

SKUPINA 42 – NOVÉ SMĚŘOVÁNÍ POEZIE

Roku 1942 se při Umělecké besedě zformovala Skupina 42 (teprve po letech byl zkrácen letopočet v názvu), kterou tvořili malíři František Gross, František Hudeček, Jan Kotík, Kamil Lhoták, Jan Smetana, Karel Souček (později i Bohumil Matal), sochař Ladislav Zívř, fotograf Miroslav Háak, teoretici Jindřich Chaloupecký, Jiří Kotalík a jediný básník Jiří Kolář, kterého s malíři spojovalo mimo jiné původní surrealistické východisko a který byl uznáván za hlavního básnického představitele Skupiny i poté, co postupně přibyli básníci Ivan Blatný, Josef Kainar, Jiřina Hauková a Jan Hanč. Velká část básnické tvorby vznikla už za války, v době nejintenzivnějšího vnitřního života Skupiny, jednotlivé sbírky však začaly vycházet až roku 1945. Jako celek se Skupina 42 představila ukázkami v dvojčísle časopisu *Život* roku 1946, dva roky před svým zánikem.

Chaloupecký, jak literární, tak výtvarný teoretik a kritik, byl integrující vůdčí osobností Skupiny a před veřejností jejím teoretickým předjímatelem. Už roku 1940 uveřejnil stať „Svět, v němž žijeme“, namířenou proti tehdejším uměleckým stereotypům a akademismu vůbec: „*Má-li umění nabýt ztraceného významu v životě jednotlivcově, musí se vrátit k věcem, mezi nimiž a s nimiž Člověk žije.*“¹ Dokonce i moderní česká poezie, kdysi revolučně novátorská, na konci třicátých let propadala zkonvencionalizování, ale jiný typ akademismu představovala od samého začátku (s výjimkou tvorby J. Orteny) i kritická reakce na ni, s níž roku 1940 vystoupil pod patronací V. Černého básnický kruh kolem K. Bednáře, který se zprvu zdál reprezentovat poezii mladé generace jako takové. V odporu k formálnímu experimentování usilovali také tito mladí básníci o návrat poezie k člověku, jenomže oproštěnému od dobových a místních vztahů, a tím od „věcí, mezi nimiž a s nimiž člověk žije“. Skupina 42 naproti tomu chtěla proniknout k člověku v jeho konkrétních životních vztazích, a co je neméně důležité: odpor k hravé, jakoby nezodpovědné fantazii moderních básníků u ní nebyl spjat s resignací na umělecké výboje vedoucí k nové strukturaci skutečnosti. Mnoho o Skupině napovídá okruh autorů, kteří jí byli nápomocni při nalézání vlastní cesty; z českých básníků jde především o výrazné představitele moderní poezie, zároveň však desiluzivní protichůdce životního optimismu a lehce plynoucí spontaneity tzv. avantgardy, F. Halase a R. Weinaera; nové zhodnocení všed-

nosti, asociativní uvolněnost a přitom nerozplývavost významových vazeb, výmluvná konkrétnost, motivická a jazyková fragmentarizace anglického básníka amerického původu T. S. Eliota a irského prozaika J. Joyce spoluurčovaly historicky zlomový odklon Skupiny od virtuozity románské tradice; tuto proměnu ještě zvýraznil vliv amerických básníků, jmenovitě C. Sandburga a E. L. Masterse, jejich důrazem na drsné stránky všedního života současné civilizace, s neideologickým sociálním cítěním, vystupňovanou předmětností spojenou s epizací, tvárnou oproštěností, využitím hovorového jazyka a prozaizací volného verše. Všechna tato vyabstrahovaná určení platí více méně o poezii Skupiny 42 a téměř všechna míří k rozrušení nikoliv pouze básnických klišé, ale harmonizujícího básnického gesta vůbec. Tvůrčí impuls tohoto směřování vystoupil u Skupiny do popředí s programovou vyhraněností pojmenovatelnou jediným slovem.

V citované stati z roku 1940 Chaloupecký napsal: „*Skutečností moderního malíře a básníka je prakticky město.*“ Žitá, každodenní skutečnost města či přesněji velkoměsta tvořila nejzjevnější pojitko básníků i výtvarníků Skupiny. U jedněch ani u druhých však nešlo především o téma. F. Gross, F. Hudeček a K. Lhoták, pozdější jádro výtvarníků Skupiny (a první z nich po Únoru její ideologický likvidátor), malovali už v třicátých letech obrazy objevující se strohou věcností, v nerozplývavých, často geometrizujících tvarech všední tvář moderního města. Tato nově objeovaná všednost byla prosta žánrovitosti a popisnosti, její vnitřní dynamika navzájem svazovala nesourodé oblasti někdy v ostrých konfrontacích, někdy v dramatickém napětí a někdy – v návaznosti na surrealismus – s groteskní básnivostí. Na několika Grossových plátnech se za šedými činžáky či ohradou s potrhávanými plakáty vynořuje velká barevná koule plynojemu; Hudečkoví *noční chodci* jsou v řadě variací svými souřadnicemi promítnuti do kontextu hvězdného nebe sice v přesném řádu, ale zároveň s rozmáchnutou obrazností nočních vizí Kolářových; jako Blatný některými svými pro Skupinu atypickými básněmi okouzlení objevuje i Lhoták v hříšních a pláních periferie věcnou poetičnost. Značné rozrůznění výrazného jednotného zaměření Skupiny prochází napříč oběma druhy umění. Vcelku však výtvarná díla bezprostředně sugerovala atmosféru města, zatímco doménou jazykových děl básníků se stala životní problematika v této atmosféře ztajená. Formující význam městské civilizace pro život a povahu člověka ovšem české poezii neobjevila teprve Skupina, ta jen novým způsobem zkoncentrovala a jednoznačněji tematizovala, co po dlouhá desetiletí narůstalo ve vývoji jak městské civilizace, tak poezie v ní koře-

