc, jeho zdrojem, hlavním tématem, umění a život chvílemi téměř splývají: „*Žít, vrátit člověka záhadě, zmatku, životu. Začít znovu*“ (tamtéž, s. 71). „*Od umění se ozývá odvaha, odvaha být a nerozumět. Od umění zaznívá něco, co nazvu mytologie moderního člověka čili svět, v němž žijeme*“ (tamtéž).

Chaluppecký se (i když jen letmo) ve svých statích dotýká právě i tématu smrti. Konkrétně se tak děje ve studii *O vznešenosti umění* (1940). Je zde formulována myšlenka, podle které je umění vznešené díky své autonomnosti: z ničeho nevzniká a nikam nespěje. Umění tedy není závislé na zkušenosti: „*Není jejím výsledkem, souhrnem, rekonstrukcí...je na počátku, na počátku je tvar, slovo, a ničeho není před ním, a bylo-li snad dříve, tedy ustává*“ (tamtéž, s. 84). „*Tak umělecké dílo jako nikde nebere původ než samo v sobě, také nikam nespěje, než samo k sobě*“ (tamtéž, s. 86). Ve vztahu k člověku se umění projevuje jako „*vůle k bytí*“ (tamtéž, s. 87), člověk v něm pak zároveň může nalézt (na rozdíl od vědy, která v tomto úkolu selhala) tajemství vlastního života, proto k němu člověk uniká. Ono rozpoznání tajemství vlastního osudu zároveň souvisí i s vědomím a uvědomováním si vlastní smrti. To je další aspekt, který je pro autentický život nezbytný, a v němž moderní člověk pokulhává: „*Moderní člověk už nezná zemřít. Nechce o tom vědět, že neumí se smrtí počítat jako s podstatným statkem svého života. Vždyť se dokonce za dobrý mrav pokládá taková mrzkost, že se umírajícímu zapírá, když přišla jeho chvíle. A přece je to chvíle, jedna z několika mála chvil, které jsou vskutku jeho, jen jeho, a snad zrovna ta vrcholná zkušenost životní*“ (tamtéž, s. 88). Smrt je pro Chaluppeckého tedy něco, co se má přijmout, oslavit, paradoxně prožít. Je nedílnou součástí života, života, ze kterého umění musí vycházet, neboť je s ním výsostně propojeno.

Pro další část práce, která bude věnována sledování tvorby jednotlivých autorů a její komparaci s teoretickými východisky i tvorbou ostatních členů, tedy shrňme zásadní Chaluppeckého teze:

Umění, člověk, společnost. Každý z těchto pojmů Chaluppecký redefinuje a v jejich vztazích vidí zásady pro jejich fungování. Člověk je tragický, zlomený, odvracející se od skutečnosti i sám od sebe, žije pouze kolektivně, ve společnosti, sám se sebou ztratil kontakt. V této ztrátě je skryté i pozapomnění vlastní smrtelnosti. V obratu zpět k sobě mu má pomoci právě umění. To od sebe ale společnost odehnala, proto se ve svém současném stavu obrací proti ní (tamtéž, s. 29).

## Ivan Blatný – Smrt a čas

Kontakt Ivana Blatného se Skupinou 42 znamenal ve vývoji autorovy tvorby zásadní předěl. Blatného prvotiny, *Paní Jitřenka* (1940) a *Melancholické procházky* (1941), se nesou v impresionistické atmosféře, jsou plné barev, pravidelných rýmových schémat, vázaných veršů apod. Při spolupráci se Skupinou 42 se jeho poetika ale radikálně proměňuje, rozdíly nastávají jak ve formální, tak v motivické oblasti.

Sbírky *Tento večer* (1945) a *Hledání přítomného času* (1947) jsou obě psány v dobách úzkého kontaktu se skupinou: *Tento večer* vznikl v letech 1942-1945, *Hledání přítomného času* pak v roce 1945.

### Tento večer

Jedním z ústředních témat této sbírky, od kterého se značným způsobem odvíjí celá její poetika, je čas. Reflexe času se v *Tomto večeru* oproti předchozím sbírkám mění, zásadním námětem je nemožnost čas a věci v čase zachytit, rozpoznat. První problémem je již vymezení, o který čas se jedná. Jiří Trávniček ve své studii píše, že „*časem básnickovy poezie [...] je préterium*“ (Trávniček 1990, s. 425), na stránkách sbírky je ale pojetí času komplikovanější. V básních je patrná snaha o zachycení jednoho, právě přítomného okamžiku, souběžná se směřováním celé Skupiny 42, konkrétně jejího soustředění se na přítomný moment. Tato tendence je realizována jak tematicky, tak formálně – ve sbírce se často vyskytuje oddělování dílčích obrazů tečkami, díky čemuž působí jednotlivé okamžiky osaměle, jedinečně: „*Hodinky na ruku, Semdset pade. Kolik? / Neslyším. Nejdou. Ticho. Hodiny*“ (Blatný 2019a, s. 15). Sbíрка je díky tomu plná „*osamocených slov, výkřiků, gest*“ (Pešat 2000, s. 441). Přestože i v názvu sbírky *Tento večer* je kladen důraz právě na přítomnost, bylo by mylné se domnívat, že časovost u Blatného se rovná pouze jí. Blatný čas značně problematizuje, na stránkách *Tohoto večera* představuje jakousi propojenou trialitu budoucího, přítomného a minulého, hranice mezi jednotlivými rovinami jsou přitom ve většině případů smazávány, věčnost se shlukuje do jediného okamžiku, jindy se celou básní line pocit bezčasí. „*Vždyť věčnost dá se vyčíst také z trochy / v průjezdu zaslechnutých slov*“ (Blatný 2019a, s. 71). „*Dějiny nad zahradou červencové noci*“ (tamtéž, s. 63). „*Okamžik dějin zahýbá neslyšně za roh / Abych jej nespatrił už jinak než ve vzpomínce / Na tomto zežloutlém listu po letech*“ (tamtéž, s. 62).

*Tento večer* tedy spíš než by byl oslavou přítomnosti, značí její nejasnou povahu a frustraci z jejího nepřetržitého pomíjení. Ve sbírce je patrné „úsilí vtěsnat do jediného okamžiku simultaneitu dějů, porýdit jakýsi horizontální průřez jediné sekundy“ (Pešat 2000 s. 441). Lyrický subjekt si v rámci sbírky uvědomuje neustálé, nezastavitelné plynutí času, přesto se snaží přítomnost za každou cenu zachytit, přičemž tato snaha působí místy krajně zoufale: „*Nezaměnitelný neopakovatelný večere / Zastav se vrať se vrať se vrať se mi v mé básni!*“ (Blatný 2019a, s. 31). „*Kolik je hodin? Kolik? Odpověď? / Ted' právě ted'...Ted' právě ted'*“ (tamtéž, s. 41). „*Zpěv okamžiku / Který je jenom jednou v dějinách*“ (tamtéž, s. 50). „*Kdepak jsi asi ted', ted' právě v tuto chvíli, / V ten přesný okamžik, dnes, kdy jsem začal psát*“ (tamtéž, s. 56).

Minulost stále do přítomného prosakuje, ožívá velmi často a velmi snadno: pomocí písňe, pomocí kusů nábytku, pomocí volných asociací. „*Není to svatba tvá a moje, / A nežení se strýc, / Strýc, teta, bratři, všichni známí, / Pro které dávno přišla jejich mammy / Se světlem svíc*“ (Blatný 2019a, s. 34). Stejným způsobem, tedy velmi neočekávaně a jednoduše, proniká do přítomného okamžiku i budoucnost: „*Za sto let možná jednou v tomto bytě otevře někdo starou knihovnu. Slyšíš jak venku prší za sto let?*“ (tamtéž s. 38). „*Blatný uprostřed zbořeniště starých domů evokuje do nejmenších detailů „gesta života“ dávno minulého (báseň Zbořeniště), právě tak jako zpřítomňuje děje budoucí (báseň Červen). Vždycky však jde o okamžik, v němž se zrcadlí všednost a jen skrze ni ve šťastných chvílích básně i věčnost*“ (Pešat 2000, s. 441).

S neustálým plynutím času souvisí i motiv smrti. Ta je v *Tomto večeru* reflektována jako běžná součást života: „*Lidská tragika je podána v Blatného záznamech jako faktum, bez jakéhokoliv předznamenání a rovněž bez jakéhokoliv vyvanutí či doznívání*“ (Trávníček 1990, s. 428). I tak výrazné a zásadní momenty jako ztráta člověka, truchlení na pohřbu, vynášení rakve, smrt, nejsou schopny pozdržet čas a díky tomu bývají přehlušeny novými obrazy, které z vnějšího pohledu působí v porovnání s krajními situacemi působí banálně, v nekonečném plynutí času se jim ale dostává rovnocenných rolí: „*Když vynášeli rakev několik ženských vyhlédlo ze dveří / Tak jak byly / Rozcuchaná S párou ve vlasech S rezavou rtěnkou / Zatím kuchyně žily samy [...] Malý průvod s mrtvou procházel dvorem a vyšel / Ryba zelí mléko housky zápalky*“ (Blatný 2019a, s. 22). „*Uvař a sprav si svetr / Vytrí pokoje! / Zatlučte někdo rakev!*“ (tamtéž, s. 30). Blatného syrový, nezprostředkovaný záznam“ (Trávníček 1990, s. 427) skutečnosti vychází tedy z konfliktu jednotlivce a času. Na jedné straně je zde závrtné vědomí o neuchopitelnosti času, ústící v jakýsi individuální čas, kdy se jediná vteřina zdá být nekonečně dlouhá, okamžik proběhnuvší před několika lety se objevuje v přítomnosti, na

straně druhé je nicméně čas reálný, lineární, ve kterém nejzásadnější vteřiny života trvají přesně tak dlouho, jako ty zcela banální.

Zobrazení smrti ve víru ostatních událostí se nemění ani v případech, kdy je smrt ústředním tématem básně, jako je tomu například v *Události: „Ptal jsem se Hedvičky, kam jedou. / Na pohřeb. / Prý hrozně nerada. V těch sešlapaných polobotkách“* (Blatný 2019a, s. 17). Tendenci zobrazit smrt jako všední událost značí i její postavení do jedné roviny s ostatními motivy:<sup>2</sup> „*Slyšte jak míchá píseň: Smrt láska / Smrt láska život smrt láska!*“ (tamtéž, s. 24).

I vztah mezi těmito dvěma veličinami (smrtí a časem) je pojmán netradičně. Běžné vnímání času jako něčeho, co k smrti přibližuje, je zde potlačeno, v básních, které se relaci času a smrti věnují, je kladen důraz spíše na schopnost času zahladit smrt a vědomí o ní: „*Kdo tady spal! Kdo tady zuřil miloval pil plakal padal! Kdo tady umíral!*“ (tamtéž, s. 18), jindy naopak postavy v čase ožívají, přestože jsou již po smrti. „*S postavičkami / Které už jsou mrtvy ale o nichž víme že žily / Že právě v tomto / Dávno minulém nezaměnitelném a neopakovatelném okamžiku / Nesly po této ulici svůj osud*“ (tamtéž, s. 29).

V básni *Nedělní odpoledne* se objevuje nejasné zobrazení časovosti, v kombinaci s nejasným zobrazením prostoru. Smrt se prolíná jednotlivými částmi obou rovin, rozplývá se mezi dalšími reáliemi – hospodou, husami, tramvajemi, existuje všude, ale zároveň nikde nezůstává. Díky tomuto zamlžování času a prostoru působí Blatného básně snově, somnambulně: „*Hráči, kteří z nich jedli a jsou už mrtvi vcházejí zvolna / a ti kteří se teprve narodí [...] Město vymřelo tu a tam slyším zvuk / který se rozezněl snad před tisíci lety / dávné výbuchy poklic džberů nádobí / hlas vyhaslého hrnce / Hlasy: Narodil se Hlasy: Miláčku! / Hlasy: Mrtev / Hlasy: Přijď určitě!... / Jdu Pískám Za mnou horkem rozežrané zdi! / Za mnou vybilené kosti letních nedělí!*“ (tamtéž, s. 21). Zároveň zde není ani stopa po melancholii, pocitu typickém pro Blatného předchozí sbírku *Melancholické procházky*.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Tato tendence stavět rozdílné motivy na jednu rovinu se objevuje napříč Blatného poezií. Blatný „*je básníkem povrchu, kde všechno je stejně vysoko nebo nízko*“ (Hejda 1994).

<sup>3</sup> Jiří Trávníček mapuje rozdíl v motivu smrti v obou sbírkách následovně: „*Už v Melancholických procházkách (1941) se v Blatného básních objevovaly motivy ukončených lidských životů, nápisů na hřbitovech, odvátné minulosti, ale jejich traktování se dělo přes clonu melancholie a pomíjivosti v jakémsi okouzleném odlehčení. Tuto distanci Blatný ve verších své další sbírky rapidně zkracuje, nebo dokonce zcela ruší; motivy pohřbů, smrti, těžké nemoci nenastavuje o jakousi „sémantiku druhého stupně (J. Slawiński), ale nechává je v jejich případném (doslovném) určení*“ (Trávníček 1990, s. 427).

