

- přímo jako „symbolický realismus“. Viz Kritický měsíčník 1, 1938, č. 1, s. 40.
- ¹⁸ Jako „společenský román induktivního typu“ charakterizoval Lidi na křižovatce J. Opelík ve stati Historický román o současnosti: „Myslí se tím společenský román, v němž jsou události nazírány zevnitř, očima jednotlivých postav; kde sám autor pluje uprostřed dravého životního proudu, aniž to však znamená, že bez ideového kompasu — obecná pravda o době se však vybavuje ze samého příběhu, je před čtenářovými očima se všemi těžkostmi poznávacího procesu dobývána a její přijetí vyžaduje značné čtenářovy aktivity“ (Host do domu 9, 1962, č. 2, s. 77).
- ¹⁹ „Metoda A. M. Tilschové jest: od vnějška k nitru. Nemá daru vnitrozření. Nezmocňuje se svých osob naráz, nepropálí se v samou jejich podstatu intuitivním bleskem. Musí si svých osob teprve pracně dobývat a sama sobě je postupně vysvětlovat tím, že popisuje jejich prostředí, vzhled, šaty, tváření se, pohyby a řeči, činí tak trpělivě, správně a bez dynamiky“ (M. Pujmanová, Vyznání a úvahy, Praha 1959, s. 33).
- ²⁰ Na mnohotvárnost zobrazovací funkce motivu očí v Haldách upozornil K. Krejčí. Vypsal a roztřídil typy a varianty použití tohoto motivu, ale neuvedl jej do souvislosti s celkovou vizuálností románu ani s pojetím člověka jako fyziognomického objektu (A. M. Tilschová, Praha 1959).
- ²¹ Ambivalentností charakteristik se jako konstantním prvkem literárního stylu A. M. Tilschové zabývala A. Hájková ve stati Básnička lidského svědomí (Česká literatura 21, 1973, č. 6, s. 511–523; knižně in: Nejen o humoru, Praha 1984).
- ²² F. X. Šalda, Síréná neboli Montáž socialistickorealisticá, in: Kritické glosy k nové poezii české, Praha 1939, s. 504.
- ²³ B. Václavek, O epickou syntézu, in: Tvorbou k realitě, Praha 1946, s. 115.
- ²⁴ M. Majerová, Volání s ozvěnou, Praha 1960, s. 22.
- ²⁵ Protinaturalistické stanovisko autorky zaznívá důrazně i z následujících slov: „Erotický motiv je v románu jen jako projev života, nikoli jako patologická složka anebo jako něco, co by hrdiny a hrdinky románu trápilo s problémovou naléhavostí. Pracující lidé mají zpravidla zdravé a normální instinkty, jejich problémy jsou jinde než v erotice. Oni se musí starat nejdřív, jak by se najedli, jak by sehnali práci...“ (Rozhledy 4, 1935, č. 39–40, s. 305–306).
- ²⁶ Citováno podle doslovu M. Blahynky k vydání v Praze 1979, str. 396.

Při pohledu na žánrový repertoár novodobé české literatury je zjevné, že klasický věk výpravné poezie dovršují a uzavírají vrcholná díla generace ruchovců a lumírovců, jako jsou třeba Čechovy skladby Václav z Michalovic a Lešetínský kovář, Vrchlického Hilarion, Bar Kochba či Zlomky epejeje nebo Vyšehrad a Karolínská epejeje od Julia Zeyera. V tvorbě několika následujících literárních generací — sovovské, tomanovské, čapkovské a nezvalovské — veršovaná epika výrazně vyklizuje pozice, ustupuje žánrům neepickým, především nejrůznějším podobám lyriky.¹ Snad posledním akordem velké epické symfonie 19. století je Macharův veršovaný román Magdaléna (1894), dílo autora stojícího na prahu moderního českého básnictví.