¹ J. Chaloupecký: Svět, v němž žijeme, in *Program D 40*, 1939/40, č. 4, 8. 2. 1940, str. 89, knižně in J. Ch. *Obhajoba umění 1934–1948*, ed. M. Červenka a V. Karfík, Praha, Čs. spisovatel 1991, str. 73.

nící a jí věnované. Apokalyptický vývoj neosobní městské civilizace, masová ničivost druhé světové války, vyvolal v české poezii obhajoby lidských hodnot, pro básníky Skupiny to však byl do krajnosti dovedený podnět desiluzivního pohledu na člověka a jeho hodnoty a také na roli poezie v jeho životě. Skupinou 42 tak vyvrcholil téměř stoletý, vždy na novém stupni v nových podobách se vynořující proud poezie, jenž směřoval k tvrdé přemočarosti pojmenování, ke stále všestrannějšímu spoléhání se na „slova nemytá a nečesaná“, k věcnosti oproštěné nejen od apriorních stereotypů, ale také od dojmovosti, sentimentality a ukolébávajících harmonizací, slovem: k obrodě poezie prostřednictvím jejího odpoetizování.

Několik let po své prvotině vydal Jiří Kolář v rozmezí jediného poválečného roku tři básnické sbírky – ale v opačném pořadí, než je napsal. Uprostřed války (1941-1944) vznikaly *Ódy a variace* (1946), jejichž motto *toto je svět / A toto je život* připomíná sebevědomým patosem a všeobsáhlým nárokem W. Whitmana, předchůdce básníků moderní americké civilizace, kteří patřili k hlavním literárním inspirátorům Skupiny 42. Ale Kolářově patosu nejenže nevycházela vstříc nějaká obdoba mohutných prostor a společenské dynamiky USA, on se v pochmurných válečných letech soustředil na zcela banální život v pouličním hemžení velkoměsta a v samotě činžovních bytů. Každodennost byla už od minulého století oblíbenou námětovou oblastí mnoha českých literátů, Kolář v ní však vidí jen ubohost. Jestliže v ní zároveň překvapivě a už zcela netradičně objevuje i strhující patos, pak proto, že ji prohledá až ke společnému zdroji jednotlivých životů. „*Plamen pták plamen květ plamen věc plamen člověk / V jediném šíleném vytí: / Býti svým.*“ Život je neutuchající energií, dramatickým děním nesčíslných seberealizací. Mnohvrstevnatá dynamičnost ovládá i tvar Kolářových básní. Volný, nerýmovaný verš nejen širokodechých „ód“ a „litaní“, ale také kratších básní rozvíjí rozsáhlá souvětí, v nichž se střídají složité větné vazby s enumeracemi a refrény a s fragmentárními odbočkami a vsuvkami. Navzájem se tak kříží nejrůznější jevové a významové oblasti a v nich zvláště příznačně útržky rozhovorů či monologů a třeba i jednoslovná zvolání. Mluvní dikcí je nesen jazyk celé básně, která se mnohdy stává rozvinutým vzrušeným výkřikem. Odvážnost Kolářových metafor není vedena snahou nacházet netušené obdoby navzájem nejodlehlejších jevů, Kolář jevových obdob „holanovský“ často vůbec nedbá, jeho místy až svévolně působící metaforické konfrontace sledují jediný cíl: odhalit podstatný smysl jevů. Zdánlivě epizodické výjevy se tak stávají drastickým svědectvím tragického lidského údělu, a tento

smysl je natolik dalekosáhlý, osudový, že vynáší všední život do mytické monumentality. Z bédnosti svého údělu se neutuchající plamen lidského života upíná k osvobozující transcendenci, jak to ztělesňují především hlasy žen (v kontextu romantizujících motivů noci a měsíce), ačkoliv se ani jejich tužby někdy nevyhnou banálnosti a vždy zůstávají nere realizovatelnými sny.

V závěru *Od a variací* je hlas žen konfrontován s hlasy mužů, a vztah mezi mužem a ženou tvoří nejvýraznější téma následující sbírky *Limb a jiné básně* (1945, psáno 1944-1945): mučivý milostný vztah plný žalob a sebeobžalování. Město ztrácí své výlučné postavení spolu s tím, jak se od konfrontování různorodých lidských situací pozornost přesouvá vždy jen k jedné z nich. Zatímco se dosavadní vášnivé vize neobešly bez jistého odstupu pozorovatele, nyní jako by byl básník stržen do rozjitřených lidských niter, v nichž se odehrávají konflikty jejich vztahu k druhým a k věcem. V některých básních zůstávají jen „věci“, překvapivě často z oblasti přírody, nabitě však lidským smyslem; například způsob, jímž *jakési* plody opouštějí zahradu, je se strhující dramatickostí pojet jako divoký útěk od dosavadní ochrany a bezpečí do mrazivého neznáma („Krev ve vodu“, „Čtvrtá věta“). Neurčitá všeobecnost jednotlivin v jinak konkrétní situaci vytváří co nejobsáhlejší prostor pro dynamickou proměnlivost skutečnosti. Otevřenost různým možnostem jak skutečnosti samé, tak jejího výkladu báseň naznačuje změnami perspektiv, nejpříznačněji v podobě variací. Po nenápadných variacích v opakováních a refrénech uvnitř jednotlivých básní předchází sbírky přináší kniha *Limb a jiné básně* několik zdvojených textů spjatých stejným tématem i názvem, které se stávají variacemi také v tom smyslu, že od jedné dvojice básní k druhé se mění sám typ proměn.