V souvislosti s nastíněným vztahem času a smrti nelze opomenout vracející se motiv *Tohoto večera*, kdy je smrt reflektována očima živých, mrtví se přitom zdají být uchováni ve věcech, asociacích, vzpomínkách: „*Mechově zelená na oprýskané misce / Ačkoliv prastrýc jenž ji kupoval je dávno mrtev / Je dávno mrtev žije na půdách / Na půdách ve zdech v slabém zapraskání!*“ (tamtéž, s. 27). „*Houpací křeslo v kterém sedávali, / Rodiče tety mého přítele / Rodiče, tety, bratři, všichni známí / Dřív než si pro ně přišla jejich mammy / (Řekni to tiše:) Smrt*“ (tamtéž, s. 33). Zvláště věci hrají v Blatného poezii nezastupitelnou roli, Antonín Petruželka jim připisuje výsostné postavení, když píše, že u Blatného je „*reálná síť spíše než metaforická*“ (Petruželka 2006, s. 221). Mimo jiné v sobě uchovávají smrt společně se životem a poskytují živým prostor ke spojení s minulostí, v některých momentech naopak předznamenávají budoucnost: „*Čekám na svoji mammy – / Je to smrt. / Otálí ještě kdesi na ulici / Otálí před domem. / A věci na stole jsou jí už plny*“ (Blatný 2019a, s. 53).

Vedle zmíněných postupů, které navozují neurčitou atmosféru snu, se ve sbírce objevuje jeden motiv kontrastní, pevně zakotvený v realitě, v konkrétním čase: motiv druhé světové války. V básních, kde je znatelná tato „*inspirace časem konce války*“ (Trávníček 1990, s. 431), se smrt zdá jasně spojena s minulostí, v budoucnosti je naopak život. „*Slyší neustále kolem sebe mrtvé / Umučené otce bratry přátele / To jak zašelestil vánek v ožehlych korunách / Ale nezničitelný život*“ (Blatný 2019a, s. 60).

## Hledání přítomného času

„*Další knížka Hledání přítomného času z roku 1947 pokračuje tam, kde sbírka Tento večer skončila*“ (Pešat 2000, s. 442). Nejenže na sebe obě sbírky navazují, v lecčems se dokonce překrývají. I pro *Hledání přítomného času* je zásadní reflexe člověka ve stále ubíhajícím čase, snaha o zachycení přítomna. „*Ovoce hnije, zvoní motyka. / Něco se rodí, něco zaniká. / A v tomto okamžiku / vzniká můj zpěv*“ (Blatný 2019b, s. 11). Taktéž je i zde je častým motivem spojování času a smrti, konkrétně v podobě oživování minulosti prostřednictvím zesnulých: „*Docela blízko u mne mrtvý roznašeč z půjčovny obrázkových časopisů / otevírá právě dveře*“ (tamtéž, s. 71). „*Tisíce kilometrů ode mne, a přece neustále přítomná / tak jako mrtví ve starých bytech, které zahlédneme pod lampou, čist / klidně slepoucím okem*“ (tamtéž, s. 68).

Motivy smrti i času jsou zde ale mnohem více spjaté s motivem války, který se v předešlé sbírce vyskytoval jen občas. Blatný se jeho evokací přivrací k patosu, jenž upomíná na poetiku prvních dvou sbírek: „*Za to všechno ještě umíral / před Brnem*“

*rudoarmějec*“ (tamtéž, s. 13). Ten zde zasahuje i reflexi smrti, v *Hřbitůvcích v krajině*, je např. obraz: „*česká matka / ruskému synu / nese kytici*“ – rozumí se na hrob – (tamtéž, s. 19). Tento obraz je v porovnání se zobrazením smrti v předchozí sbírce značně zatížen citovostí.

Jediný pevný bod v jinak rozmazaném čase – konec druhé světové války, který byl v předchozí sbírce pouze občasným motivem –, je zde reflektován velmi často, poskytuje lyrickému mluvčímu na časové ose jakousi oporu: „*Šli s tebou létem, blankytnými sály / luk, lesů, vod. / Ti, co se nedočkali. / Doprovod*“ (tamtéž, s. 20). Subjekt je schopen nejen ho přesně v časové linii vymezit, ba co víc, sám tento moment se stává mezníkem ve vnímání času, jasně lze díky němu rozlišit budoucnost a minulost, ve sbírce *Hledání ztraceného času* se časovost začíná vyjasňovat: „*Ten den si pamatuj a ať nás všechny spíná / a onen starý svět ať zničí napadrt'. / Mladičké Židovky šly tudy z Terezína / a v patách za nimi jak zápach táhla smrt*“ (tamtéž, s. 18).

Nová atmosféra básní, v čase pevně ukotvená, je konstruována i díky konkrétním časovým údajům, které se objevují při momentech vzpomínání: „*Kdykoliv píše báseň, jsi to ty [...] Ty válka v které jsme se poznali. / Ty slunce, chleba, ptáci, stromy, svět. / A všichni milenci z těch let. [...] Na věži bude...Slyšíš dějiny? / Ty domy, lesy, vlaky, mosty, svět. / Slyšíš je v noci někdy odbíjet? [...] Ty naše naděje, ty nový svět. / Je to už osmadvacet let*“ (tamtéž, s. 22).

„*Básnikova nostalgická emoce*“ (Trávníček 1990, s. 425), vzpomínání na věci minulé, je jedním z nejvýraznějších prvků celé sbírky. Báseň *Dějiny* je například volným sledem vzpomínek na Blatného přítele Jiřího Ortena, na jejich společné zážitky, cestu do Prahy apod., které zdánlivě pronikají do přítomnosti: „*A byla zase noc u svaté Prašné brány*“ (Blatný 2019b, s. 40). Hořkosladká atmosféra básně je ale budována vědomím, že již to všechno náleží minulosti: „*Ted' jeho hlava mizí do obilí / a potápí se s celým letním dnem. / Cesty se rozejdou. Ty hledíš ještě chvíli / za Jiřím Ortenem*“ (tamtéž, s. 37).

V budoucnosti je ukryta úzkost a obavy, obojí pravděpodobně způsobeno právě přítomností atmosféry války: „*Přežiju? Přežiješ?*“ (tamtéž, s. 24).

Pojetí času se tedy od *Tohoto večera* poněkud proměňuje, v předešlé sbírce vládlo bezčasí (snad způsobené trvajícím válkou), minulé, přítomné a budoucí se prostupovalo hranice nebyly ostré. V *Hledání přítomného času* je motiv minulého častý, aktualizován především skrze vzpomínky, ale už je jisté a zřejmé, co jsou vzpomínky, že patří do minulosti a že ta se přítomnosti nerovná. Tato proměna je patrná například v básni *Místa*, kde se opět střetává minulé a budoucí, nikoliv ale v prolínání, naopak, vymezují se proti sobě. „*Kam odjíždějí? / Na pohřeb sestry. Navždy. Za synem. / Stařenka zůstává. Stařenku neberou s sebou. /*

*Nechávají doma hvízdát Meluzínu. / Hodiny neberou s sebou. / Hodiny bijí v prázdném pokoji“ (tamtéž, s. 49).*

Název sbírky sice odkazuje na knihu *Hledání ztraceného času* od Marcela Prousta, ale titul je možné interpretovat i jako nalézání/znovuobjevování něčeho, od čeho se doposud chtěl lyrický subjekt pouze odvrátit. „*Problematika času v ní vystupuje opět v podobě touhy směstnat do básně simultánnost různých dějů jediného okamžiku, tak zpřítomnit i děje minulé. Vedoucím motivem tohoto úsilí se stává ono hledání přítomného času“ (Pešat 2000, s. 442).*

Jak již bylo naznačeno v podkapitole *Tento večer* – pojetí smrti v obou sbírkách se ve většině případů přiblížilo společné poetice Skupiny 42, smrt byla značně odpoetizována, zamíchána mezi ostatní děje: „*Vzpomínám si jak jsme tudy šli / Po schodech dolů z kremace matky jakéhosi přítele“ (Blatný 2019b, s. 63).* V *Hledání přítomného času* se nicméně objevuje několik výjimek, které se dají následovně zobecnit. První je skupina básní, které reflektují konec války (viz výše), druhou a třetí výjimku tvoří následující texty.

První je báseň *Jednoho rána*, kde se umrzlé dítě mění na anděla a sleduje svoji rodinu zpoza okenní tabule, načez „*se připojuje k ostatním andělům této prosincové noci“ (tamtéž, s. 55).* Toto mytické, křesťansky zatížené zobrazení smrti je v obou sbírkách ojedinělé, motiv života po životě se objevuje pouze v tomto úryvku. Druhou a nejvýraznější výjimku tvoří rozsáhlá báseň *Terrestris*, která i mimo pojetí motivu smrti vyčnívá svojí diametrálně odlišnou poetikou od zbytku sbírky. Hlavní prostor tu dostává imaginace, inspirace folklorem, symbolika. Smrt je zde spojena s láskou, v básni *Terrestris* se umírá právě z lásky k mocné čarodějnici, smrt je dokonce vítána, protože přichází z rukou milované. Lyrický mluvčí posedlý vášnivým citem je na konci *Terrestris* usmrcen při své poslední písni, věnované čarodějnici: „*netiskni ještě tolik! netiskni ještě tolik! / jen co by nedotlouklo... / Prosím tě, chtěl bych ještě / popadnout dech! / jedenkrát lapnout / ještě po dechu / abych ti mohl...ještě naposled / Mi...Mi-lu-ji tě, / krás- / ná / Te...“ (tamtéž, s. 79).* Smrt značně vyhrocená, spojená s láskou, ba dokonce smrt z lásky, z rukou milované, má blíž spíše k literatuře romantické, než k „poezii všedního dne“.

Ivan Blatný v rozebíraných dvou sbírkách přechází od své původní smyslové poetiky, zasažené především impresionismem, k pohledu prostšímu, údernějšímu: „*U Blatného je všechno maximálně odosobněno, objektivováno a jaksí zmechanizováno“ (Pešat 2000, s. 441).* Z jeho minulé tvorby mu ale zůstávají některé signifikantní rysy: zastřenost, snovost, neurčitost. „*Není tu žádná narativní instance, perspektivní centrum, point of view. Na maximální míru je rozkolísáno také povědomí o subjektech“ (Trávníček 1990, s. 426).* „*Arbitrárně stanovený a ustálený poměr mezi signifiant a signifié je nepřehledností kontextu*

*zcela rozkolísán*“ (tamtéž, s. 426). Tyto dvě roviny se v obou sbírkách střetávají a dohromady utvářejí snahu „*postihnout i metafyziku všedního, již vytváří právě tak banalita jako sen, vzpomínka jako podvědomí*“ (Pešat 2000, s. 443). Smrt je zde úzce spjatá s časem, jehož pojetí je často neurčité, zastřené, těžko sledovatelné: ze zlomku vteřiny se ocitáme ve věčném bezčasu, život i smrt jsou sotva zachytitelné, hranice mezi mrtvými a živými se stále tenčí a často jsou nepostřehnutelně prolamovány.



## Jiřina Hauková – Smrt není konec

Jiřina Hauková je výjimečná nejen coby jediná žena v rámci Skupiny 42, i její tvorba se při zasazování do kontextu Skupiny poněkud vymyká. Autorčin debut *Přísluní* vyšel sice v roce 1943, ale vznikl ještě před jejími bližšími kontakty se Skupinou. Nabízí se však porovnání s autorčíným druhým literárním počinem (a zároveň posledním, co se týče její literární produkce po dobu trvání skupiny), „skupinovou“ sbírkou *Cizí pokoj*, která vyšla o tři roky později.

### Přísluní

Debut Jiřiny Haukové *Přísluní* představuje v rámci Skupiny 42 výjimku především co do básnické scenerie. Zatímco ostatní umělci situovali svá díla do městských kulis, v básních *Přísluní* hrají hlavní roli především přírodní reálie a motivy. Přesto by se poezie J. Haukové dala „stěží nazvat přírodní poezií, ale s dramatickou a lyrickou silou se v ní promítají do přírodního dění osobní zkušenosti a konflikty“ (Harkins 2000, s. 1001).

Příroda není pro subjekt Haukové pouze prostředím, vnímá ji jako živoucí entitu. Již v první básni sbírky je tematizována touha lyrického subjektu stát se součástí přírody: „*Chci větrem být / a s vlnou si hrát na potoce*“ (s. 11),<sup>4</sup> v naději, že tím zmizí trápení spojené s lidskou existencí: „*Z palčivých bolestí mne vykup, / pápěří lehké rozprostři, / o bolest poslední mne olup, / a ztiš ji, ztiš ji v závětrí*“ (tamtéž).

Přestože doslovná metamorfóza v součást přírody nemůže být realizována, cítí se lyrický subjekt se zemí bytostně propojen, vychází z ní: „*Na dně tvého lůna tmí můj klíček života*“ (s. 19).

Krajina, země, příroda jsou tedy v poezii Jiřiny Haukové především něčím, z čeho se rodí život, jsou nicméně přítomny i ve smrti, konečnosti, svou podobou odráží vnitřní stav lyrické mluvčí: „*Poslední dech klopýtajíc ztrácím, ve dne sílí, v noci není – mezi nimi ostýchává. To stín leží na prameni*“ (s. 22).