Epické prvky najdeme přirozeně i v mnoha dílech první třetiny dvacátého století, specifickým procesem procházel kupříkladu vývoj básnické balady (Bezruč, Šrámek, Sova, Wolker, Hořejší, Kolman Cassius), veršovaná epika doznívala v poezii starších autorů a epigonů.² Obecněji se zdá, že lze — z hlediska pohybu žánru — mluvit o dvou epizujících nebo přesněji k epice inklinujících vlnách české poezie: jednak je to období před první světovou válkou (Dykova Milá sedmi loupežníků, také s rysy básnické balady, a Giuseppe Moro; Gellnerův Don Juan), za druhé pak období počátku dvacátých let, hlavně zralý Wolker.

Svého pozoruhodného renouveau se však dočkala veršovaná epika na samém sklonku třicátých let. Ke konci roku 1939 vychází poprvé Horův Jan houslista, ještě za okupace několikrát vydaný, o rok později se objevuje Holanův První testament, Terežka Planetová téhož autora vyšla 1943, Cesta mraku 1945. Za války vznikl i Horův Život a dílo básníka Aneliho (1945). Potom opět následoval Vladimír Holan: jeho Rudoarmějci, nesoucí dataci 1946, vyšli v roce 1947. Současně se

velmi výrazně přihlásila ke slovu mladší básnická generace, sdružená ve Skupině 42, v níž se v první polovině čtyřicátých let nejvýraznějším představitelem epizující linie stal Josef Kainar, především svými *Novými mýty* (1946) a ranějšími *Osudy* (1947), napsanými již na počátku čtyřicátých let.

Uvedli jsme několik významných, pravděpodobně nejvýznačnějších děl nové vlny české básnické epiky z let 1939–1946. Sklon k epičnosti ovšem — jak bychom mohli vcelku snadno dokumentovat — nezůstal omezen na jednotlivé autory a díla. Ovlivnil i básníky, jejichž předchozí tvorbu lze charakterizovat jako čistě lyrickou, se sklonem k písňovosti a melodičnosti. Epické prvky nalézáme u Jaroslava Seiferta ve sbírce *Kamenný most*, ještě silněji u Františka Hrubína v poemě *Jobova noc* a u Ivana Blatného ve sbírce *Tento večer*; k epickému výrazu tíhla zvláště ve svém *Zpěvníku* Marie Pujmanová. Podobné směřování můžeme sledovat v *Nezvalově Historickém obrazu* z roku 1939. U některých dalších výrazných básnických individualit se „epizující“ sklon prolíná se sklonem „dramatizujícím“ (např. František Halas, Jiří Orten, Oldřich Mikulášek), případně s tendencí k „věčnosti“ (další autoři ze Skupiny 42, hlavně Jiří Kolář).

Směřování k epičnosti se tak stalo jedním z podstatných rysů vývoje poezie v tomto období, epizace představovala jednu ze základních tendencí tehdejšího básnictví. Povšimla si toho ostatně i dobová kritika. A. M. Píša již v roce 1940 s porozuměním zaznamenal vývojový pohyb české poezie od lyrické soustředěnosti na subjekt k širším perspektívám a k předmětnému vidění. Ve stati *Básnický podzim 1946* pak konstatoval „charakteristický vývoj od drobných lyrických útvarů k rozměrnějším skladbám začasté lyrickoepickým, ba přímo epickým...“³

Velká část české kultury se již v průběhu třicátých let obracela od „tvoreni nového“ k „uchovávání starého“, literatura například od víceméně abstraktních projektů dobové současnosti i budoucnosti směřovala k zachycení obecně lidských, konstantních rysů člověka i světa. Vyostrující se sociální a politické antagonismy doby, zejména rapidně rostoucí nebezpečí fašismu, tuto obecnou tendenci nepotlačily, ale spíše jen posunuly směrem k aktualizaci, ryze časové bylo v dílech většiny významných autorů projektováno jako zároveň nadčasové, opakující se, obecně platné. Ve druhé polovině třicátých let je v české próze i poezii zcela zjevné směřování od bezprostředně prožívané zkušenosti