Ve skličující atmosféře protektorátu musel Kolář patos svých sbírek vydobývat s téměř zuřivým nasazením, zato osvobození vyšlo jemu i ostatním básníkům vstříc velkolepým dějinným vzmachem. Ve srovnání s tehdejšími euforickými veršovanými vyznáními Kolář v *Sedmi kantátách* (napsáno i vydáno 1945) dosahuje podstatně větší konkrétnosti a dramatickosti díky svému osvědčenému konfrontování útržkovitých výjevů a výroků. Ale to vše tentokrát slouží apriornímu myšlenkovému nasazení a místy přímo proklamacím. Patos doby, plný iluzí a zjednodušujícího radikalismu, byl pro tehdejší básníky darem danajským. Také v rámci tohoto obecného uměleckého scetí se však Kolář liší od ostatních: nenechal se dobovým vlivem odvést od vlastní poetiky, naopak se pouze neubráníl nebezpečí, které bylo vždy skryto v monumentalitě jeho poezie.

Několik měsíců před *Sedmi kantátami* se roku 1945 objevil „první velký výkon Skupiny 42“² sbírka Ivana Blatného *Tento večer*. Mladý, ale už uznávaný autor dvou knih melodické lyriky v ní překvapil a některé kritiky popudil disharmonicky kupenými útržky výjevů a výroků. Na rozdíl od obdobně postupujícího Koláře však zdůrazňoval neuvědomovanou mimoliterární jednotu této tříště. „Dnešek Neustále vzniká na všech místech, / na tratích, v městech, v lesích, na frontách“: všechna ta diskontinuita je paralelním děním jediného okamžiku. Ale i tak po úvodních básních důsledně chronologicky řazené sbírky významová disharmonie ustupuje; zároveň se vrací výrazná intonační linie, ovšem ne už v někdejší náladové monotónnosti. Jako vzoru se Blatný dovolával dalšího Američana, černého autora bluesových básní L. Hughese, ale bližší mu byl melodický spád poezie Nezvalovy. Blatného četná refrénovitá opakování tvoří místo obvyklého zpěvného uzavírání výpovědních celků naopak spontánní přechody k novým a novým aspektům smyslu. Ale o jaký smysl může jít v nicotných scénkách z brněnské periferie či ve skromných zátiších básnickových interiérů? Zatímco totiž Kolář proniká pod povrch všednosti a odkrývá v ní mocné dramatické napětí, Blatný nechává všednost všedností. Příznačným pro jeho nynější snahu otevřít svou poezii skutečnosti, „jaká je“, se stává téměř důsledné užívání přímých pojmenování v protikladu k metaforičnosti Kolářově i Kainarově. Skutečnostní charakter své sbírky Blatný ozřejmuje paradoxně tím, že píše často o vzniku básně, o chvíli, kdy věci „vcházejí“ do jeho poezie; zdůrazňuje tak neopakovatelnost, a tedy přece jen významnost i bezvýznamné situace. Přítomný okamžik, v životní praxi chápaný, či spíše pomíjený jako pouhý průchod k následujícímu dění, na sebe strhává pozornost jako skutečnost s vlastní vahou. Bohatství celku, k němuž Blatný postupně dospěl, už není tvořeno různorodým děním v rámci jediného okamžiku, důraz se přesunul spíše k okamžikům míjejícím, a přece přetrvávajícím v plynutí času. Již pro tuto sbírku platí, že „hledání ztraceného času“ (jak zní titul Proustova románu, několikrát připomenutého v následující sbírce) je neoddelitelným předpokladem „hledání přítomného času“.

Nenásilně zvýznamňující poetika byla předurčena k tomu, aby také význam prvořadě historické události zachytila v detailu podružné situace. Na tomto základě se Blatný bez velkých slov (a bez vážného oslabení umělecké úrovně) vypořádal

s koncem války a s osvobozením v posledních básních *Tohoto večera* a poté v prvním oddílu *Hledání přítomného času* (1947). Nový výboj „na cestě od literatury ke skutečnosti“ (jak sám pojmenoval program Skupiny 42) učinil teprve v druhé polovině této sbírky. Poskytuje v ní „samospádu“ skutečnosti ještě větší volnost než v úvodních básních *Tohoto večera*: namísto nahodile působícího kupení pouhých útržků se nyní konfrontované výjevy rozrůstají do relativní samostatnosti. Banalitu stupňuje do krajnosti zvláště báseň o průběhu jednoho dne příbuzenské dvojice s rozsáhlými epizodami, které se svou podrobností stávají spíše svéprávnými odbočkami vrcholícími závěrečnou scénou vtaženou do nečekané konfrontace s postavou Proustova románu („Jaro“). Opačný pól sbírky představují básně, které se sice enumerativně rozbíhají do různorodých výjevů, ale přitom jsou pevně vnitřně spjaty; zjevnou jednotu vytváří v ještě podmanivějším spádu se vynořivší intonační linie s refrénovitými obraty, jejíž bezhraničný proud se snaží obsáhnout skutečnost jako celek: „vše“ se básníkovi postupně vynořuje ve vztahu k jeho milé („Noc“), nekonečnost autor naznačuje vyjmenováním „všeho“, co poznal, co si dovede představit i co nezná a nepozná („Zpěv“), včleňuje se do kruhu „všech“ spřízněných mrtvých i s jejich kdysi živou minulostí („Druhý“). Jednotlivé jevy a situace tu vystupují s ostrou konkrétností a místy opět s jakoby nadbytečnou podrobností a často opět v drsné všednosti, takže sjednocení nemá navzdory výrazné povolné intonaci charakter splývavé hladkosti. Té se naopak nevyhnula ctižádostivě pojatá a vysoce oceňovaná závěrečná báseň, příliš přímočaře mytizující ve svém vykročení od volných konfrontací k plnému prolnutí krásy a odporosti, něžnosti a krutosti, lásky a smrti („Terrestris“). – Poslední sbírkou, kterou ještě sám uspořádal, rok před tím, než z politických důvodů doživotně emigroval, Blatný dvojím způsobem otevřel s novou silou poezii skutečnosti. Oba ve svých krajních polohách nepochopitelné postupy vycházejí ze stejného principu: jak zdánlivý samospád skutečnosti, tak zdánlivá vláda pouhé intonace jsou projevem vystupňované imaginativní spontaneity. Nesvévolné spontaneity, která se neodpoutala od svého zdroje, prožívané skutečnosti.