Příroda ale ze své podstaty dává subjektu možnost smrt překonat. Pro Haukovou je v souvislosti s motivem smrti vždy přítomný i motiv znovuzrození, jako by příroda kompenzovala rozměr konečnosti, který s sebou smrt přináší. Zánik a znovuzrození jsou

---

<sup>4</sup> Všechny citáty z textů J. Haukové v této kapitole pocházejí ze souborné edice *Básní* z roku 2000 (viz Soudis literatury).

v poezii Haukové od sebe neoddělitelné, cyklicky se opakují, stejně tak, jak je tomu v přírodě: „*A pokorně se odevzdává tvůj zjihlý hlas, by vzklíčil zase z jara*“ (s. 44), „*dej mi, ať vzplanu nová*“ (s. 48), „*přece se navrátíš / jen jasno bude-li*“ (s. 55). I v momentech, kde je akcentováno nezadržitelné plynutí času, je naděje přítomna ve vymanění se z této pomíjivosti. Takovou situaci předkládá například báseň s příznačným názvem *V čase*: „*Má pomíjivosti, oprcháváš / jak pírkó káčeří / jež vzduchem unášeno / ztrácí se / v doteku dávného milence. [...] Bolesti, trpce vykoupená, / dáváš mi růst. [...] Jen věčností změny / znovu se vracíš*“ (s. 47). Síla, která v sobě skýtá možnost destrukce, je zároveň životodárná: „*Jen cítím, že psát budeš do hrobu / ohnivým písmem v stopách mého těla. / A třebaš padnu. V bolestné jímce / mne vzkřísí zas opálka slunná / z tvých dlaní vypálená*“ (s. 58).

Motivy konce a začátku jsou v básních *Přísluní* propojeny i v rovině milostných vztahů. Na místě, kde něco končí, se rodí cosi nového: „*Byl jsi mi val a pevnou oporou, / chtěl jsi mne k smrti stržici. / Po noci bezesné a plné muk / někoho jiného mi jitro přivádí, / jehož jsem tušila*“ (s. 53).

Cykličnost a znovuzrození jsou esenciální motivy *Přísluní*. Skýtají pro lyrický subjekt útěchu a jsou nalézány nejčastěji právě v přírodě. Pomocí nich je lyrická mluvčí schopna překonat konečnost a čelit životu. „*V máchovském „proto tě miluji víc, že zemřeš“ překonává i ona smrt, živa z vědomí, že přece jednou zas „najdeme společný jazyk této země“* (Fučík 2000, s. 981).

*Přísluní* je sbírka plná pohybu, není zde trvání, ale stále se aktualizující opakování téhož, které přesto, že zachovává cosi původního, přináší i změnu, očistu. Tak Hauková nazírá i další podstatné téma *Přísluní* – rodinu, která ve sbírce znamená především ženskou část pokolení. Intimita v rodině (mezi sestrami, matkou a dcerou) je způsobena právě touto obměnou stejného: „*Ucítíš zas jednou prudkou krev mou. / Ta dávná její ozvěna*“ (s. 41). Ve změně je tedy přítomen návrat, protože proměna v básních Jiřiny Haukové začíná a končí na témže místě.

## Cizí pokoj

Následující sbírka, vydaná o tři roky později s názvem *Cizí pokoj*, se posouvá z útěšné oblasti přírody do nehostinných kulís města: „*Ocitáme se ve světě lidí k pronajmutí, uprostřed krvavých kalů a smutků, odcizených samot a lásek, kterých není*“ (Fučík 2000, s. 980).

Propojení subjektu s jeho prostředím přetrvává – se změnou scenérie dochází i k proměně jeho samého. Zatímco v *Přísluní* je mu vlastní „*intimně citový tón*“ (Pešat 2000, s. 447),

lyrická mluvčí je „*blaženě schoulena do sněžení dívčích snů, v koutku světa, kam se nikdo nedívá, jistá si sama sebou i věcmi, které na dosah ruky a bezpečně trvajících, ji izolují zdánlivou zdí*“ (Fučík 2000, s. 980), v *Cizím pokoji* je subjekt sám, ale tato samota už není útočištěm, je daností. „*Často jsem dveře zavřela a nechtěla, / abys vešel ke mně. Vždyť co bys měl, / já slunce nedávám. Jsem zbrojí včel, / prach slaný chutnám lepící se na těla*“ (s. 65). Harmonie, klid a víra v znovuzrození se z textů vytrácí společně s přírodou.

V tematickém středu sbírky stojí vztahy (k sobě samé/samému, vztahy mezilidské), kterým subjekt nerozumí, do kterých neustále prosakuje cizost a konečnost: „*Stojím zmatena / nad tím / co je život. / A co dál - / Stojím zmatena / nad tím / co je člověk. / A co dál - / Otevírám ústa / k polibku / který nepřijde*“ (s. 87). Přírodní motivy květin, stromů, vody vystřídaly motivy tíhy myšlenek, pocitů, duševních stavů, osamění. Vytržením z přírody a zasazením do města se lyrický subjekt ocitá ve spleti mezilidských vztahů, z nichž chce často uprchnout pryč (básně *Sonet, Osudy, Poslední den toho roku*). Nepřinášejí mu žádnou útěchu, postrádá v nich autentičnost: „*I ve dvou se přihlašuje intenzivní pocit osamocení*“ (Pešat 2000, s. 447).

Pro přiblížení poetik obou sbírek se nabízí srovnání básní *Na sněhovou vločku* z *Přísluní* a *Milostná, která to neví* z *Cizího pokoje*. V obou je jedním ze zásadních motivů sněh. Ale zatímco ve verších *Přísluní* se z hlasu lyrického mluvčího ozývá touha po harmonii, pocit klidu a sounáležitosti: „*Snáší se, padá, rozdmýchá / svým světlem jiskru bez plamene. / A ticho v tišší utichá / a bílá bílou stele. / To vločka padá, padá němá / se všemi pobratřena*“ (s. 24), v *Cizím pokoji* něžná imaginativní atmosféra mizí. Antropomorfizovanou, subjektu přiblíženou vločku nahrazuje prosté konstatování: „*Sněží, sněží*“ (s. 72) a následující obrazy v básni jsou mnohem temnější: „*pod vlasy splihlými / odplouvá mrtvý / nové jméno / pod tenkou vrstvou sněhu / šlape u nohou*“ (tamtéž).

I v *Cizím pokoji* nalezneme báseň, která reflektuje smrt ve válce. V textu *Noc z války*, kde je smrt přítomna v postavě umírajícího vojáka, není ani stopa po naději na znovuzrození, jako tomu bylo v *Přísluní*, smrt je jednou z hrůzných kulí války, společně se strachem, krví, tmou: „*Noc zavázala oči / živým, aby neviděli. / Ze strachu věšela se nám na paty / ze strachu z ran, / z krve, z mordování*“ (s. 80).

Přímé zmínky o smrti se jinak ve sbírce příliš nevyskytují, je zde nicméně silně aktualizována přítomnost konečnosti. Zároveň se začíná problematizovat i čas, události a mezníky se lyrickému subjektu ztrácejí v rozmazaném neurčité, jež samotný subjekt nedokáže konkretizovat: „*Kdo z nás ještě žije?*“ (s. 72), ptá se v jedné z básní. Jiná zase začíná slovy: „*Hledal ji / v kterémsi zapomenutém dni*“ (s. 76).

Mizí cyklické pojetí času, nicméně *Cizí pokoj* se nedá označit jako přechod k linearitě, protože podobu času není možné ve sbírce příliš sledovat, lyrická mluvčí často nazírá čas útržkovitě, neurčitě, spíš jako jednotlivé body než kompaktní celek. V *Přísluní* se čas zvnitřňuje, je všeobjímající, skrze něj lyrický subjekt chápe svět i sebe sama, v *Cizím pokoji* je čas reflektován spíše latentně, do tematické roviny vstupuje prostřednictvím jiných motivů.

Hauková v této sbírce činí zásadní obrat: z vnitřního do vnějšího světa. Toto nové stanovisko je spojeno především s nalézáním neautenticity, desiluze. „*Intenzivně prožívaný a silně subjektivně zabarvený pocit osamocení člověka uprostřed odcizujícího moderního ruchu velkoměsta, stupňovaný ještě drsnou atmosférou války a okupace*“ (Pešat 2000, s. 447). *Cizí pokoj* obsahuje sice básně, v jejichž centru stojí určité postavy a jejich příběhy (např. *Jiná nenie*), ale je především sebereflexivní poezií, lyrický subjekt *Cizího pokoje* je soustředěn na své prožívání: „*Cizí pokoj tak jinými cestami než poezie ostatních členů Skupiny míří k zachycení všednosti a mimo okruh literatury: důrazem na spontánnost vyznání o životě, na subjektivně prožité svědectví*“ (tamtéž, s. 448).

Zmiňované proměny subjektu a kulis se podílejí na celkové proměně atmosféry poetiky Jiřiny Haukové. Tu je možno sledovat mj. na několika motivech. Příroda, v *Přísluní* především harmonická a laskavá, se nyní objevuje v obrazech téměř apokalyptických: „*Bělouši oblaka dusají kopyty po obloze. / Chrlí žár. / A slunce stoupá beze stínu*“ (s. 68). Prostor, v předchozí sbírce zvnitřněný, nazíraný intimní optikou, je v básních *Cizího pokoje* je nahlížen dvěma kontrastními způsoby. Prvním je antropomorfizace prostoru – subjekt často připisuje předmětům (především nábytku) lidské vlastnosti. Předměty převzaly roli přírody, skýtají pro subjekt útěchu, nahrazují mu mezilidské vztahy, které jsou spojené nejčastěji s vyprázdňením a chladem. Toto osobní nahlížení předmětů ho naopak navrácí do snazších časů dětství. Druhým je neustálá nekonformita subjektu v jakémkoliv prostoru, často jsou k jeho popisu využívány výrazy jako „cizí“, „chladný“ apod. „*Dlouhé, teskné, prapodivné vlaky / zastavují v cizích staničkách*“ (s. 125). Na prostor kolem sebe (na takový jaký je, nikoliv polidštěný, vysněný) jako by si lyrická mluvčí nikdy nezvykla.

Tato nejistota, nezakotvenost se objevuje i v jiných aspektech sbírky. Všechno kolem subjektu se zdá být zastřené, mlhavé, neurčité. Nejen prostor, ale i čas a ostatní subjekty. Například neurčitá zájmena jako „někdo“, „nějaký“, „kdosi“, „něco“, „kterýsi“ apod. se v básních vyskytují velmi často, stejně jako obrazy evokující neurčitost: „*pokoj bez oken, v domě bez čísla*“ (s. 121). Velmi častý je i výskyt otázek v básních: „*kdo vyhrává, kdo prohrává?*“ (s. 132), „*řikej mi, bylo to pravda?*“ (s. 77), přičemž jejich adresát je zřídka vymezen, není ani jisté, zda je klade sama lyrická mluvčí někomu druhému, či zda se jedná o náhodné útržky

rozhovorů, případně o vnitřní monology. I tato nejistota a snaha dopátrat se odpovědí přispívají k vykreslení obrazu promlouvajícího subjektu jako někoho zasazeného do světa, kterému příliš nerozumí, který pro ni zůstává cizí, nepochopitelný. Zároveň mohou být interpretovány i jako snaha o navázání kontaktu, autentického vztahu, kterého se subjektu v *Cizím pokoji* nedostává.

Milostné vztahy jsou v básních tematizovány se značným odstupem lyrického subjektu, v básních *Cizího pokoje* je intimní pocit nahlížen buď zpětně a odosobněně, jakoby zvnějšku: „*vidím svou hlavu / drží ji v rukou mladý muž*“ (s. 82), anebo jde o reflexi cizího vztahu, ve kterém lyrický subjekt nijak nefiguruje: „*na líné ulici města / tolik jich potkávala / nikdo jiný, nikdo než on / si řekla*“ (s. 89).

„*Hauková přijímá pokorně, ale velmi nesentimentálně výzvu odlidštěného života; bere tíhu nešťastného světa odhodlaně na sebe navzdory hrůzám, které se před ní otevřely hned na počátku války, v době tolika smrtí na bojištích, v koncentracích i v zázemí, uprostřed holomrazů, jimiž charakterizuje celou svíravou atmosféru stále se stupňující osamělosti a vyprahlosti člověka*“ (Fučík 2000, s. 980). Citovaná pasáž z doslovu B. Fučíka ke knize *Letorosty*, výboru z poezie Jiřiny Haukové z let 1940–1965, reflektuje způsob, jak Hauková coby básnířka zpracovala východiska a názory Jindřicha Chalupeckého na podobu a poslání umění. Ve středu jejích básní stojí moderní člověk v novém světě. Osamělý, bez útěchy, bez možnosti úniku, v prostoru, kterému nerozumí. Sám Chalupecký pak tvorbu Jiřiny Haukové v období Skupiny vnímal takto: „*S knihou Jiřiny Haukové se ocitáme opět tam, kde literatura a život, poezie a osud se nerozeznávají; tam, kde báseň se znovu stává lidskou nebytností*“ (Chalupecký 2000).

## Josef Kainar – Smrt a mýtus

Josef Kainar se na rozdíl od předešlých básníků pohyboval především na poli epiky. Jeho poezie se v průběhu války od slovesné tvorby dalších členů Skupiny 42 značně lišila, přiblížil se jí až sbírkou *Nové mýty*, později se opět posunula jinam (Pešat 2000, s. 444, 447). Sbírkou *Osudy* a *Nové mýty* uvádíme v chronologickém pořadí dle vzniku, oddíl *Dvůr a jiné verše* je díky tomu, že obsahuje básně, které jsou z širokého časového rozpětí a jejich přesné datum vzniku nelze často určit, zařazen na konec této kapitoly.

### Osudy

Sbírkou *Osudy* (1947) psal Kainar v letech 1940–1943, po většinu doby její geneze ještě nebyl členem Skupiny 42. „Její zájem o město mu byl tehdy zcela cizí, ne však její podstatnější směřování. Desiluzivní pojetí člověka patřilo k existenciálnímu základu programové depoetizace Skupiny, u ní to ovšem byla snaha o bezpředsudečnou pravdivost, v Kainarových *Osudech* naopak spíš zahořklá předpojatost“ (Blažíček 1998, s. 157–158).