k širšímu záběru a prolínání obojího, úsilí o vyslovení dění celku světa, jehož jsme součástí. Každodenní přítomnost byla historizována, zatímco dějinná minulost se mohla stát živou složkou současnosti. S tímto obecným vývojovým pohybem kultury a zvláště literatury souvisí i sklon k epičnosti. V próze se projevil časově dříve než v poezii, vlastně již v první polovině třicátých let. Bylo přitom příznačné, že vrcholná díla tohoto proudu, například *Vančurova Markéta Lazarová* a *Olbrachtův Nikola Šuhaj loupežník*, nevycházela z apriorního, předem daného a pouze dokládáného celku světa (na rozdíl od proklamativnosti dvacátých let). Celkový obrys představovaného světa byl ustavičně konfrontován s každodenně prožívanou realitou a přirozenými, konstantními lidskými vlastnostmi. Model skutečnosti byl stále pozměňován a proměňován různými aspekty vidění a zobrazení. Lze proto mluvit spíše o dění celku světa, o pohybu a vyvstávání smyslu reality — než o vyslovení totality světa jako něčeho předem hotového, závazného a „vyhodnoceného“ (ve smyslu hegelovského pojmání epiky, v podstatných rysech převzatého Lukácsem a jeho žáky). Směřování k takové koncepci epiky nezůstalo omezeno na prózu — projevilo se i v poezii na konci třicátých a v průběhu čtyřicátých let.

Vytčený okruh epické či spíše epizující poezie nebyl ovšem zdaleka homogenním, jednolitým útvarem. Při jeho formování působilo několik sociálních i ryze individuálních faktorů, prolínalo se tu několik vývojových linií, určených jak čistě literárním básnickým kontextem, tak okolnostmi v širším smyslu kulturními, politickými a společenskými. V rámci „epické tendence“ v české poezii z konce třicátých let a z let čtyřicátých, především žánru básnického příběhu, jímž se zde budeme zabývat, můžeme sledovat několik vyhraněných, osobitých realizací moderní veršované epiky, které sice měly společné vývojové a genetické pozadí, projevovaly se však zcela svébytně a někdy i rozdílně. Máme na mysli především dvě osobnosti, které iniciačně zasáhly do vzniku tohoto žánru: Josefa Horu a Vladimíra Holana.

Horův *Jan houslista* je časově první z výrazně epických děl sledovaného období. V tomto „téměř malém eposu“, jak jej označila tehdejší kritika, je zpodoběn osud nadaného českého hudebníka, jenž v mládí odešel do ciziny a v zámoří získal uznání a slávu. Dějově reflexivní pásmo básně, které je sevřeno do šedesáti dvanáctiveršových strof v pravidelném jambickém rytmu a nepatrně obměňovaném rýmovém

schématu — tzv. douzainu, blízkém oněginské strofě —, začíná vlastně ve chvíli, kdy se Jan po úmrtí své ženy rozhodne vrátit do vlasti. Uvažuje o svém životě a cítí, že jeho umění i životnímu poslání se v cizině nedostalo naplnění.

. . .

šál snu, jenž bez domova vlál . . .
Mé housle! Cizincům jsem hrál,
a cizí žena v jejich hlasu
plakala láskou pro můj žal!

. . .

Komu jste hrály? Co jste hrály?
Komu jsem vámi kde co dal?

. . .

těm gentlemanům pevných čel,
jež hladově se zdají klenout,
v znavené touze zapomenout
na nervy unavených těl.
Ne, něco jiného jsi chtěl,
živelný žár, jenž jiskrou skočí
v rozradované, dětské oči,
žár, od něhož jsi odešel.