Jestliže poezii I. Blatného prozařuje sympatie k lidem i věcem a významnou roli v ní hrají odkazy na přátele, pak poezii toho z jeho přátel, který u něj načas bydlel, Josefa Kainara, vyznačuje naopak zarputilá nevraživost. Svou druhou sbírku *Osudy* (1947) psal Kainar v letech 1940–1943, kdy ještě nebyl členem Skupiny 42. Její zájem o město mu byl tehdy zcela cizí, ne však její podstatnější směřování. Desiluzivní pojetí člověka patřilo

² J. Trávníček: Básnický kontakt Ivana Blatného se Skupinou 42, in *Česká literatura* 38, 1990, č. 5, str. 425.

k existenciálnímu základu programové depoetizace Skupiny, u ní to ovšem byla snaha o bezpředsudečnou pravdivost, v Kainarových *Osudech* naopak spíš zahořklá předpojatost. V básni „Varhany“ představují píšťaly varhan pro kantora děti, jimž se svou hrou v prázdném kostele mstí; kurióznost této msty vrcholí básnickovým hodnocením: „*s krutostí, jež nemá rovné, / otálí hra na varhany: / je v tom zlo, zlo nevyřlovné!*“ Genealogii takto deformovaného pohledu jako by naznačovaly dvě básně o hrůzných zážitcích z dětství. Na druhé straně je tu několik básní soucitu, a to znamená vcítění se především právě do duše dětí. Titul prvotiny *Příběhy a menší básně* prozrazuje Kainarovo tíhnutí k epice, které *Osudy* realizují mimo jiné v osudových okamžicích mytických či historických postav i prostých současníků. Hlubší dosah se básník snaží vnést pointou také do všedních scén pomocí zobecňujícího příměru a zvláště tím, že z nich učiní podobenství své osobní problematiky. Již zde tedy zdánlivě opět v duchu Skupiny 42 Kainar usiluje o zvýznamnění všednosti, avšak většinou oním tradičním, sobě neadekvátním způsobem. Jeho síla je v pronikavém vidění a lapidárním, často metaforickém pojmenování konkrétní. Konkrétní významové vztahy už samy sebou v některých básních naznačují obecný smysl, a takovému organickému smyslu se pak plněji otevře řada básní Kainarovy následující sbírky.

Nové mýty vyšly už roku 1946, ale napsány byly až po *Osudech*. Většinu jejich básní Kainar vytvořil v poválečných měsících, kdy se stal agilním komunistickým publicistou, své politické přesvědčení však ve sbírce určitěji neprojevil. Nazírá ovšem svět zdola, a tím připomíná Kolářovo plebejství (J. Grossman), i když s hrdým plebejstvím má Kainarův proletářský resentment málo společného. Jeho aktuálně zaměřené básně z konce války a z osvobození nezůstávají pod úrovní ostatních obdobných básní Skupiny, a jeho „Vlak s vězni“ lze dokonce označit za nejlepší z nich: při ztvárnění úděsného výjevu se přesvědčivě projevil vývoj Kainarova sklonu k epice. Dodatečně komentované příběhy ustoupily jednoduchým situacím, jejichž výmluvnost se stává dílem nepopisné věčnosti podpořené mluvným, dialogizovaným jazykem. Ostrá evokace konkrétního detailu, příznačná pro poezii Skupiny 42, dosáhla Kainarovými *Novými mýty* vrcholu. Nevraživě nastražený postoj v *Nových mýtech* už básníka nezaslepuje, otvírá mu naopak oči pro to, co si nepřiznáváme, co je společensky neúnosné. „*Až opláčete příteli svou něžnou Miládku,*“ začíná útěšně báseň „Nenie“, ale pak přicházejí verše nejprve s „nevhodným“ detailem: „*Na hřbitůvku kdesi u Třemešné / Strážena za dne / Rostlinami jemně chloupkatými*“ a později

už zjevné jízlivosti: „*Říkáte si Nikdo Nikde Nic / Měl byste však něco podniknout / Proti pocení rukou.*“ Báseň o dalších „známých, v čemsi lehce puklých“, kteří básníka navštěvují, vrcholí obludně groteskní personifikací jejich jazyka, „*velikého slimáka*“ („*Mí známí*“). Kainar je fascinován lidskou tělesností, či přesněji fyziologickými procesy a jejich jevy, prací vnitřností, pachy a vůbec kožními výměšky, chlupy, zvracením, chorobami. Báseň „*Dívky*“: „*ile za každou z nich je nutno vyvětrat pokoj*“, vrcholné okamžiky s nimi: „*O nezapomenutelné chvíle / Potítka nezapomenutelná*“, jejich lidskost: „*Pravdivé jenom ve dnech kdy krvácejí / Jsou našťestí lidmi jednou za čas.*“ Oproti radosti smyslů v literatuře kolem první světové války má tato tělesnost daleko ke zdroji elementární životní jistoty. Vyvolává spíš hnus, jde především o tělesnost druhých, o ten moment ve svízelném spoluzítí, kterému je člověk vystaven nejbezprostředněji a neodbytně. Rozhodující „mýtus“ Kainarovy sbírky ukazuje podrobenost člověka především vtíravé přítomnosti druhých. Marnou snahu osvobodit se z tohoto společného údělu, z ohrožení „*Hnivým světélkováním na nočním mase žen / A průjmy dětí / V jejich něze drzé*“ rozehrává rozsáhlá „*báseň nešťestí*“ o vysněné krásce „*La belle dame sans mercy*“ s odvážnou obrazností, která zvládá několik motivických rovin. Také kratší básně často spojují dva různé motivy, a vůbec určitá jednostrannost nejlepších básní *Nových mýtů* je projevem jejich vyhraněnosti, nikoliv jednostrannosti. Drastická krutost sbírky nedeprimuje také díky tomu, že ji provází neokázalé spolucítění a na druhé straně pobavený odstup zlomyslného ironika.