Část básní z této sbírky je lyrická, básně jsou plné přírodních motivů, lyrické reflexe apod. Zároveň je zde ale přítomen i epický rozměr, reprezentován například básněmi *Máří Magdalena*, *Dopis pro nemocnou*, *Kateřina Sforzová* ad. *Osudy* mají tedy poměrně žánrově pestrý repertoár, vedle epických básní se objevují i útvary lyrické a lyricko-epické.

Epická složka *Osudů* je v mnohém podobná *Novým mýtům* (viz dále): „*Jeho básně neměly skoro nic z běžné lyrické rozplývavosti a přilnavosti ke smyslovým a citovým radostem a ke krásnému zvuku slov*“ (Pohorský 1987, s. 432). Pozoruhodná je na nich zejména absence časoprostorového kontextu. Příběhy ve sbírce jsou spíš jednotlivé obrazy, čtenář se při recepci básní nedozvídá, co se stalo před nimi, po nich, kdy a kde se odehrávají ani jakékoliv další, širší okolnosti. Výjimkou je báseň *Dítě začíná vidět*, která představuje vykročení z osamocené okamžiku, je zde nabídnut pohled do budoucnosti, pohled na koloběh života, na smrt: „*Ty budeš jednou zameten / jakousi malou, hebkou / věcí*“ (Kainar 1987, s. 332),<sup>5</sup> a verše v *Chromci*, kde je taktéž pohled do budoucna spojen se smrtí, v tomto případě spíš s její absencí: „*Tvé krasavice od kiosků / mohou se všeho dočkati: / štěstí, a potom / pleti z vosku. / Ty, věčný, budeš po alejích / dál nové básně chromati*“ (s. 302).

---

<sup>5</sup> Všechny citáty z Kainarových textů v této kapitole pocházejí z prvního svazku *Vybraných spisů* z roku 1987 (viz Soupis literatury).

V epických básních *Osudů* není motiv smrti příliš častý – Kainar nepředkládá ucelenou koncepci života (jako například Hanč, viz dále), pro kterou by vědomí o smrti bylo zásadní, není zde neustálé, tíživé povědomí o plynutí času jako ve sbírkách Ivana Blatného, proto je vcelku logická častá absence tohoto motivu. Dalo by se zjednodušeně říct, že básně buď reflektují obraz, část života, kde je smrt přítomna a kde je hlavním tématem (v básni *Křídlovkář* je např. čtenář svědkem posledních dní hlavní postavy), nebo smrt v básních nehraje žádnou roli.

Objevují se zde nicméně motivy, které jsou součástí transcendentní roviny a které stojí za pozornost.

V *Osudech* se několikrát pracuje s motivem duše, který v následující sbírce mizí. V *Nových mýtech* je Kainarův lyrický mluvčí nezvykle a podivuhodně silně fascinován tělesností, věnuje se jejím nezvyklostem, napíná jí do pokřivených rozměrů, v této sbírce se zabývá i abstraktní, metafyzickou rovinou: „*A cítím, že mi do duše / teď polehounku sáhly / zlé ruce / mistra Hanuše*“ (s. 287). Nejedná se o proměnu zásadních rozměrů: i v *Osudech* se objevují verše, kde hraje hlavní roli tělesnost ve vyhocené, někdy přímo deformované podobě, ale ještě nepřevládají, lyrický mluvčí se víc soustředí na vnitřní život svůj i jednotlivých postav.

Právě na rovině postav je mezi *Osudy* a *Novými mýty* znatelná další změna. Oproti anonymním, zrudným figurkám zde vystupují postavy biblické: Lazar, Marie Magdalena, Adam, postavy z jiných literárních děl (Lear), nebo historické (Kateřina Sforzová). Vypravěč pracuje s mýtem: někdy se věrně drží původního příběhu postav, někdy je zasazuje do netradičních kulis, nebo si jejich příběh domýšlí, jindy je využívá jako symbol. S motivem smrti souvisí zejména postava Lazara a jeho příběh o zmrtvýchvstání. Ten je v básni použit jako metafora k vnitřnímu přerodu: „*A já, jenž jsem sebe přečkal / myslívám si na Lazara*“ (s. 258). Je zde tedy patrná snaha o ztotožnění se s jednotlivými postavami, čehož vypravěč dosahuje různými způsoby, často právě celkovým převrácením jejich příběhu, nebo přinejmenším nějakou jeho částečnou změnou.

Dalším výrazným prvkem jsou sakrální motivy, které v *Nových mýtech* absentují, zde se objevují často ve spojení se smrtí, která působí posvátně, klidně. „*Panebože, dopřej / mně, jenž má rád lidi, / aby hlídal rov můj / anděl z železa*“ (s. 285). Tyto motivy se pojí i s příznačnými formálními proměnami, například v jazyce a výstavbě veršů, Kainar používá inverzi, archaismy – prostředky, které jsou velmi vzdálené jeho pozdějším postupům v *Nových mýtech*.

Motiv smrti v epické složce *Osudů* je zastoupen především básněmi *Křídlovkář* a *Balada o zvonu*. V obou básních je smrt jedním z hlavních témat, v obou umírá hlavní postava.

„*Kainarův verš měl spád smutného a ironického rozvažování, do něhož pronikaly i zadržující se a nepříjemné detaily a reálné životní odkazy*“ (Pohorský 1987, s. 433). Báseň *Křídlovkář*, je těchto detailů plná, jejím tématem je samotný akt umírání. Báseň sleduje poslední dny starého muže, chování jeho okolí, jeho vlastní duševní pochody, sny. V průběhu básně se mění poloha vyprávění, promlouvající hlas stojí nad dějem básně, smrt nejprve reflektuje z pohledu okolí: „*už je pro ně jednou nohou / příliš v ráji*“ (s. 294), později z pohledu umírajícího. S pohledem jednotlivých postav se mění i sám akt smrti – křídlovkářova snacha je nejistá, neví, jak se má k umírajícímu chovat, smrt je pro ni především trapná záležitost, pro křídlovkáře je naopak umírání boj, do poslední chvíle „*lpi na životě*“ (s. 297), vzpomíná na dosavadní události, na válku. Přestože subjekt stojí nad celou situací, právě díky tomuto střídání pohledů se do básni dostává zúčastněnost, jakýsi „*nesentimentální soucit*“ (Pohorský 1987, s. 431). Pro Kainarovy postavy je určující jeden rys, v tomto případě je to právě úloha křídlovkáře, ta má svůj význam i ve smrti: „*A kdo tu lstivě ponoukal / z mrtvých úst krásný nástroj sňal*“ (s. 300).

*Balada o zvonu* je lyricko-epická báseň s jednoduchým příběhem, pozoruhodná je opět pluralita pohledů, která se nejsilněji projevuje v promluvách k Bohu. Kostelník se při cestě přes jezero za bouře uklidňuje myšlenkou: „*Štěstí, že ještě / nade vším dlí bůh*“ (s. 320). Poté, co je i se zvonem svržen do jezera, polidštěný zvon Bohu děkuje: „*díky, mé nebe / dík, ty milostivé / za vzácný dar, že nemusím / byt na provaze / dělat křik. / Bez jásání a hlaholu / jak to má být, jsme spolu / já zvon / on kostelník*“ (s. 321). V této básni mimo jiné Kainar opět sahá po mýtu, tentokrát využívá žánr balady, zapojuje znovu i fantazijní prvky, především antropomorfizaci.

Již bylo zmíněno, že mimo dvě výše uvedené básně se motiv smrti v epických útvarech nevyskytuje příliš často, své místo nachází především v lyrických polohách. Smrt zde není zmiňována jen mimoděk, není spojována s pocity jako trapnost, odpor, Kainarův „*sklon k předmětnosti*“ (Pohorský 1987, s. 434) mizí. Akt smrti je opředen vznešenou, téměř posvátnou atmosférou: „*Pro hvězdný pohřeb pod jabloní / chocholů černých pak je třeba. / Vetkli v lebky nočních koní. / A všechny, všechny tulipány / pohřební chůze rozkolébá*“ (s. 251). I v básních, kde předmětnost a jednoduchost převládá, má Kainar stále tendenci směřovat v souvislosti s motivem smrti k lyričnosti, například využíváním ryze poetických



obratů: „*Shora řídký azur / dole mastná hlína – [...] zbyl jen pohřeb. Zbyl jen / černý páví chvost*“ (s. 283).

Výjimečným případem je v rámci sbírky její *Poslední báseň*, ve které lyrický subjekt reflektuje pomíjivost, smrt, konec. Při četbě ale vyvstává otázka, zda se jedná o konec fyzický, tvůrčí, nebo pouze o konec sbírky. Vedle veršů, které by naznačovaly první možnost: „*Už jen mha se snáší řídce / na společný hrob, kde dřímou / letní dny, mé milostnice / velkých těl* (tamtéž, s. 339), se objevují i pasáže, které lze interpretovat jako reflexi vlastní tvorby: „*Je odzvoněno / Lazarům a Magdalenám*“ (tamtéž), která je místy zkonkrétněna: „*poslední list knize zbývá*“ (s. 340).

## Nové mýty

*Nové mýty*, vydané v roce 1946, sestávají z jakýchsi mikropříběhů reflektujících různorodé osudy a výjevy. Sbíрка není tematicky jednotná, je poněkud obtížné vymezit její styčné motivy, lze pouze obecně konstatovat, že Kainar se ve své poezii soustředí na osudy člověka, že v jeho básních je časté mísení všedního a mytického – příběhy zasazené do každodenního života obsahují fantaskní prvky, při četbě básně vyvolávají pocity znepokojení, úzkosti. „*Vyhraňující se Kainarova poetika se bránila slovům a představám, jež by se chtěly jenom líbit, a dávala přednost tomu, co se zadíralo a co se vzpíralo navyklým pohledům*“ (Pohorský 1987, s. 437). Tak podle Pohorského Kainar reflektuje proměnlivost lidského osudu: „*Kainar se zatím nesnažil různorodost básní nijak překlenout, poněvadž jeho záměrem nadále bylo ukazovat vedle sebe existující osudy a podávat dokument přechodné reality na rozmezí dějinného času*“ (tamtéž, s. 444).

Svět, ve kterém se jednotlivé příběhy odehrávají, jako kdyby pokaždé vycházel z ústřední postavy příběhu, vypravěč reflektuje jejich bezprostřední okolí. Společným znakem většiny básní je nicméně onen zmiňovaný průsečík reálného a fantazijního, který působí bizarně, groteskně: „*Mí známí v čemsi lehce puklí / To vyřazené lidské zboží / a přece ještě do prodeje / Mne chodí často navštěvovat / jsem kníže jejich divných studů / jsem pýcha jejich znetvoření / Mé slovo oko z důlku vymne / Když nechce vidět z krve v hlavě / Zním jejich sílu jež jí není / A znám je odvždy a jen právě*“ (s. 377). Podobným způsobem nahlíží Kainarův subjekt i tělesnost, často se objevuje motiv znetvoření, případně násilného zacházení s tělem, jeho pokřívování (*Vycpávač*). Pokřivené jsou postavy, jejich svět i samotné příběhy – život je v této sbírce proměnlivou změť pozoruhodných událostí: „*Jenom ne sladké a způsobné sny,*

*jenom ne vidiny hladké harmonie – to raději život nečistý a nepřehledně zamotaný, to raději veselý nepořádek a postavy a příběhy nějak bizarní a poznamenané“* (Pohorský 1987, s. 437).

Díky tomu, že se sbírka odehrává v tomto „nepřehledně zamotaném“ světě, který se mění s každou další postavou a s každou další básní, je také motiv smrti v rámci sbírky poměrně proměnlivý. Ve sbírce se smrt vyskytuje často, ale nedá se říct, že by měla jednotnou podobu, v jednotlivých příbězích hraje smrt různé, rozdílné role, nemá jednolitou formu ani význam.

Někdy je zmínka o smrti kulisou, například v básni *Stříhali dohola malého chlapečka*. Tématem je vstup do komplikovaného a šedého světa dospělosti, opouštění bezstarostného dětství. Verše zmiňující explicitně smrt – „*Kadeře padaly na zem a zmíraly / Kadeře padaly jak růže do hrobu [...] Sedává v kavárně pod svými kabáty / jako pod mladými oběšenci“* (s. 343) – navozují úzkostnou, stísnující atmosféru, která je s tímto přechodem spojena.

Jindy je námětem, například v básni *Konec cesty* (s. 355). Zde je zobrazena metaforicky, nelze určit, zda je jedná o konec života, nebo o duševní vyhoření.

Objevují se také podobné postupy jako u Ivana Blatného: snaha zevšednit akt umírání a smrt pomocí jejich sjednocení s běžnými situacemi: „*Ach vsákla v zemi / slzami svých drahých / dalo by se napsat / Je-li Pane třeba této trýzně / Lučiště tvé a kopí / Popravdě řečeno / měl byste zajít si k zubnímu lékaři“* (s. 357). „*Marie umírá Tatínek v lázni skáče“* (s. 367). V básni *Operace* například probíhají souběžně dva příběhy – proces operace smrtelné nemoci a bizarní sen číšníka.