Janův návrat domů však není ani trochu idylický. Jeho rodiče jsou již mrtvi, milovaná matka se syna nedočkala. Země je rozvrácena dravými uchvatiteli: „Běh žívlů tmou, skok tygří tlapy / rozházela hnízda, skácel les . . . Shořela lípa pokácená, / a jenom vzpomínky a jména / dějepis knihou rozptýlil.“ Jan se setkává se svou dávnou přítelkyní, Katy, která je ještě zoufalejší než on, neboť jí zemřeli manžel i syn. Jan ji utěšuje a pozve houf otrhaných malých dětí do zahrady na koncert. Hraje jim na svých houslích a povznáší i Katy nad hořkou rezignací. Nakonec i neklidný Jan znovu, byť ne snadno a jednou provždy, nachází jistoty a naplnění života i uměleckého poslání:

Ach, závrat býti! Závrat zníti!
A slyšeti, když nehloub zníš,
jak z echa srdcí rozumí ti

i jejich smích i jejich kříž —
a s oběma si rozumíš

. . .

a prudším křídlem vítr divý
nás vane k sobě. Jenom dlaň
nám zbyla již. Dlaň rodné hlíny
a zrno, volající: Braň
před vichřicí prst domoviny.

Jan houslista dovršuje vnitřní proměny Horovy tvorby od veršů „času a ticha“ k poezii „národního osudu“, jež se odehrály v druhé půli třicátých let. Stejně jako v předchozích básních se tu objevují motivy domova, tradice, češství, souznění jedince s nadosobním řádem národní pospolitosti, ohrožené, leč stále znovu se rodící a upevňované. Opět, jako už v Máchovských variacích, se vynořuje motiv umění jako tvořivé, aktivizující síly, schopné uchovávat a obnovovat — i navzdory lidské pomíjivosti a často právě skrze ni — kladné životní hodnoty. Spojit oba tyto motivické okruhy a podat tak ucelenější pohled, mnohostrannější výpověď o světě pomohla Horovi právě žánrová forma Jana houslisty — lyricckoepická či epickoreflexivní skladba navazující na tradice romantické poémy. Významnou roli zde nepochybně sehrál autorův vlastní překlad Eugena Oněgina (1937)⁴ a Démona (1939). Epické prvky v díle, tj. zachycení rozvinutého příběhu, lidských skutků v probíhajícím čase, jistá distance a nadhled vůči představovaným událostem, umožnily širší, zobecňující záběr reality, v jehož spektru získává jádro významového dění básně nadosobní, trvalou platnost. Snad proto se Horův Jan houslista (podobně jako třeba Eugen Oněgin) jeví od samého počátku, už od doby svého vzniku, dílem tak vyzrálým a „klasickým“.

Epičnost a „klasičnost“ Jana houslisty však nebyla podmíněna jen vlastnostmi samého díla a individuálním autorovým vývojem, jak jsme je alespoň stručně načrtli. Horova báseň je rovněž velmi pevně zaklíněna v dobových sociálních a kulturně politických souvislostech; jen s malou nadsázkou lze říci, že z nich přímo vyrůstá a také, což je ještě podstatnější, v nich velmi silně působila — připomeňme třeba emigrační vydání v Londýně v edici týdeníku Čechoslovák.

Příklon k „uchování starého“, k historii a národní tradici, o němž jsme se již zmínili při charakteristice umění třicátých let, byl zvlášt

evidentní v prvních letech německé okupace, kdy Jan houslista vznikl a opakovaně vycházel. Dobově příznačná byla tehdy kupříkladu aktualizace Palackého Dějin národu českého. Příčinou byl vlastenecký obsah, spojení nacionalismu s demokratickým humanismem, ale také estetické hodnoty tohoto díla. K těm patřily vyrovnaný, do šíře se rozlévající vypravěčský tón, líčení lidských skutků a příběhů s vypravěčskou distancí, časová hloubka záběru — tedy kvality čistě epické. Epika sehrávala vždy v životě společnosti konstituující a stabilizující funkci; i tuto úlohu Dějiny plnily a podle soudu dnešní literární historie jimi Palacký vytvořil národní epos.⁵ Právě proto se dílo dočkalo rezonance v čase okupace a války, v době bezprostředního ohrožení každého jednotlivce i národa jako celku. V sociální a kulturní atmosféře bylo tehdy všude patrné úsilí o integritu, uchování „souvislostí času“,⁶ osobní a nadosobní celistvosti, víry v budoucnost, hledání nadosobních záruk života národního společenství. Politický a veřejný život byl sice zcela potlačen a „usměrněn“, avšak — přinejmenším v první fázi okupace do roku 1941 — mohly některé jeho funkce přejímat kultura a umění, které se stávaly útočištěm a tvrzí národního života. Horův Jan houslista takřka ideálně naplňoval tuto „společenskou objednávku“. Jak svými jednotlivými motivy a aluzemi (svatovítská katedrála, Vyšehrad, Vltava, Hradčany, lípa, Smetana; samo jméno hrdiny Jana a jeho povolání, hudba), které odkazovaly k tradičním národním toposům, tedy k nadčasovým, eticky a noeticky platným a závazným celospolečenským hodnotám charakteristickým pro klasickou epičnost. Tak i dosti průhlednými dobovými narážkami a rovněž jasně melodickým, harmonizujícím tónem podání. V neposlední řadě pak vlastním tématem, „návratem k domovu“ (také od doby Strakonického dudáka tradiční národní topos). S tím byla v souladu i „klasická“, epizující struktura Horova verše a sklon k nadosobně platné, eticky působící epické výpovědi o světě.