Zatímco ostatní básníci Skupiny vydávali v prvních poválečných letech už zralá díla, o druhé sbírce Jiřiny Haukové *Cizí pokoj* (1946, psáno 1943–1946) to ještě neplatí. V rámci Skupiny sbírku nejosobitěji vyznačuje všeovládající pocit bolestné samoty pramenící z osamělosti nemilované. Objeví-li se tu milostný vztah, přináší místo lásky vzájemnou cizost a navenek mlčení ve dvou. *Cizí pokoj* psala Hauková (Moravanka, podobně jako Blatný a Kainar) v prvních letech svého samostatného života v Praze. Anonymita velkoměsta a jeho ubohá útočiště, pokoj v laciném hotelu, „*pokoj k pronajmutí*“, „*ledový pokoj*“, „*stůl, židle rozviklaná*“ stupňují bezútěšný pocit, ale zároveň velkoměsto neustále nabízí možnost, i když nenaplněnou, kdekoliv potkat blízkou duši. Ve více méně pomyslných osloveních zachycuje autorka neproměnnou každodennost maximálně oproštěným jazykem v prozaizovaném volném verši. Šlo-li ostatním básníkům Skupiny o specifickou konkrétní situaci, zde jsou jednotlivé situace naznačovány natolik, nakolik je třeba k variacím oné globální nálady. O její nadosobní zvýznamnění se

autorka tu a tam pokouší pomocí krajně obecných sentencí. Pozdější tvorba J. Haukové ukázala, že snaha o naplnění vnitřně jí cizího programu byla jen dočasným scestím.

V *Událostech* (1948), pozdním debutu druhého nejstaršího člena Skupiny po Kolářovi, se osobitá poetika Jana Hanče, kterou později vyhranily jeho deníkové záznamy, vynořuje prozatím jako jedna z několika možností. Naopak s nečekanou výrazností je ve sbírce realizována specifická skupinová. V rozkyvu od ryze lyrické básně k morálnímu apelu nad mnichovským traumatem, střídáním veršů s básněmi v próze vznikl celek, který lze jednoznačněji než kteroukoliv jinou sbírku Skupiny charakterizovat jako depoetizovanou a desiluzivní poezii všednosti. Nejvýrazněji ze všech se v *Událostech* uplatňuje také velkoměstská periferie, a to v konkrétní podobě zvláště pražského Smíchova a Podolí. Skupinově příznačný postup kupení útržků navzájem nesouvisejících výpovědí uplatňují básně v próze s dvěma osobitými rysy. Jednak jevová změť nepřímě sugeruje určitou atmosféru především právě oněch preferovaných pražských lokalit, a za druhé jde o útržky nejen zaslechnutého a zahlédnutého, ale po způsobu Joyceova *Odysea* také toho, co se vybavuje v mysli vnímajícího. Takový postup umožňuje komplexnější postizení atmosféry, to jest významové jednoty jevového prostředí s duševním stavem člověka. Ve většině próz nejde Hanč nad tuto mnohoznačnou atmosféru, ale ojedinele přenesse pozornost výhradně na člověka obdobným způsobem, jakým postupuje řada jeho básní. Tyto básně pojmu na závěr výchozí chvilkové rozpoležení jako projev podstatného charakteru lidského života. A zde přichází další „nej“: *Události* jsou nejskeptičtější sbírkou Skupiny. V titulní básni se Hanč hlásí ke svému outsiderství: vzhlížel jsem s obdivem k „*Mužům událostí*“, „*kteří smrti pohrdají*“, zatímco já jsem byl „*účastníkem událostí / jako divák se kterým se nepočítá*“, „*neočekávan nemilován ani nenáviděn*“. Nakonec však překvapivě pointuje: „*nikoliv / neodevzdal jsem svůj hlas mužům událostí*“ a v „*Epištole nikomu*“ staví svou vyřazenost do zcela jiného kontrastu, když otázku „*komu psát*“ výsměšně komentuje: „*Popisovat úděsnou skutečnost podivného prostoru*“ ve svém nitru a čekat, že „*duše vně*“ k tomu řeknou: „*Ale jděte, něco takového! Jak se obléknete na jaro?*“ Hanč je outsider nejen vědomý, ale také značně sebevědomý. Do svého nitra se však hlouběji nenorí ani ve sbírce, ani v pozdějších prózách, soustředí se naopak na banalitu života „*duši vně*“, již se úplně nevyhne nikdo. Zatímco Kolář vidí nerealizovatelné tužby v mocném napětí s ubohostí života, u Hanče jsou nerealizovatelné tužby součástí, potvrzením této ubohosti. Vlastní oblast tužeb tvoří

v *Událostech* milostný vztah, jenž zůstává bezvýhodný i ve svém naplnění – tak to vyplývá z pozorování večerní Prahy, „*kde v bezejmenných ulicích / chladnoucí lidé tisknou k sobě teplá břicha / v zoufalé snaze uniknout prostoru času a vidinám*“ („*Sobotní večer*“).