Smrt je „součástí života“ – tedy jednou jeho částí – a není o nic důležitější než ostatní. Kainar smrt v rámci básní zmiňuje jakoby mimochodem, smrti postav věnuje často pouze jeden verš, nebuduje napětí, které by k ní spělo, smrti často báseň ani nekončí, jako kdyby ji chtěl zahalit do ostatních událostí a obrazů: „*Měsíční pásek na vousy / To je co kunu zardousí / Měsíc už z mraků vyhřezá / a břidlicová střecha bílá / se náhle čtverci prokreslila“* (s. 396). Mezní situace v životě (např. smrtelnou nemoc) vnímá lyrický mluvčí zdánlivě bez ohledu na jejich váhu, hrůzu těchto momentů tlumí retrospektivním vyprávěním, antropomorfizací prostoru apod. (*Kdo je dlouhá léta nemocen*, s. 397).

Jednou z podob smrti v *Nových mýtech* je smrt zapojená právě do mýtu. Ve sbírce se často vyskytuje již zmiňované mísení běžného a fantazijního, což ústí v jakési novodobé mytické příběhy. V těchto drobných narativních celcích je smrt přítomna velmi často, ve spojení s nadpřirozenými prvky vytváří stísněnou, téměř hororovou atmosféru: „*Děcko které u nás onemocní / Vidí vidí v nohách svého lůžka / Modravého tvora Pojídače / Z úst a z uší čouhá suchá sláma. / A on stojí Mrtvý Cizí Klidný / Dítě které ho uvidí / Nepoví už o něm*

*nikomu / Protože umře*“ (s. 404). Taková je například báseň *Vycpávač*, situovaná právě kolem tajemné postavy. Děj se odehrává pouze v náznacích, objevují se nicméně verše: „*Vzali mu život / a Vycpávač / ten mu vzal také smrt*“ (s. 361). Jednak se tu znovu objevuje zmiňovaná děsivá atmosféra, ale zároveň je zde patrný i nový pohled na smrt, jako na něco, co lze vycpáním, tedy zdánlivým přivedením zpět k životu, vzít. Smrt má jakýsi posvátný přesah, je to odpočinek a klid, který je žádoucí nerušit.

Pozoruhodná je báseň *Mladému střelci*. Promlouvající subjekt nabádá postavu v básni k zabití: „*Nízko miř / a dýchej zlehka / bratře*“ (s. 403). Přestože se jedná o krajně dramatickou situaci, neznáme žádné její okolnosti, což je prvek pro Kainarovu poezii typický: „*Současně s vyhraňováním příběhovosti se stupňuje i drsnost Kainarova pohledu na lidské osudy, jejichž dramatickost vyrůstá ze skrytých, nevypočitatelných hnutí v člověku a v mnohem menší míře z konfliktů s jeho okolím*“ (Pešat 2000, s. 444).

Vykročení z tohoto fantazijního světa představují (podobně jako u Blatného) básně, které reflektují válku. Smrt se v těchto básních přirozeně vyskytuje, její pojetí je ale diametrálně odlišné od zbytku sbírky. Báseň *Po vojně* má dokonce blízko k politicky angažované poezii, smrt je nazírána pateticky, není marná, má v sobě skrytý odkaz pro budoucí generace: „*A nápisy na rudých hrobech / v zahrádkách při silnicích / a na náměstích / budou první abecedou / které budu učit své syny*“ (s. 376). Poprvé se také objevuje smrt ve spojení se smutkem, se vzpomínáním. Je to poprvé, co Kainar reflektuje smrt skutečnou, míněno smrt zasazenou do reálného času a prostoru, smrt skutečných lidí: „*Těch armád které táhly po kraji / už pamatuji několik / vždy jiné mundúry / a vždycky jiná řeč / A jenom mělké hroby v poli / a hluboký vztek / tu zbyly po nich*“ (s. 375). Podobné vyznění má báseň *Slovenské lesy hluboké*, kde subjekt vnímá smrt rozdílně, na základě okolností, které ji způsobily: „*Eh co je na tom pěkného / umřít a potom ležet v zemi / Tím krásnější je dovésti / Padnout a potom ležet v zemi. / A když už ne rozdíl jiný / Ne jako marný / jedlík hlíny*“ (s. 381). Prvky příznačné pro zbytek sbírky jsou zde potlačeny: „*Využití podnětů avantgardních literárních směrů (surrealismus) a snaha depoetizovat poezii, která se projevuje zejména v rovině básnického vidění, má však své důsledky i v rovině jazykové: vulgarismy, naturalismy, obecná čeština*“ (Pešat 2000, s. 447). Kainar v básních, kde smrt vychází z obecné zkušenosti, mění způsob své reflexe: je patetičtější, zároveň se umírnjuje ve využívání drastických a bizarních prvků, které byly pro předchozí básně signifikantní.

Jindy je smrt použita coby básnický prostředek: kontrastuje s láskou, krásou: „*Kdyby ji někdo chtěl zabít / Měl by s ní jen malou námahu / Je opravdu hubená – Má láska / A její*

*srdce dalo by se vyjmouti / Kávovou lžičkou“* (s. 408), „*Kterak byla mladička v své rakvi / A přeče ji vynesli nohama napřed z domu“* (s. 357).

V příbězích hraje často roli ona bizarnost, například v básni *Mí známí*, kde motiv smrti slouží k dokreslení groteskního světa básně, i ona podléhá groteskním a nelogickým principům zobrazované skutečnosti: „*Někdy jsem doma Jindy ne / Někdy jsem mrtev Jindy ne / Copak já mohu vědět předem / Kdy mám svůj kolík dřeva v srdci“* (s. 377).

## Dvůr a jiné verše

Časové okolnosti geneze básní z oddílu prvního svazku Kainarových Vybraných spisů z roku 1987 *Dvůr a jiné verše* jsou dnes nejasné. Některé básně byly uveřejněny časopisecky ještě před vznikem Skupiny 42, jiné Kainar zahrnul do svých pozdějších sbírek z šedesátých let, další publikoval v době svého působení ve Skupině. Díky tomu, že u jednotlivých básní nelze z velké části určit datum jejich vzniku, jsou v této práci reflektovány všechny. Stejně jako u *Přísluní* Jiřiny Haukové nelze s jistotou prokázat vliv Skupiny 42 na jejich vznik, ale mohou přinejmenším posloužit ke srovnání se sbírkami pozdějšími, které vznikly v době, kdy Kainar již členem uskupení byl. Představují jiný směr než ten, kterým se Kainarova poezie vydala nadále. Oproti druhým dvěma sbírkám je potlačena epičnost, převládá zde lyrika. Pozornost subjektu, později soustředěna k postavám, se zde obrací k němu samému, místo vypravěče příběhů je tvůrce sebereflexivní poezie. Změna se projevuje už na formální rovině – většina básní je psána v první osobě singuláru, v dříve reflektovaných sbírkách se tento postup téměř nevyskytoval. Kainar zároveň sahá k tradičnějším obrazům: „*ostrov tvých vlasů obeplouvám dlaní“* (s. 73), absentuje například jeho fascinace vyhrocenou tělesností (ve *Dvoru a jiných básních* je tělesnost často smyslná, intimní), odvrací se i od snahy zobrazit pouze jedinečný okamžik, využívá obecnější konstatování, mapuje širší souvislosti: „*V jediné vteřině umírá tisíc lidí“* (s.79).

Básně z oddílu *Dvůr a jiné verše* jsou zároveň ještě víc tematicky nesourodé než z obou sbírek předešlých. Tento celek téměř postrádá epickou složku, ve které se objevovalo nejvíce shodných motivů, proto je i zobrazení smrti nejednotné, téměř v každé básni se s motivem pracuje jinak. Obecně by se ale podoby smrti daly zobecnit do několika hlavních tendencí.

První z nich je smrt depoetizovaná, ta se nejvíce podobá zobrazení smrti v básních z *Osudů* a *Nových mýtů*. Zajímavé je, že v právě v těchto básních se ze subjektu také stává vypravěč, stojící nad situací, která se v básni odehrává, hlavními aktéry jsou zde taktéž okolní

postavy. Taková je například báseň *Závěť* nebo *Příběh o staré paní*. Smrt je zde nazírána zvnějšku, v *Závěti* se z ní stává dokonce hořká pointa básně: „*trouchnivý žebřík, po němž nutno / jen bosý stoupat na příčel – / Komu však, pane? – Je mi smutno. / Na to mu dech už nevyšel*“ (s. 117).

Druhý způsob zobrazení smrti je obrazný, v těchto verších se mluví v metaforách, často jsou v souvislosti se smrtí využívány ustálené obrazy, například v básni *Mrtvý dirigent*: „*Sál plný tmy. Dech v tichu zabloudil*“ (s. 96). V dalších básních se objevují i otázky ohledně transcendentního významu smrti: „*Je jen smrt jež tiší, ale neusmíří*“ (tamtéž, s. 80), „*žit znamená / mít z čeho umírat*“ (s. 174). V těchto básních je zároveň znatelný sklon o smrti hovořit obecně, nevztahovat ji pouze k jednotlivým postavám.

Další kontrast se objevuje při spojování motivů smrti a tělesnosti. Tam, kde jsou tyto dva motivy v jedné rovině, je smrt dramatická, znepokojivá: „*bývá smutná / jako oči jelena / co krev chutná / svou krev chutná / klesnuv na dvě kolena*“ (s. 123). V jiných básních jako by byla naopak přítomna snaha smrt odtělesnit, zobrazit jenom pocity s ní spojené, její dopad na duševní stav: „*pára se lina, pára věnce vije / pro pohřeb. Čí? / snad básníka*“ (s. 135). V těchto případech působí i sama smrt velmi abstraktně a neurčitě, jako cosi vzdáleného.

Explicitní zmínky smrti se v těchto verších objevují poměrně často, většinou jsou ale součástí obrazných pojmenování: „*foxtrotem žiji a v blues denně umírám*“ (s. 82).

Nejvíce je motiv smrti rozvinut v básni *In memoriam*, kde je vůbec poprvé reflektována smrt blízkého člověka. Svým laděním se blíží básním reflektujícím válku, i zde převládá patos, citovost, lyričnost.

Zobrazení smrti se v Kainarových básních tedy zásadně liší. V epických útvarech, pro které je příznačná osobitá poetika, spočívající v důrazu na jedinečný okamžik a ve snaze o zobrazení bezprostřední situace, je smrt většinou zobrazována mimoděk, jako kulisa, součást básnického vyjádření, prostředek pro dokreslení nezvyklé situace. Je spojována s pocity jako neklid, trapnost, objevuje se v kombinaci se zdeformovanou tělesností, kde působí groteskně. V ranějších básních lyrických se vyskytuje o poznání tradičnějším způsobem, vystupuje v kombinaci s ustálenými obrazy, jako je tma, ticho, čern. Stejně tak je i její reflexe tradičnější, v lyrických básních v souvislosti se smrtí vyvstávají pocity smutku, zoufalosti, případně otázky po jejím smyslu.

## Jan Hanč – Pohlédnout smrti do tváře

Člověk a jeho bytí, ústřední témata Skupiny 42, jsou v *Událostech* Jana Hanče podrobovány nekompromisní analýze, z níž ani jedno nevychází v příliš pozitivním světle. Hlas, který na stránkách *Událostí* promlouvá, soudí své okolí z pozice „morálního a naléhavého“ (Lopatka 2016, s. 9), tudíž z pozice, kterou toto okolí bolestně postrádá. „*Okrajová literatura, jako je Hančův ‚nedodeslaný milostný dopis světu‘, s ironickými důsledky prožívá samo centrum lidské existence, různé fáze a zvraty ‚milostného vztahu‘ k lidem, k věcem, k světu jako celku mnohem bezprostředněji než poučený, slohově vyspělý centralismus*“ (Urbánek 2016, s. 352).

V této kapitole analyzujeme texty ze sbírky *Události*, vydané původně v roce 1948. Ostatní básně a prózy, za autorova života nevydané a vznikající od konce padesátých let do roku 1963, v nichž plně rozvíjí svou koncepci přístupu ke smrti, ponecháváme stranou, nicméně v poznámkách pod čarou některé citace z těchto textů připojujeme.

Hančova prvotina *Události* je na určitých rovinách podobná především sbírkám Jiřího Koláře. I zde je stále přítomné město, básně často reflektují několik souběžně probíhajících dějů, zásadním rozdílem je, že Hančův subjekt se zároveň soustředí i do sebe, u Koláře je vnitřní život mluvčího potlačen (viz dále).

*Události* obsahují jak prózu, tak poezii, obecně se v nich prolíná s ryze osobním. Promlouvající subjekt, vržen do světa bez vlastní vůle, je vždy „součástí událostí“, ale ne vždy jejich přímým participantem. To je jeden ze základních principů sbírky, se kterým se snaží vyrovnat, a zároveň se odsud odvíjí i jeho pohled na život. S bytím v Hančově díle neodmyslitelně souvisí utrpení, které nemůže nic zmírnit, přičemž tento motiv se line celým Hančovým dílem, tu v podobě fyzické, tu na rovině existenciální.<sup>6</sup> Tento pocit neštěstí prostupuje všechny životní peripetie: „*Žije se zoufale, líbá i zapomíná*“ (Hanč 2016, s. 37).<sup>7</sup>

Život sám o sobě nemá pro subjekt *Událostí* žádnou posvátnou hodnotu, typickou pro křesťanství, přestože v pozdějších textech se mluvčí několikrát k Bohu odvolává. Často se

---

<sup>6</sup> V pozdějších textech z padesátých a šedesátých let Hančův subjekt například zaznamenává vlastní strastiplnou a smrtelnou nemoc střev, utrpení je pro něj ale také zásadním aspektem mezilidských vztahů, o čemž svědčí například následující citát ze sbírky *Události II*, pocházející nejspíš z počátku padesátých let: „*Kde konečně stojí psáno, jaký má a nemá člověk být, aby netrpěl lidskou společností, nehledě vůbec k tomu, může-li být někým jiným, nežli je, i kdyby měl? Celá věc je komplikována vědomím, že je přibližně stejný počet lidí, kterým působím utrpení já, jako těch, kteří ho způsobují mně, i když se pochopitelně nejedná o tytéž osoby*“ (s. 46).