Z odlišných individuálních předpokladů než u Hory směřovalo k epičnosti dílo Vladimíra Holana. Holanova tvorba v třicátých letech znamenala dovršení halasovské linie české poezie, linie odvracející se od poezie „pěti smyslů“, bezprostřední názornosti, polyfonního toku, intonační i významové splývavosti, jak ji v různých podobách představovala díla Nezvalova, Seifertova či Hrubínova. Byl to směr zdůrazňující naopak přerývanost veršové stavby, stavící proti mélické harmonii abruptnost (Šalda), akcentující jazyk, básnickou řeč a reflexi jako

záměrné a vědomé artikulování představované skutečnosti.⁷ Právě Holan rozrušuje plynulost verše i významu snad nejradikálněji — i ve srovnání s Halasem se jeho poezie jeví jako plná ustavičných posunů a zvrátů.⁸ Z toho pramení i zvláštní nedořečenost a nedourčenost, jež na první pohled může být vnímána jako stěží srozumitelný chaos, ale která se stává základem významového pohybu a dynamiky Holanových básní.

Pro Holanovu poezii je charakteristické směřování k obnažení významu věcí a zákonitostí vztahů, úsilí o proniknutí do „labyrintu podstavby životní“ (jak napsal Šalda), úsilí o kompaktnost, obecnost vidění. Jistá tendence k epičnosti je tu tedy dána již „zevnitř“, je jakoby zakódována v základech autorova básnického typu. Jestliže v tvorbě Horově je epická skladba spíše výjimkou (vedle Jana houslisty má podobnou strukturu první část Života a díla básníka Aneliho, nepočítáme-li baladické prvky v Tonoucích stínech a fragment Pokušení), v Holanově poezii je epika mnohem častější. Je přítomna, i když ještě v ne zcela „holanovské“ podobě, v básních prvního oddílu Triumfu smrti (1930),⁹ a první náznaky pozdějších „příběhů“ můžeme registrovat v šestidílné básni Dopis ve sbírce Kamení, přicházíš . . . (1937) a v mnohem rozvinutější formě v básních souboru Havraním brkem (zejména Zpěv tříkrálový a Sen). Zde se vedle horečných příznaků a mýtotvorných vizí prosazuje vyšší míra předmětnosti než dosud. Řečeno slovy A. M. Piši, „jako by se již prozrazovala Holanova baladická vložka situační a figurální, jeho prvek epický“.¹⁰ Sen (1939) se tak stává již přímým předznamenáním Prvního testamentu, po kterém následují Terezka Planetová, Cesta mraku a další, už po válce psané „příběhy“ a cyklus „kreseb“ Rudarmějci. Ani tím se však epická linie jeho díla neuzavírá. Paralelně s básnickými příběhy píše Holan sbírky Na postupu a Bolest, v nichž rovněž nacházíme výrazné epické prvky. A také rozměrnější skladby Noc s Hamletem a Toskána zřetelně navazují na Příběhy.