Hanč realizoval program Skupiny s mimořádnou důsledností jednak pro šťastnou shodu se svým založením, ale také proto, že v jeho sbírce bylo nejméně básnické potence, která by program osobitě rozvinula. Důležitou roli ve směřování Skupiny hrálo úsilí o neliterátství. Tíhnutí k hranicím poezie, které později Hanče přivedlo k deníkovým zápisům a Koláře postupně k ještě radikálnějším krokům, bylo jen speciálním projevem obav z plané exkluzivity a odtud plynoucího nároku, aby – slovy J. Chalupického – poezie „*nabyla ztraceného významu v životě*“. Krvavě vážná opravdovost Skupiny zdánlivě odpovídala aktuálnímu úkolu poezie. Tradiční výsostné poslání ve službě nadosobním ideám nabízel poezii ve vyjatých čtyřicátých letech po ideji národní svobody ideál socialismu, k němuž se i se svým mluvčím politicky hlásili všichni básníci Skupiny. Naopak svou uměleckou tvorbou se v protikladu k apriorním dějinným a ideologickým koncepcím obrátili do živoucí každodennosti. Vlastní přínos Skupiny 42 však spočívá teprve v odhalení osudové závažnosti těchto ostře viděných konkrétních souvislostí. Její průniky do současnosti byly vedeny ctižádostivým nárokem na podstatnost odkazující k onomu dávnému duchovnímu útvaru, z něhož poezie vznikla a jenž životu nesloužil, ale vládl. Cílem Skupiny byl mýtus všednosti.

Shodou okolností právě v tomto smyslu vypointovala tříletou publikační činnost Skupiny Kolářova sbírka *Dny v roce*, která ještě stačila vyjít po únoru 1948 (zatímco sazba souběžně psaných deníkových záznamů převážně úvahového charakteru *Roky v dnech* byla roku 1949 rozmetána). Každodennost v doslovném smyslu určovala vznik sbírky: každý den od 18. února 1946 do 15. února 1947 napsal autor jednu báseň a pak provedl výbor, v němž zachoval pořadí i dataci básní. Předchozí sbírky Skupiny realizovaly mytizaci napohled nejadekvátněji v rozsáhlých básních, relativně četných u Koláře, ojedinelých u Blatného („*Terrestris*“) a Kainara („*La belle dame sans mercy*“), jejichž patos si všednost plně podmanil. Neokázaly, zato umělecky náročnější způsob osobitého uplatnění mýtu v poezii Skupiny ozřejmují jednostránkové básně maximálně oproštěné věcnosti, které tvoří jádro *Dnů v roce* a které přinášejí jakoby v holé fakticitě, bez výraznější umělecké stylizace „*momentky*“ ze soukromí v městských činžácích. Bezprostředně po sobě zde například následují čtyři různě pojaté výjevy z bytu fotbalového fanouška,

který se nemůže zúčastnit právě probíhajících utkání, jednou příznačně v pohledu manželky; vztah mezi ženou a mužem tvoří opět nejčastější téma, tentokrát především v podobě banálních krizí a rozpadů manželství. Sbírkou *Dny v roce* se Kolář nejvíc přiblížil prostotě epizujících básní, jaké kdysi psal E. L. Masters a nejnověji V. Holan, od nichž se však vrcholy Kolářovy sbírky výrazně odlišují napětím mezi „každodenní“ mluvní dikcí a mytizací. Každodennost je s dosahem a hloubkou mýtu, s tím, co v něm přetrvalo pro obecné povědomí, v nejostřejším rozporu. Co se dennodenně opakuje, zevšední, ztrácí svou výmluvnost, významnost; ale takto vyprázdněný je život, jaký člověk stereotypní městské civilizace skutečně, právě že denně žije. Poezie je vedena nárokem znovuobjevovat významovou plnost žité skutečnosti, a mýtus všednosti byl pokusem o vystupňování a monumentalizaci tohoto nároku.

To nemělo nic společného s napodobováním antických či starozákonních mýtů, ve svém odporu k literátství se dokonce Skupina důsledně vyhýbala odkazům na jejich motivy, osvědčenému to prostředku zvýznamňování v novodobé poezii (mytické postavy Kainarových *Osudů* předcházejí autorově příklonu ke Skupině). Zakládající význam mytických příběhů odehrávajících se „za onoho času“ je evropskému chápání už zcela cizí, v poezii Skupiny zůstává z klíčového postavení příběhu většinou jen to, že situaci básně určuje kontext epického charakteru. Obrat k epizaci od novodobé lyrické niternosti však hraje důležitou roli v odsubjektivnění poezie Skupiny, která zároveň stavěla na tom, že pouhý náznak minulých či budoucích životních souvislostí, zlomek z jednotlivcovy osudu může nabýt charakteru osudovosti, v níž se nahodilosti jednotlivého lidského života ukazují být projevem věčného sváru životních „principů“. Tato nemytická mytizace vyvstává uvnitř krajní všednosti *Dnů v roce* zvlášť zřetelně: „*Seděl jsem na Place Clemenceau / a hleděl, jak mladý strážník řídí dopravu*“, začíná jedna báseň (incipit, úvodní verš tvoří vždy název básně), která na starší Kolářův způsob přejde k romantizující vizi, ale končí opět věcným konstatováním: „*Píštěla strážníka dál poroučí vozům a chodcům, / aby letěly, aby se zastavili, / dál k svobodě, dál od svobody, / dál k smrti, dál od smrti.*“ V běžném dění velkoměstského náměstí je co nejušpornějším pojmenováním postižen podstatný smysl. Rozhodujícím se stává, a to je společné s původním světem mýtů, rovnocenná přítomnost směřování jak k svobodě, tak od svobody, jak k smrti, tak od smrti; celkový smysl lidského života není určen směřováním od nějakého záporu k nějakému kladu či naopak, jde jen o jeho podstatnost, o prohlédnutí mechanické koncentrova-