<sup>7</sup> Všechny citáty z Hančových textů v této kapitole pocházejí ze souborné edice *Událostí* z roku 2016 (viz Soupis literatury).

zabývá kvalitou života, klade si otázky, zda je v něm potěšení, a v úvahách, zda těchto potěšení může on sám dosáhnout, je skeptický: „*Lépe je pojít, nežli se zlobit, že žiju*“ (s. 28). Ve chvílích, kdy hlas *Událostí* reflektuje vlastní bytí, je přítomen motiv bolesti, která je odněkud daná, nelze z ní uniknout:<sup>8</sup> „*dnes ne a zítra opět ne / nebylo není mé / usmíření zacelení vydechnutí / nebylo nebude ne*“ (s. 26).

Zároveň je ale tato bolest podmíněna vědomým rozhodnutím. Způsobuje ji totiž neustálé vědomí o smrti. K tomu se člověk může postavit dvojím způsobem: buď na ně rezignuje, čímž zároveň ztrácí možnost prožít autentický život, nebo se k němu postaví čelem. S druhou možností je spojeno nekonečné utrpení, přesto si Hančův subjekt volí právě ji: „*Tyto chvíle jsou zbytečností a jejich tragika spočívá v tom, že si člověk uvědomuje blížící se smrt bez možnosti uvolnění pout, kterými byl jat*“ (s. 26).

Zároveň je s touto volbou spojeno osamění, subjekt se cítí být vyčleněn z většiny, kterou on sám ale pohrdá. Prohlašuje, že „*přehodili kdesi výhybku na cestu, kterou se lidé neubírají*“ (s. 26).

Přes tyto skutečnosti by nebylo výstižné nazývat subjekt *Událostí* nihilistou. V textech je totiž silně morální: „*V lhostejném žití, mezi lhostejnými lidmi připadám si člověkem, který je odsouzen k zalknutí*“ (s. 26). Lpí na vlastních, autonomně zvolených hodnotách, jejichž následování je pro něj bytostnou nutností.<sup>9</sup>

Již na stránkách prvních *Událostí* je patrný motiv významný pro Hančovo pozdější dílo, který je zároveň ve srovnání s ostatními východisky, naznačenými v jeho textech, značně optimistický. Tím je víra v nesmrtelnost díla, v jakési překročení života literaturou:<sup>10</sup> „*Či*

---

<sup>8</sup> V pozdější tvorbě je tento pohled ještě vyhocen – utrpení začíná již v okamžiku narození „*Narodil jsem se, aniž jsem hlasoval pro*“ (s. 43). „*Vidím rád malé děti, jako vidím rád poupata. Je mi jich ale líto, pomyslí-li, jak mnoho bolesti a jak nepatrně radosti je očekává*“ (s. 218).

<sup>9</sup> V textech z pozdějších *Událostí* se objevují i momenty, kde se naplnění těchto hodnot rovná hmotnému a osobními strádání: „*Jdu zcela osamělou cestou, jedinou, kterou chci a musím jít. Neočekávám uznání a schválení od nikoho. Celá moje literární činnost vyvěrá z konfliktů se životem, společností, osudem i Bohem. Nevole, odpor i nezájem čtenářů vyplývá z toho, že se dotýkám oblastí, které oni z nevědomosti, pohodlnosti, zbednělosti a zbabělosti pokládají za tabu. Je to ten nejhroznější nesmysl. Reprodukuji život, jaký ve skutečnosti je. Mohu za to, že neodpovídá jejich posrané představě, kterou si o něm učinili?*“ (s. 249).

<sup>10</sup> Ta se později mění především na víru v nesmrtelnost díla vlastního. „*Protože se ale moje Události budou číst ještě dávno po tom, až po těchle frázích nezbude ani mastnej flek, mohu je klidně opomenout, aby vydavatelé za sto let nemuseli zaneřadovat moje knihy pitomými vysvětlivkami politické frazeologie*“ (s. 271). Tato víra v přetrvání vyvěrá z morálních principů, které Hančův lyrický subjekt klade na literaturu a které jeho vlastní dílo podle něj naplňuje. Jsou to stejné principy, po jejichž naplnění volá i v životě osobním: „*Jeho jednota života a literatury je dána jednotou jeho vlastních krizí*“ (Pešat 2000, s. 449). Psaní je pro Hančův subjekt otázkou morální, otázkou lidského bytí: „*Nic jiného mi nezbyvá než literatura. Neznám jiný duševní projev, který by dokázal přesvědčit*

*nezemře básník, když napsal svůj verš?*“ (s. 18). Tato víra v nesmrtelnost literárního počinu je v kontrastu s tíhou způsobenou vědomím o neustálém plynutí času.

Reflexe časovosti v *Událostech* se v určitých textech podobá sbírkám Ivana Blatného. Oba autoři využívají stejné formální postupy: oddělují jednotlivá slova a slovní spojení tečkami. Předmětná povaha výrazů navozuje pocit, že se jedná o jakési prostříhy v pohledu subjektu, o jednotlivé okamžiky, které jsou od sebe časově vzdálené. Jejich formálním oddělením je autoři jednak osamostatňují, jednak jejich postavením vedle sebe vytváří specifickou perspektivu, která se soustředí jen na vybrané momenty: „*Karlín. Manina. Hospoda u města Hamburku. Žitné kafe. Profesor Klemr*“ (s. 28). Hanč plynutí času také reflektuje skrze motivy svítání a soumraku, kde je každá vteřina vizuálně znatelná: „*Vteřina za svítání – metr za metrem ztrácí svoji délku*“ (s. 27). I v Hančově díle nalezneme reflexi válečných událostí, konkrétně v básni 43. Jejím námětem je moment zasazený do historického momentu. Tam, kde se ostatní autoři soustředili především na zobrazování smrti a hrůzy války, Hančův subjekt svůj postoj vyjadřuje skrze přesah na existenciální rovinu: „*Těžko být člověkem 1943*“ (s. 23).

Ve srovnání s tvorbou ostatních členů Skupiny 42 hraje smrt u Jana Hanče zásadní roli. Vědomí o vlastní smrtelnosti je bolestné, ale zároveň je tím, co má potenciál učinit život lepším, hodnotnějším. Toto pojetí motivu smrti je ve sbírce z roku 1948 naznačeno, a ve svých pozdějších textech ho Hanč plně rozvinul.<sup>11</sup> V souvislosti s tímto přístupem ke smrti vzpomeňme na výrok Jindřicha Chalupického z *Obhajoby umění*: „*(Moderní člověk) už nezná zemřít. Nechce o tom vědět, že neumí se smrtí počítat jako s podstatným statkem svého života*“ (Chalupecký 1991, s. 88).

V každodenní existenci stojí vedle sebe pomíjivé a věčné, přičemž právě neustálé vědomí o smrti by mělo pomoci rozpoznat, co je co, a tím poskytnout možnost pro lepší, hodnotnější život. Program „každodennosti“ Skupiny 42 v tomto světle nabývá značné

---

*mé srdce, že netluče úplně nadarmo*“ (s. 218). „*Jednou se objeví, že jsem byl jediným skutečným spisovatelem ve své době. Víím to už dnes, jediný člověk to však netuší. Být spisovatelem je těžké. Ve Svazu nejsou spisovatelé, ale flundry*“ (s. 264). Je to tedy právě autenticita literatury, co umožňuje její přesah mimo vyprázdněnou životní zkušenost, a co jí umožňuje překonat smrtelnost a čas.

<sup>11</sup> „*Ještě jsem nezačal žít a život je již takřka za mnou. Stejně by byl za mnou, kdybych začal. Žil jsem mnohem víc než většina ostatních lidí, ale docela jinak než oni. Věci pro ně bezvýznamné byly pro mě prvořadě důležitosti a naopak. V jejich tupé a bédné stádnosti nemohl jsem nikdy nalézt pochopení. Všichni se zde zařizovali nastálo, jako kdyby smrt neexistovala. Neviním je pro jejich tupost, za kterou nemohli stejně jako Rilke za svoji jemnost. Protože věřím v Boha, jsem přesvědčen, že to bylo jeho vůlí, aby tomu tak bylo*“ (s. 275).



naléhavosti. Nejde pouze o soustředění se na přítomný okamžik, ale o nalézání věčnosti v právě probíhající chvíli, přičemž k tomuto hledání věčného slouží právě vědomí o smrti.

V *Událostech* se se smrtí počítá na každé stránce. I ona podléhá „*vyhrocenému subjektivnímu hodnocení*“ (Pešat 2000, s. 448), skrze její přítomnost je nahlížen život, vlastní i cizí, lidské hodnoty, literární dílo i dějinné události.

## Jiří Kolář – Smrt v proměnách

Jiří Kolář byl básníkem, který si „nejdůsledněji počínal na cestě k realitě všedních dnů a za hranice literatury“ (Pešat 2000, s. 435). Zároveň to byl on, kdo programu Skupiny zůstal věrný i po jejím rozpadu. Jeho dílo je velmi rozsáhlé, celý život se věnoval literatuře i umění výtvarnému, tato práce si bude všimát pouze sbírek vydaných v době Kolářovy spolupráce se Skupinou 42.

### Ódy a variace

Sbírka *Ódy a variace* vznikala v letech 1941-44, byla vydána v roce 1946. Její spojení se Skupinou 42 naznačuje již dedikace – Kolář ji věnoval právě svým „Přátelům ze Skupiny 42“. Motto sbírky zní „a toto je svět / a toto je život“. Podle Přemysla Blažíčka „sebevědomý patos a všeobsáhlý nárok“ (Blažíček 1998, s. 154), obsažený v tomto gestu, připomíná poezii amerického básníka Walta Whitmana, jednoho z literárních vzorů skupiny. „A toto je svět / a toto je život“ zároveň odkazuje k principům umění, postulovaným Jindřichem Chalupským v *Obhajobě umění*, zvláště v požadavku bytostného spojení člověka a umění a geneze umění ze „světa v němž žijeme“.

Námětem Kolářových básní je člověk, život, svět v celé své šíři: „*Látka je všude, nahore i dole, vše je látka a surovina, na každém kroku, při každém setkání a v kterémkoliv rozhovoru se setkáváme s náměty, které vybízejí k ztvárnění*“ (Grossman 1991, s. 369). Tvrzení, že město je kulisou básní, by bylo sice pravdivé, ale zavádějící – město nemá pouze scénickou polohu, v Kolářových básních hraje právě roli látky, je to město, z čeho vyvěrá život, tím pádem poezie. Není pouze okolím dějů, ale především jejich zdrojem. Z tohoto uchopení vztahu člověka a města se rodí poetika této sbírky. Básně se vyznačují souběžným trváním několika různých dějů, které se často prolínají na scéně města. Tato pluralita je realizována i formálně, především absencí interpunkce a vyčleněním více významových celků do jednoho verše: „*cesty řeky oblaka unáší mrtvé*“ (Kolář 1992, s. 116).<sup>12</sup> Básně z *Ód a variací* sestávají z různorodých střípků obrazů, promluv, scén. Sbírka má jedolitou poetiku i téma – ve všech básních je přítomné město a jeho obyvatelé, přičemž Kolář využívá ustálené postupy, jako je antropomorfizace prostoru, využití přímé řeči, obecné češtiny apod.,

---

<sup>12</sup> Všechny citáty z Kolářových textů v této kapitole pocházejí z prvního svazku *Díla* z roku 1992 (viz *Soupis literatury*).

jednotlivé básně jsou ale velmi fragmentární – verše na sebe často významově nenavazují, básně jsou změtí různých odlišných dějů.

Stejně jako Kainar má i Kolář sklon k epičnosti, více než vypravěčem příběhů je ale jejich svědkem (k této stylizaci subjektu odkazuje název jedné z pozdějších Kolářových knih *Očitý svědek*). Aktivní role subjektu je totiž v básních do velké míry potlačena, pouze zaznamenává jednotlivé výroky a jejich okolnosti. Snaha o navození pocitu nezprostředkovaného pohledu je výrazná například ve způsobu, kterým je v *Ódách a variacích* podávána přímá řeč. Místo klasického uvození přímé řeči pomocí tzv. uvozovacích vět typu „ženy vykřikly“ Kolář sahá k uvození přímé řeči dvojtečkou, jak je tomu především v dramatických textech: „Ženy: *Nikdy nezapomenem*“ (s. 125). Tím jednak eliminuje pozici lyrického subjektu, tedy zprostředkovatele situace, a jednak tím texty nabývají značné dramatičnosti, postavy stojí sobě blíž: „*Příznačným znakem Kolářova pohledu je litanická forma*“ (Grossman 1991, s. 366). Děje v *Ódách a variacích* jsou zhutněné, propletené do sebe, čtenář je seznámen s jejich pouhými útržky. Zároveň má pohled v této sbírce širší záběr než subjekt Josefa Kainara, který se soustředil na jednotlivé postavy a jejich bezprostřední okolí: „*Je třeba poezie postihující skutečnost v její šíři*“ (tamtéž, s. 369). Námětem básní jsou často stereotypní, každodenní životní situace, ve kterých převládá pocit životního vyprázdnění, zmaru: „*Kdyby člověk nemusel žít / alespoň zamlada*“ (s. 78).