Úvodní skladbou Holanovy nové epiky — nebo přesněji rozhodným vykročením za ní — se stal První testament. Vlastní dějové pásmo básně není příliš složité. Vypravěč příběhu, žijící v nicotném a odcizeném světě současného velkoměsta, dostává dopis od přítelkyně z dětství, která ho zve na návštěvu. Odjíždí vlakem na venkov, až po týdnech váhání se setkává s Marií, oživují si společně prožitě krásné chvíle a rodí se v nich milostná náklonnost. Náhle se však z nevysvět-

lených důvodů musejí rozloučit, vypravěč se smutně vrací do města a jeho úvahy končí chmurnou vidinou vyprázdněného života bez naplnění a přesahu k věčnosti.

První testament, stejně jako o rok starší Jan houslista, je psán pravidelným čtyřstopým jambem, s analogickou strofickou a rýmovou stavbou, v osmdesáti třináctiveršových (jen několik z nich je čtrnáctiveršových) strofách s opakujícím se rýmovým uspořádáním (ababdddecece). I Holanova báseň se tedy hlásí k tradicím romantické a novoromantické lyrizované epické básně, představovaným Máchou, Lermontovem, jehož poému Novic autor tehdy překládal, a Rilkem, k němuž se překladatelsky obracel častěji. Ve srovnání s Horou je však První testament mnohem složitěji budován jazykově i kompozičně. Holan opouští princip volného sdružování a toku představ, zcela se vyhýbá tradičním výrazovým prostředkům (slovník Jana houslisty má „romantizující“, místy až parnasistní přídech¹¹). Neustále přetřívá i tak slabá vlákna syžetové osnovy, svými reflexemi, vzpomínkami, vizemi nejen komentuje děj, ale vytváří jakýsi „druhý program“ významového dění. Neváhá využít neologismů, odborných výrazů, vulgarismů, nejužších spojení pojmenování označujících představy ze zcela vzdálených oblastí, kontaminuje abstrakta s naléhavými konkréty, originálně vklíní do své skladby útržky všedních hovorů zaslechnutých na ulici:

Je slyšet hlasy různých zón:

„Co vás to nemá, spíše jaksi —“

„Tak koukej přijít, na betón! —“

„Úroky? To je . . .“ „Pozor, taxi!“

„. . . od uřknoutí, jak přece víš.“

. . .

„Kde šiješ?“ „Tam, co Mae West,

jenom u paní Schiaparelli . . .“

„Poplácat takhle po pr - - -“ „Smělý,

až hanba mlu - - -“ „Tě duch, tak z cest?“

„A maminko, proč . . .“ „Či, ten Hely?“

I základní konflikt Prvního testamentu — protiklad banálního, prakticistního života novodobé civilizace, točícího se v bludném kruhu „čas na míru smrti“, a naopak původního, spontánního žití v dětství, ven-

kovské přírody a čistého vztahu k dívce, později k ženě, které probouzejí ve vypravěči básnivý přesah vůči realitě — připomíná motivické okruhy Jana houslisty (na jedné straně cizí svět „gentlemanů pevných čel“, na druhé bezprostřednost „rozradovaných, dětských očí“; u Hory nelze ovšem mluvit o vyhraněném konfliktu — pracuje s lyrickou náznakovostí). Avšak První testament nerýsuje perspektivu jedince začleněného do širší pospolitosti, probleskuje tu jen velmi mlhavá naděje do budoucna. Chvilé spontánního souznění s „nevědomostí prvotní“, blízkost tvořivému duchu „poezie“ jsou jen dočasné a nenávratně mizí ve světě, kde „nebůh, uznán, stal se zlým“.