nosti výjevu jako ohniska rozhodujících životních sil. Jednoznačná posloupnost v závěrečném čtyřverší je sice instruktivní, ale může svádět ke zdání, že básník smysl do jevové situace teprve dodatečně vpravuje. V úvodním dvouverší prosté básně věnované sestře Z., „*Když růž a klobouk / sedí na svém místě*“, dochází při naznačení pečlivosti příprav k drobné významové oscilaci díky rozdílnému „sezení“ klobouku a růže. Báseň (jejíž podrobnější rozbor by ukázal trvalou oscilaci mezi různorodými oblastmi pojmenovanými vždy jedním rázem) bezprostředně pokračuje: „*ó dcery dýchající na matky / s prosbou o odpověď, / zda dech je čistý, / zda kdesi nezůstal mrtvý, jenž by... / kdo ví, co by mohl / zavinit mrtvý / a, on, nesmí nalézt důvod odejít.*“ Množné číslo napovídá, že jde o příznačnou situaci více méně každé dívky, patetické „ó“ pak mimořádnou významnost schůzky. Ve slově „čistý“, nejprve součásti faktografické výpovědi, nastává metaforický zvrat, prohlubující významnost situace o blíže neurčený kontext zřejmě dřívějšího dceřina vztahu, kterým nesmí být dotčen „on“. Verši „*Co bezesných nocí / stála výbava*“ začínají matčiny vzpomínky na život obětovaný vysněnému dceřinu štěstí, které je snad konečně na dosah. Jedenáctiveršový úpěnlivý vnitřní monolog ústí bez přechodu do závěrečného strohého oslovení: „*ale ty, postav se, nemlč, nedoufej, / a vrať se brzy!*“ Stupňovaná významnost jednotlivých pokynů posunujících se od současné situace („postav se“) přes situaci očekávanou („nemlč“) k toužebnému očekávání samému, zvrácenému však do varovné skepse („nedoufej“), končí až na dně pokory elementárním mateřským požadavkem („a vrať se brzy“). Báseň neopouští konkrétní souvislosti bezprostřední chvíle, v níž je však skryto celoživotní drama zklamávané a vždy znovu se rodící naděje. Tento smysl, odkázání k řádu, jemuž je tím či oním způsobem podroben každý lidský život, v básni vzniká postupným rozvíjením situace, není do ní ani vnášen dodatečně, ani nestojí v pozadí jako předem daný archetyp například mateřství. V mytickém kultu věci „*září nekonečnou významností*“, protože v sobě nesou odlesk celku světa.³ Poezie probouzí svobodným tvůrčím aktem odlesk tohoto odlesku, když spolutvořícího čtenáře otvírá světu, a tím i jeho vlastnímu lidství. V prvních letech po druhé světové válce, kdy u nás nejen na stránkách periodik, ale také v řadě básnických sbírek mezi sebou bojovala dvě protikladná východiska z nejistot přítomnosti, socialistická utopie budoucího *blaha člověka* a návrat k víře ve *spásu člověka*, se Skupina 42 s novým důrazem soustředila na specifický úkol

³ E. Fink: *Hra jako symbol světa*, přel. M. Petříček, Praha, Čs. spisovatel 1993, str. 152.

poezie: v přijetí problematické přítomnosti podněcovat *lidství člověka*.

Aspoň některé z nových rysů, které vyznačovaly básně Skupiny psané už za války, pronikly do poválečné tvorby jiných básníků. Bylo by možné pátrat po literárním vlivu Skupiny, nebo přinejmenším těch angloamerických básníků, ke kterým se členové Skupiny po válce hlásili také svými překlady. Bez ohledu na možné spekulace rozhodujícím zůstává, že ve čtyřicátých letech vznikl díky Skupině 42 nový básnický proud, s nímž se octlo v souladu širší směřování poválečné české poezie. Například Vladimír Holan nebyl ovlivněn tematikou velkoměsta, drsnou depoetizací apod., ale stal se Skupině blízký epicky založenou předmětností, k níž ovšem stále silněji tíhnul už od konce let třicátých, až ji v poválečném cyklu *Rudoarmějci a v několika básních sbírky Tobě* (obojí 1947) dovedl už před Kolářem a důsledněji než on k maximálně oproštěnému a věcnému zpřítomnění výjevů či příběhů, které jako by „mluvily samy“. Podobně poválečné básně Františka Halase, které knižně vyšly teprve roku 1957 (*A co?*), se sblíží s tvorbou jeho ctitelů ze Skupiny radikalizací a modifikací postupů a motivů jeho starší poezie. Vystupňovaná pochybovačnost a výrazová lapidárnost (tentokrát častěji využívající hovorových obrátů) dodává jeho poezii nové naléhavosti, nově se Halas několikrát vrátil i ke své dávné paradoxní touze, stojící v jiné podobě i za tvorbou Skupiny: naplnit co nejpodstatněji poslání poezie vykročením z jejích hranic, „*strhnout slovem lavinu*“.