Do těchto běžných situací zasahuje často smrt, a i to se děje se jakoby běžným způsobem. V *Ódách a variacích* se nemluví obecně o smrti, stejně tak zde nenajdeme úvahy o jejím smyslu, o jejím dopadu na život apod. Kolář reflektuje pouze viditelné události související se smrtí, jako je například pohřeb, umírání. Vnitřní procesy nechává stranou, obecné principy nevyvozuje. I u Koláře tedy lze sledovat tendenci k zevšednění smrti, a to díky jejímu rovnocennému postavení s událostmi, jako jsou nákupy, manželské hádky apod. Smrt je zde reflektována okolím, spíše skrze povinnosti a praktické úkony, které se s ní pojí, je zde naprostá absence transcendentního i psychologického rozměru smrti: „*Někdo musí jít za rakví! / Šeptá zřízenec ústavu a jeden již vyběhl / z kaple [...] kdosi se marně pokouší o modlitbu*“ (s. 65).

Zároveň jsou ve sbírce momenty, kdy se motiv smrti objevuje v těsné souvislosti s motivem narození, případně dětství: „*Nikdy křestní / nikdy úmrtní*“ (s. 137), „*od / dětského pláče k chrapotu umírajících*“ (s. 123). Tímto kontrastním spojením je připomínána obecná zákonitost koloběhu života. Je zde tedy vidět protichůdná tendence: na jedné straně stojí tato obecná, univerzálně platná připomínka smrtelnosti, na druhé zobrazování velmi konkrétních

obrazů ze života, ve kterých je smrt nazírána ryze prakticky, pohled se zaměřuje spíš na její okolnosti, její dopady, ne na smrt jako takovou.

Město si neustále na stránkách *Ód a variací* nárokuje podíl na soukromí svých obyvatel. Jsou to ulice města, veřejné záchody, obchody, kde se Kolářův subjekt dozvídá velmi osobní detaily z života postav. Zároveň se ale objevují verše, které reflektují rozkol mezi veřejným a osobním, které naznačují, že autenticitu může člověk nalézt pouze v soukromí, jen tam se zároveň dostává do skutečně mezních situací: „*Jen doma myslíš na sebevraždu / jen doma myslíš na zločin*“ (s. 83). Neustále živé a hlučné město jako by svým ruchem drželo postavy při životě, jako by je od dopadu života a smrti neustále rozptylovalo. Kolářův lyrický subjekt reflektuje tentýž přístup k životu, jaký popisuje v *Událostech* Jan Hanč – záměrné přehlížení smrti a úpěnlivé, téměř směšné lpění na nepodstatných detailech.

Vedle tohoto „*kolářovského pohledu zdola*“ (Grossman 1991, s. 365) se ve sbírce objevují i úvahy o podstatě poezie, které Kolář přisuzuje v životě velkou roli, což je motiv opakující se i v jeho dalších sbírkách: „*Tak se klene poezie mezi námi / neúprosně / na život a na smrt mezi životem a smrtí*“ (s. 67).

V *Ódách a variacích* lze také najít motivy shodné se sbírkami dalších „skupinových“ autorů, zejména s poezií Josefa Kainara. Oba využívají mísení motivů z každodenní reality, u Koláře jsou to především obchody, nádraží, manželské dvojice, milenci/milenky, a motivů fantazijních. U Kainara se mytický a běžný svět mísily rovnoměrně, čímž vznikal svět nový, velmi specifický, pro Koláře jsou ale fantazijní motivy spíše prostředkem pro pojmenování zvláštního rázu města: „*Orientace na periférii města, to neznamena jen krajinu faktickou, ale také krajinu symbolickou. Oblast, kde se krajina střetává s civilizací, spontánní a naivní existence s existencí promyšlenou a organizovanou – tedy oblast hraniční a mezní, která nevábí určitým tvarem, ale neurčitým přetvářením, procesem vznikání a zanikání, podivuhodným a prchlavým soužitím prvků nesusoudných a protikladných*“ (Grossman 1991, s. 365).

## Limb a jiné básně

V pořadí třetí Kolářova sbírka obsahuje básně z let 1940–1944, je věnována Jindřichu Chalupeckému a vyšla v roce 1945. Motto sbírky: „*Zde stojím a jinak nemohu*“, odkazuje k jakési osudové určenosti básníka, se kterou se lze setkat v rámci Skupiny především u Jana Hanče, který literaturu v *Událostech* reflektuje jako bytostnou nutnost.

Oproti *Ódám a variacím* je zde znatelná změna poetiky. Vytrácí se stylizace subjektu jako svědka, v *Limbu a jiných básních* jsou básně psány v první osobě singuláru, subjekt není již tolik potlačován, vystupuje zde jako účastník děje. Do krajnosti Kolář dovádí svoji snahu o komplexní zachycení situace, ve sbírce je velká část básní variací na jeden motiv, jeden vjem, zároveň se objevují básně zobrazující jednu situaci z různých pohledů, u Koláře je znatelná tendence „*skládat skutečnost z několika jejích variant, její vidění z několika stran a v pohybu, v dějovém napětí*“ (Pešat 2000, s. 439). Proměňuje se také prostředí básni: „*Město ztrácí své výlučné postavení spolu s tím, jak se od konfrontování různorodých lidských situací pozornost přesouvá vždy jen k jedné z nich*“ (Blažíček 1998, s. 155). S městem zároveň mizí i bližší vymezení časoprostoru, Kolář v této sbírce hodně čerpá z imaginace. Pešat za východisko sbírky považuje surrealismus, básně se opět pohybují na průsečíku všedního a fantazijního, realizovaného především skrze „*symbiózu hovorového stylu s příměsí obecné češtiny nebo i slangu s pronikavou obrazností*“ (Pešat 2000, s. 437). Toto spojování různorodých prvků využívá Kolář i v motivické oblasti – v básni *Mosazné talíře nad vchodem vlají a blyští* rozmlouvá postava holiče s hvězdou a andělem.

Rozporuplná tendence je znatelná v rovině perspektivy V některých básních je navozen pocit univerzálnosti, silně kontrastní s předchozí sbírkou, což je způsobeno obecnou povahou vystupujících subjektů: „*Ženy usedají k harmoniím*“ (s. 151), a zastřením časoprostoru. Jinde se básně soustředí na pár konkrétních postav v určité situaci. „*Neurčitá všeobecnost jednotlivin v jinak konkrétní situaci vytváří co nejobsáhlejší prostor pro dynamickou proměnlivost skutečnosti*“ (Blažíček 1998, s. 155).

Děje ve sbírce by se daly označit za jakési novodobé mýty, je zde patrná podoba s Kainarovými sbírkami, nastíněná již výše. I Kolářovy výjevy jsou znepokojivé, nicméně tento pocit je způsoben především dramatickostí básní. Tam, kde se u Kainara cosi zkaženého ukrývalo z velké části pod povrchem, u Koláře vychází jasně na světlo, doprovázeno výkřiky a bědováním. Některé situace mají až hororové prvky, například nálety havranů v básni *Doufání v milosrdenství*. Tuto atmosféru mýtu Kolář konstruuje mimo jiné také užíváním klasických bájných postav, jako je kamenný jezdec, duch. Volně se také inspiruje již existujícími příběhy (stejně jako Kainar), např. legendou o Horymírovi a Šemíkovi.

Zároveň zde pokračují úvahy o podstatě poezie, například v básni v próze *Aby zahynulo* (s. 153) je básník zobrazen jako někdo, kdo má na rozdíl od ostatních schopnost vnímat svět hlouběji, tím pádem i schopnost uvědomit si smrtelnost. Zároveň je ale někým, kým společnost pohrdá, koho nechápe, a kdo se jí straní. Touto stylizací Kolář navazuje na typ romantického rozervance, případně prokletého básníka: „*Lidé od jeho řemesla obyčejně silně*

*pijí, lidé od jeho řemesla sedávají sami a pravidelně mlčí, co víme my o mlčení? co víme my o smrti?“* (s. 153).

Ani v této sbírce nemá smrt jednotnou podobu, motiv se sice objevuje poměrně často, ale jeho pojetí se s jednotlivými básněmi mění. Význačná úloha motivu smrti je zřetelná už skrze jeho různorodý grafický záznam – v některých textech se objevuje s majuskulí na začátku slova, což by mohlo odkazovat buď k antropomorfizované podobě smrti (v souladu s fantazijním laděním básní), nebo naopak k smrti symbolické, mystické. Kolář s motivem zachází v této sbírce podobně jako Kainar – i u něj je smrt často zmíněna pouze v rámci jednoho verše, a dále je nereflekтовána. Zajímavý je moment v básni *Píseň o dívce, muži, červu a andělu*, kde je smrt postavena do kontrastu s mládím, postava se náhle, nečekaně ocitá tváří v tvář připomínce své vlastní smrtelnosti: „*Červ: Nelekej se, jsem to já, / kdo milovat bude / poslední! Tvá ústa, pomni [...] jsi mladá, Ó, ještě / dlouho bude kroužit / ještě dlouho nepřijdu*“ (s. 183). V kontextu Kolářovy poezie, která byla inspirována především americkou tvorbou, již zmiňovaným surrealismem, případně básníky z třicátých let 20. století, zejména Františkem Halasem, je tento moment poměrně ojedinělý, připomíná romantické postupy, případně tvorbu prokletých básníků, dekadentů (zejména Baudelairovu *Zdechlinu*).

Nelze opomenout ani smrt spojenou s tělesností, která svou podrobnou barvitostí zase připomíná naturalistické prvky. „*Hmyz v kůži, hmyz ve vlasech, hmyz v krvi!*“ (s. 207). K tomuto přístupu Kolář sahá zejména ve chvílích, kdy se vrací do všedního světa, víceméně oprostěného od fantazijních prvků: *Děti štouchají do klacíčky / do kočky, plničky červů / růžových a živých, živých*“ (s. 202).

## Sedm kantát

Básně ve sbírce *Sedm kantát* vznikaly od srpna 1944 do února 1945, jejich geneze je tedy spojena s podstatnou dějinnou událostí – koncem druhé světové války, která je zároveň námětem většiny textů.

Pod dojmem z konce války a ve snaze zachytit atmosféru daného období Kolář opouští surrealistické východisko užitě v předchozí sbírce. Navrací se opět do reálného světa, popisuje velmi konkrétní situace. Zkonkrétnění dociluje například používáním antroponym, ať už všeobecně známých (Josef Stalin), nebo čtenářům pravděpodobně cizích (jména kolaborantů přednesená soudem).

U většiny českých autorů je v básních, které reflektují konec války, přítomný patos. Kolářovi nebyl cizí ani v předchozích sbírkách, ale zde je patrný nejsilněji. Přes obecný

„*patos doby*“ (Blažíček 1998, s. 156) Kolář neupouští od svých dřívějších prvků: „*Kolář v Sedmi kantátách (napsáno i vydáno 1945) dosahuje podstatně větší konkrétnosti a dramatickosti díky svému osvědčenému konfrontování útržkovitých výjevů a výroků*“ (tamtéž, s. 155–156).

Není překvapivé, že motiv smrti se ve sbírce objevuje poměrně často. Smrt je v *Sedmi kantátách* všudypřítomná, zasahuje i do osobních sfér, nelze jí uniknout: „*Proč se mně zamotává do pera slovo smrt, / chci-li psát o tobě*“ (s. 241). Zároveň v básních inspirovaných válkou ale nabývá nových rozměrů, je závažnější, citovější (zde je opět patrná podoba s poezií Josefa Kainara, viz výše). S její bolestnou všudypřítomností kontrastuje její velkolepý smysl: „*Jsem pyšný na smrt, pravil mladík předávaje mi / pušku / můj lid mne pomstí, ať žije rudá armáda!*“ (s. 233). Motiv smrti je zde spojen s pohledem do budoucnosti, na základě víry v lepší svět, a hlavně víry ve smysl konkrétní smrti je smrt sama překonána. Jinde se zdá být dokonce vykoupena právě svobodou, budoucím štěstím: „*A potom jsem viděl svůj lid, s úsměvem přijímat / i nejhroznější smrt*“ (s. 235).

## Dny v roce a Roky v dnech

Sbírky *Dny v roce* a *Roky v dnech* vznikaly v letech 1946–1947. Obě vycházejí z deníkových záznamů z těchto let, *Dny v roce* obsahují básnickou část deníků, *Roky v dnech* jsou jejich prozaickým protějškem. Přestože texty byly rozděleny do dvou samostatných knih, jejich povaha je natolik propojena, že jim v rámci této práce věnujeme společnou podkapitolu.

Motiv smrti je v obou sbírkách reflektován okrajově. Pokud se tak děje, hraje v textech zanedbatelnou roli, v obou knihách se motiv vyskytuje pouze v souvislosti s úmrtím konkrétního jednotlivce – texty letmo zmiňují smrt Kolářových přátel, literárních vzorů. Zásadní motivy sbírek se pohybují v jiných rovinách. Motiv smrti proto v této podkapitole rozebírán nebude, práce se pokusí místo toho si všimnout témat pro obě knihy určujících.