V Horově i Holanově básnickém příběhu se příznačně setkáváme s opakováním a variováním jednotlivých motivů, spíše se sugestivním opakováním lyrickým než s monotónním, vypravěčsky poklidným opakováním epickým (ve smyslu Staigerova rozlišení lyrična a epična). S tím souvisí i téma návratu, leitmotiv obou básní. Opakování i téma návratu jsou v Prvním testamentu zdvojeny. Poprvé se vypravěč-básník vrací, obdobně jako Horův Jan, do světa dětství a mládí, k původní čistotě a tvořivosti (tomu odpovídají motivy IX. kapitoly, jež opakují a pozitivně přehodnocují motivy úvodních kapitol). Druhý návrat, fungující už zcela jinak než horovský návrat domů, je cestou zpět k bezvýhodnosti života bez „ryzí transcendentály“, návrat k živoření, v němž „kyslík zázračnosti mizí“. Zde mají některé opakující se motivy příchuť marnosti a nicoty.

Jestliže i Holan sáhl po tvaru lyrickoepické skladby a epizací své poezie usiloval evokovat obecnější, nadosobní obraz lidských činů, reality, pak můžeme konstatovat, že v jeho modelu skutečnosti převládá rozvrácenost a dezintegrace nad integrací. Holanovská kosmogonie je obrazem světa, v němž se rozpadá úhrnný transcendentní smysl, je to znepokojující kosmogonie zla.¹²

Tendenci k epičnosti v Holanově básnické tvorbě dovršila Terežka Planetová. Její délka je ve srovnání s předchozí rozsáhlou skladbou sotva poloviční (asi čtyři sta padesát veršů), má obdobnou vnitřní stavbu — je psána v desetiveršových strofách, opět s pravidelným jambickým rytmem i rýmovým uspořádáním. Syžet je však tentokrát mnohem rozvinutější, jde vlastně o první skutečný „příběh“, tedy příklad žánru, který se v této kapitole pokoušíme sledovat a pro jehož pojmenování jsme užili vlastního Holanova označení. Vypravěč, na návštěvě

v drsném, chudém kraji, je svědkem nečekaného neštěstí — padající strom smrtelně zraní dvacetiletého mladíka. Starý lékař, který už nemůže pomoci, pozve vypravěče k sobě a svěčuje se mu se svým vlastním osudem. Mládí prožil ve slunné, vinorodé vesnici, jeho rodinu však stíhala jedna pohroma za druhou. Otec mu zahynul v řece, krátce potom jím vyhořelo stavení. Ani tím rány osudu neskončily. Sestra, nedolatelně vábena k vodě, se nakonec také utopila. „Vše, co mi k žití padlo z věčna, / bylo mi rmutem plným tmy, / i mumlal jsem si v chvíli steré: / Nevím, kdo bohům prádlo pere, / však špínu z něho pijem my . . .“ Lidský úděl je tu zpodoben jako řetěz utrpení, je nevyzpytatelný, podstatně tragický. Jen čas od času v něm probleskne zázračná jiskra, poezie, okamžik, v němž člověk pocítí nevýslovný úžas, radost, vnímá ztajený smysl svého bytí i celého světa. Takovým paprskem světla v lékařově pochmurném životě byla půvabná, prostá a čistá dívka Tereška Planetová, kterou v mládí tajně miloval. Svou něhu a lásku však nedal dívce nikdy najevo; odešel z domova, toulal se po světě. Když se po třiceti letech vrátil do rodné vesnice a ptal se na Terešku, nikdo se na ni už nepamatoval.

Ve srovnání s Prvním testaments jsou jazyk, styl i kompozice tohoto příběhu méně rafinované konstruované, oprostěnější. Ani zde nemizí třeba oxymorické metafory, dál dochází ke křížení názorného a metafyzického významu slov, k brizantním spojením odlehlých oblastí reality („talíře lůny nad domem“), ale stylové póly nejsou v takové míře vyhroceny. Rovněž kompozice je sevřenější, vyprávění plynulejší, bez ustavičných digresí, ostrých zvrátů a přechodů. Lze v něm jako v tradiční epice rozlišit rámcový úvod a závěr a vlastní vyprávění lékaře. S těmito rysy příběhu souvisí celková větší „projasněnost“, plynulost verše (najdeme tu i ohlasy a parafráze lidových písní). Můžeme zaznamenat také zvýšenou předmětnost a větší míru dialogizace textu. Dialogy — podobně jako představovaná realita vůbec — ve značné míře pozbývají stylizovanosti, místy působí jako skutečný rozhovor. Téhož jevu jsme svědky i v dalších Holanových epických dílech, hlavně v *Noci s Hamletem* a v *Toskáně*.