Poezii Františka Hrubína zavedl zjevný příklon k novému básnickému proudu do slepé uličky. Znehodnocující vybočení jeho poezie z vlastní vývojové linie představovala už apelativnost a rapsodický patos, jimiž se Hrubín společně s druhými snažil koncem války a v prvních dnech osvobození vypořádat s aktuálním společenským děním. Ve sbírce prvních poválečných básní *Nesmírný krásný život* (1947) se Hrubín na vyšší úrovni vrátil k melodické lyrice. Klíčový motiv země zde uplatnil s větší bezprostředností, a proto i diferencovaněji hlavně v básních milostných, rozehrávajících s jazykovou virtuozitou vzájemné prolínání přírodních a erotických zážitků. V básních individuálního osudu dochází k obdobnému prostupování duchovního a smyslového takovým způsobem, že hloubka lidského nitra je přetvářena v bezměrnost světa jevového. Jemný významový posun může dát intimnímu pocitu kosmický dosah, a touto scelující všeobsáhlostí získávají i tragicky založené básně harmonické vyznění. Nesmírnost života z titulu sbírky je předpokladem jeho krásy. Harmonizující dovršení, jazyková bravura a melodická plynulost charakterizovaly právě onen typ poezie, proti kte-

rému Skupina 42 vystoupila, a s tímto typem, sám se sebou se Hrubín pokusil rozejít ve sbírce *Hirošima* (1948). Hrubínovské zůstává pouze zarámování sbírky, které v úvodní části přechází od planetární perspektivy k několika letným průhledům do „*domu na předměstí Praky*“ ve chvíli, kdy „*právě to padá na Hirošimu*“. Jestliže během svého předchozího vývoje Hrubín nejprve přešel k volnému a potom i nerýmovanému verši, v *Hirošimě* oslabil také intonační linii a takto zprozaizovaným veršem zachycuje v krátkých básních scénky, kterými navazuje na úvodní průhledy do všedního života velkoměsta. Tento oddíl, který tvoří podstatnou část sbírky, se sice jmenuje „*Za časů Hirošimy*“, jednotlivým básním-scénkám však chybí ona dramatická dějinná konfrontace z úvodu a závěru. Suchý popis, kolísající mezi žánrovitostí a hádankovitou bizarností, neposkytuje podněty k dotvoření smyslu, předstíraného závěrečnými nedopovězenými. A sám motiv padající atomové bomby dodává sbírce tragičnost „*zadarmo*“, pouhým odkazem k dané mimoliterární skutečnosti. Touto sbírkou dochází v plném smyslu k odpoetizování poezie. Obecně vzato suverénní schopnost zharmonizování sebekonfliktnějších rozporů hrozí jako trvalé nebezpečí určitému typu poezie právě proto, že je jeho silou. Blatný například uvolnil sjednocující proud své poezie do krajnosti ne proto, aby ho oslabil, naopak; jestliže však básnický harmonizátor na svou zrádnou sílu prostě resignuje, opouští oblast poezie. To si zřejmě uvědomil sám Hrubín, když ve druhém vydání *Hirošimy* ponechal jen její zarámování rozšířené o necelé tři z původních devatenácti kratších básní.

Novému poválečnému směřování poezie byla značně vzdálena také dosavadní lyrika Hrubínova vrstevníka Oldřicha Mikuláška. Esoteričnost této lyriky vyvrcholila první poválečnou sbírkou *Podle plotu* (1946), nesoucí podtitul „*Verše 1942-1945*“, jejíž druhý oddíl se okupační atmosféře poddává v temných a úzkostných nápovědích. Nepřímou konkretizací této atmosféry v básni „*Pavouk*“ o předsmrtném zápase mouchy Mikulášek pojal s ironií, vypracovanou sice opět v jemných nápovědích, ale natolik krutou, že si nezadá s drastickými básněmi Kainarovými. Jinak než tato ojedinelá báseň předznamenává Mikuláškův další vývoj celý první oddíl osobní lyriky. Jednotlivé básně tu vycházejí z přírodního motivu, nerozvíjejí však dojem z něho, naopak ho prostřednictvím personifikací podrobují básníkovu niternému stavu. V centrální roli se pak Mikulášková metaforičnost ještě důrazněji prosazuje počínaje sbírkou prvních poválečných básní *Pulsy* (1947). Jan Grossman, jenž sice nebyl členem Skupiny, ale stal se po válce přes své mládí jejím směrodatným kritikem a interpretem, napsal v kladném ocenění *Pulsů*:

„Mikulášek stejně jako například Blatný anebo nejvýrazněji J. Kainar usilují o mytizaci všedního obyčejného života.“⁴ Jde opět o život městský, což je u Mikuláška nečekané, zvláště když ve snaze o objektivaci věnuje samostatné básně konkrétním zaměstnáním tiskárenského sazeče, lampáře, zedníků, železničářů, cihlářů. Právě tyto básně však zabíhají do popisnosti; z opačné strany motiv či téma pulsujícího života sice připomíná mytizaci, ale je dílem lyrického patosu (založeného na opojení životem i v jeho temných stránkách), který lze neměnně vztáhnout na jakoukoliv látku. Osobitěji než tento velkolepý výslovný smysl se od sloky ke sloce uplatňuje měnící se, jakoby mimoděčný smysl jevových a významových paralel v převážně všedním životě, který na vrcholných místech přechází do metafor. Mikulášek se poučil především na výstavbě metafor Holanových předválečných sbírek, které ve více než jednom bodě navzájem ztotožňují dvě disparátní významové roviny. Mikulášek neusiluje o Holanovu přesnou prokomponovanost, ale o smyslovou naléhavost odvážně rozvíjených metaforických vazeb. V ostré konkrétnosti spočívá základ Mikuláškovy sblížení se Skupinou, které neznamenal přijetí jejich cesty, ale nalezení sebe sama v plnějším osvobození obraznosti, podněcované rozporuplnou jednotou lidského světa.

Po roce 1948 byla Skupina vypuzena z obecného literárního povědomí a už o deset let později ji mladí básníci „poezie všedního dne“ kolem časopisu Květen prakticky neznali. Objevná antologie zachycující společné směřování básníků (i výtvarníků) Skupiny nenašla v polistopadovém údobí nakladatele ochotného riskovat vydání poezie, která je a byla už brzy po svém skvělém nástupu pro širší čtenářskou veřejnost mrtvá.

1998

⁴ J. Grossman: Vítězná sbírka 1. květnové soutěže, in *Svobodné noviny* 3, 1947, č. 297, 21. 12., s. 7.