Díky deníkové formě mají obě sbírky osobnější ráz než předchozí díla. Stejně jako u Jana Hanče zde vyvstává otázka, jak texty definovat, zvlášť je to problém u prozaických pasáží. Ty se žánrově i obsahově podstatně liší – některé jsou čistě lyrické, jiné reflektují pobyt v Paříži, další jsou črty textů, jiné úvahy nad uměním. Jejich žánr se mění s každým záznamem „*stávají se jednak básní v próze a jednak konfesí*“ (Pešat 2000, s. 441). Kolář se v nich snaží postulovat základní principy umění, zároveň kriticky reflektuje tvorbu jiných umělců. Texty však nejsou odborným pojednáním, které by se opíralo o literárněhistorický rozbor, autor v nich vychází ze subjektivního citového prožitku a dílo přibližuje pomocí

uměleckého textu. Podobné postupy uplatňuje v *Událostech* Hanč, ten ale vidí v umění především prostředek pro rozvoj a působení morálnosti, autenticity a dalších, autorem stanovených cílů. Kolářovi je umění rovnocenným parterem v dialogu, pokud ne přímo vyšší silou: „*Požaduje-li nenávisť, nelze slevit na její čistotě, opravdovosti, zanícenosti, těžkosti a zoufalství, jako požaduje-li lásku. Nelze neuposlechnout tento hlas*“ (s. 415).

Mezi Hančem a Kolářem je patrný ještě jeden společný motiv, u ostatních členů nijak přímo neznázorněný. Tím je angažovanost umění. Všichni autoři sice například reflektovali proběhnuvší válku způsobem, který vypovídá o jejich stanovisku, nicméně Hanč s Kolářem jsou jediní, kteří angažovanost zmiňují v souvislosti se samotnou podstatou umění, s jeho genezí. U Koláře je tento rys patrný zvláště při reflexi symbiotického vztahu života a umění. Život je to, z čeho umění vychází, umění tudíž zobrazuje život a tím ho uchovává: „*Umělec musí a může mluvit jen o tom, co je podstatou jeho života, a to bývá velice často něco zcela prostého*“ (s. 438). Angažovanost umění je tedy pro Koláře angažovaností existenční, tudíž nezbytnou.

Sbírka *Dny v roce* je žánrově jednotná, tvoří ji pouze básně, nicméně je zde patrná značná proměna ve formě. Kolář se vzdává předchozí kompozice, sbírka obsahuje „*tvarem nefiltrovanou realitu*“ (Pešat 2000, s. 440). Básně jsou ve srovnání s předchozími sbírkami formálně jednodušší, „*Kolář se zde nepochybně nejvíce přiblížil postulátu teoretika Chalupického, že oč stojí v dané chvíli v moderním umění usilovat, je prostota*“ (tamtéž).

*Dny v roce* představují návrat od politicky zatížených *Sedmi kantát* zpátky k „poetice města“, člověka. Tyto „*antipoetické záznamy událostí*“ (tamtéž) jsou tematicky soustředěny kolem mezních, přesto zároveň obvyklých situací lidského života, jako je například manželská nevěra, nešťastná láska. Básně vyvěrají právě z tohoto kontrastu mezi všedností, běžnou povahou konfliktů, a zároveň jejich absolutní osudovostí, jejich nesmírným dopadem: „*Kolářovo pojetí tohoto světa je nejdramatičtější a rodem výrazně plebejské*“ (Grossman 1991, s. 365). V daných konfliktech sehrává ústřední roli okolí (na rozdíl od situací Kainarových postav). Prostor, který postavy obklopuje, má natolik zásadní funkci v jejich životě, že se často cítí v daných situacích bez možnosti úniku, což způsobuje pocit životního vyprázdnění. Tento konflikt s okolím je tedy vlastně konfliktem se samotným městem: „*V městě nelze žít jinak nežli s tímto netvorem nejtěsněji podle boku*“ (s. 349). To své obyvatele rodí, utváří, ale následně utlačuje: „*jeho (Kolářovo) město není určeno jen sociálně, ani jen místně, ani jen časově, ale především a nadto existenciálně*“ (Pešat 2000, s. 438).



## Závěr

Při četbě jednotlivých textů jsme si všimli jednak momentů, které pokládáme za určující pro jednotlivé sbírky, a jednak způsobu, jakým je v textech reflektován motiv smrti. Snažili jsme se odpovědět na otázku, zda díla autorů Skupiny 42 spojují nějaké výrazné polohy, případně zda se naopak jisté motivy pojmají zásadním způsobem odlišně. Při srovnávání jsme se opírali mj. o četbu teoretických statí Jindřicha Chalupického.

Ukázalo se, že mimo nejzákladnější tendence společné celé Skupině 42, jako je inspirace městem a člověkem, se v tvorbě autorů objevují i další podstatné podobnosti, především průnik každodenní všednosti a imaginativních, fantazijních prvků, který u Kainara a Koláře ústí v novodobé mytické příběhy, u Ivana Blatného dokresluje snovou atmosféru básní, v poezii Jiřiny Haukové je spojen s pocitem prázdna a osamění. V textech všech básníků také nalezneme reflexi druhé světové války, při níž je často znatelná proměna jejich dosavadní poetiky. Velmi odlišně naopak autoři pracují s motivem času, v každé sbírce je k času a časovosti patrný velmi osobitý přístup. Ivan Blatný a Jiřina Hauková čas především problematizují, v básních Josefa Kainara rozměr času nápadně chybí, pro Jana Hanče z neustálého uvědomování si plného dopadu časovosti vychází předpoklad k autentickému životu, ve sbírkách Jiřího Koláře se čas proměňuje podle ostatních rovin, zvláště na základě prostoru a perspektivy.

V koncepci motivu smrti jsou znatelné různorodé tendence. Přesto u většiny autorů nalezneme snahu smrt postavit do stejné roviny jako motivy banálních rozměrů. Domníváme se, že právě v tomto směřování nalezneme nejuzší sepětí s teorií Jindřicha Chalupického, konkrétně s jeho požadavkem na obrat umění k všedním událostem. Zároveň se u všech básníků tento přístup ke smrti v určitém bodě jejich tvorby bortí a objevuje se naopak tendence vnímat smrt jako zásadní veličinu, ať už se tak děje na základě reflexe hrůz války, ztráty blízkého člověka, nebo vědomí o blízkosti vlastní smrti.

Skupina, která si za své východisko zvolila život, se ve své tvorbě motivu smrti vyhnout nemohla. Ačkoliv v jednotlivých přístupech nalezneme značné rozdíly, možná je právě existence tohoto motivu největším styčným bodem v tvorbě básníků Skupiny 42. V kontextu Chalupického lamentací nad tím, že „*moderní člověk již nezná zemřít*“, snad alespoň do jisté míry plní úlohu moderního umění tak, jak ji formuloval právě Jindřich Chalupický. Vyvěrá z nepřikrášleného lidského života a zrcadlí se v něm všechny jeho aspekty, včetně naší smrtelnosti.

# Soupis literatury

## Prameny

- BLATNÝ, Ivan (2019a): *Tento večer*. Brno: Host – Druhé město.
- BLATNÝ, Ivan (2019b): *Hledání přítomného času*. Brno: Host – Druhé město.
- HANČ, Jan (2016): *Události*, ed. Jan Lopatka a Michael Špirit. Praha: Torst.
- HAUKOVÁ, Jiřina (2000): *Básně*, ed. Michael Špirit. Praha: Torst.
- KAINAR, Josef (1987): *Příběhy, osudy a mýty. Vybrané spisy*, sv. 1, ed. Miloš Pohorský. Praha: Československý spisovatel.
- KOLÁŘ, Jiří (1992): *Dílo Jiřího Koláře*, sv. 1, ed. Vladimír Karfík. Praha: Odeon.

## Sekundární literatura

- ADÁMEK, Petr (2016): Jedině v sešitu za dvacet haléřů, in *Host* 32, č. 7, 59–64.
- BEDNÁŘ, Kamil (1969): Slovo k mladým [1940, úryvky], in K. B., *Střepiny, o které jsem se sám pořezal*. Praha: Československý spisovatel, s. 120–128.
- BÍLEK, Petr A. (2005): Próza a poezie po roce 1945, in *Slovník českých spisovatelů*, 2., přepracované a doplněné vydání, ed. Věra Menclová a Václav Vaněk. Praha: Libri, s. 37–46.
- BLAŽÍČEK, Přemysl (1998): Skupina 42 – nové směřování poezie, in *Česká literatura* 46, č. 2, s. 152–166.
- ČERVENKA, Miroslav (1991): První čtyři sbírky Jiřího Koláře [1989], in M. Č., *Styl a význam*. Praha: Československý spisovatel, s. 135–191.
- FUČÍK, Bedřich (2000 [1989]): Cesta Jiřiny Haukové [1970], in *Hauková 2000*, s. 979–986.
- GROSSMAN, Jan (1991): Horečná bdělost Jiřího Koláře [1964], in J. G., *Analýzy*, ed. Terezie Pokorná a Jiří Holý. Praha: Československý spisovatel, s. 364–378.
- HARKINS, William E. (2000): Poezie Jiřiny Haukové [1987], in *Hauková 2000*, s. 1000–1002.
- HEJDA, Zbyněk (1994): Pomocná škola Bixley [1982], in *Respekt* 5, č. 21, 23. 5., s. 15.
- HOLÝ, Jiří (1998): Válečná generace, in Jan Lehár, Alexandr Stich, Jaroslava Janáčková, Jiří Holý: *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: NLN, s. 704–708.
- HRUŠKA, Petr (2017): Výročí, kterému jsem se chtěl vyhnout, in *Bubínek Revolveru*, 3. 7. 2017  
Dostupné z: <https://www.bubinekrevolveru.cz/vyroci-kteremu-jsem-se-chtel-vyhnout>
- CHALUPECKÝ, Jindřich (1991): *Obhajoba umění 1934–1948*, ed. Miroslav Červenka a Vladimír Karfík. Praha: Československý spisovatel.
- CHALUPECKÝ, Jindřich (2000): Čteš-li druhou [...] [1946], in *Hauková 2000*, s. 951.

- KARLÍK, Viktor (2020): Jediná žena ve Skupině 42 (napsáno k patnáctiletému výročí smrti), in *Bubínek Revolveru*. 14. 12. 2020. Dostupné z: <https://www.bubinekrevolveru.cz/jedina-zena-ve-skupine-42-napsano-k-patnactiletemu-vyroci-smrti>
- KOMENDA, Petr (2008): Skupina 42. Mezi imanencí a transcendencí. Sémiotika fragmentu, in *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Moravica 6. Symposiana*, red. Erik Gilk a Lukáš Neumann. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. Dostupné z: <https://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2008/SMVII/18.pdf>
- LENCOVÁ, Pavla (2011): *Diskurz lyriky a modely reprezentace subjektu v poezii Skupiny 42*. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Dostupné z: [https://theses.cz/id/zohbkg/Diplomova\\_prace\\_Lencova.pdf](https://theses.cz/id/zohbkg/Diplomova_prace_Lencova.pdf).
- LOMNICKÁ, Nikola (2019): *Josef Kainar: Od Nových mýtů k Veliké lásce*. Bakalářská práce. Západočeská univerzita v Plzni. Dostupné z: <https://dspace5.zcu.cz/bitstream/11025/37877/1/Bakalarska%20prace%20-%20Lomnicka.pdf>.
- LOPATKA, Jan (2016): Jan Hanč (30. 5. 1916 – 19. 7. 1963) [1970], in *Hanč 2016*, s. 9–11.
- MATYSOVÁ, Kristýna (2007): Postava chodce v díle umělců Skupiny 42, in *Poetika programu – program poetiky*, ed. Stanislava Fedrová, Jan Hejk, Alice Jedličková. Praha: ÚČL AV ČR. Dostupné z: <http://www.ucl.cas.cz/slkc/data/2006/sbornik/6.pdf>
- MATYSOVÁ, Kristýna (2009): Skupina 42 a její rivalové, O vztazích jedné generace, in *Generace, skupiny a programy v literatuře*, ed. Hana Šmahelová a Josef Vojvodík. Příbram: Pistorius & Olšanská, s. 112–123.
- PEŠAT, Zdeněk (2000): Literární Skupina 42 [1967], in *Skupina 42. Antologie*, ed. Zdeněk Pešat a Eva Petrová, Brno: Atlantis, s. 430–450.
- PETRUŽELKA, Antonín (2006): Vladimír Holan a Ivan Blatný, in *Vladimír Holan a jeho souputníci. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky*, sv. 2, ed. Vratislav Färber. Praha: ÚČL AV ČR, s. 217–230.
- POHORSKÝ, Miloš (1987): Doslov, in *Kainar 1987*, s. 427–445.
- ROTREKL, Zdeněk (1999): Zamyšlení nad Ivanem Blatným, in *Duha 13*, č. 4, s. 8–10.
- TRÁVNÍČEK, Jiří (1990): Básnický kontakt Ivana Blatného se Skupinou 42. Interpretace sbírky *Tento večer*, in *Česká literatura 38*, č. 5, s. 425–434. Dostupné z: [https://www.jstor.org/stable/43742526?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/43742526?seq=1#metadata_info_tab_contents)
- URBÁNEK, Zdeněk (2016): Poznámky o Janu Hančovi a „literatuře druhé možnosti“ [1970], in *Hanč 2016*, s. 347–357.
- VLADISLAV, Jan (1983): Doslov, in Jiří Kolář: *Očitý svědek*. Mnichov: Arkýř, s. 158–172.
- ZIZLER, Jiří (1990): Přízeň bolesti, in *Tvar 1*, č. 43, s. 8.