Oprostěnost slova, menší přerývanost verše i kompozice, dialogizace, sklon k předmětnosti — všechny tyto rysy posilují v Terešce Planetové kontury žánru příběhu, vnějšího děje, epičnosti, zdůrazňují složku faktického „sdělení“. Styl neztrácí svou osobitost a vyhraněnost, vidění

světa zůstává i nadále příznačně holanovské, ale ve srovnání s předchozí Holanovou tvorbou zřetelněji vystupuje epické jádro příběhu. V Prvním testaments zajímalo básníka i jeho hrdinu především vnitřní dění, vnější děj stál víceméně v pozadí (podobně jako je tomu třeba ve Weinerových básních). Také nyní je dějové pásmo protkáno reflexemi a metaforickými obrazy, v první řadě však promlouvá příběh sám; jazyk, styl i kompozice nepotlačují epickou výpověď, spíše ji zvýrazňují, umocňují.

V Terešce Planetové tak vykristalizovala Holanova nová epika. Bezprostředně na ni navazuje *Cesta mraku*, báseň napsaná ještě také za války, zatímco následující příběhy z konce let čtyřicátých (*Prostě*, *Óda na radost*) a z počátku let padesátých (*Zuzana v lázni*, *Martin z Orle řečený Suchoruký*) jsou již vytvořeny poněkud jiným způsobem. Proměňuje se vnitřní faktura verše, směřujícího k prozaizaci a uvolnění, dále se posiluje dialogizace a předmětné vidění. Ještě výrazněji než v Prvním testaments a Terešce Planetové je nyní akcentováno téma „člověka zmařeného“ (řečeno názvem jedné z Wintrových novel), nevyočitatelné krutosti lidského údělu. Podobně jako ve zmíněné Wintrově próze není ani u Holana „člověk zmařený“ jen produktem určité sociální situace, společenských sil nebo intrik a zlovůle druhých, ale do značné míry je i obětí své vlastní povahy a snad ještě více jakési neurčité kletby, je vydán napospas osudu. Zde se Holanova epika do jisté míry stýká s proudem české baladické prózy třicátých let (*Stín kapradiny*, *Markéta Lazarová*, *Hordubal*, *Nikola Šuhaj loupežník*, *Golet v údolí*),¹³ v níž byla lidská existence pojímána jako svár a složité prolínání vlivů a prvků antropologických, mytických a společenských. Právě tato novodobá epičnost umožňuje nahlédnout „souvislosti času“ — přítomnosti, minulosti a budoucnosti — a zároveň zachytit prolínání individuálního lidského života, všední empirické zkušenosti s nadosobní, „dějinnou“ či „osudovou“ rovinou dění.

Na druhé straně v některých poválečných příbězích i v dalších Holanových básních, ve sbírce *Bolest* a v *Rudoarmějcích*, o nichž se ještě zmíníme podrobněji, vystupuje do popředí všednodennost a přirozená prostota jako kladná životní hodnota. V Prvním testaments byla všednost spojována s banalitou odcizené velkoměstské existence, zatímco hrdinka Terešky Planetové je „božsky prostá, každodenní“. Autor má i nadále vyhraněně odmítavý vztah k negativním jevům novodobé ci-

vilizace, přiklání se ovšem k nehledané přirozenosti, spontánnosti a prosté duševní i tělesné kráse. Taková každodennost — spojená obvykle s prostředím přírody, venkova, obyčejných lidí — se stává pozitivní dimenzí života.

Svým sklonem k příběhovosti a úsilím o představení „věcí samých“ se stala Holanova poezie inspirací a jedním z východisek pro tvorbu mladých básníků a výtvarníků soustředěných ve Skupině 42. Tato generace vyrůstala v krizových třicátých letech (krizových nejen hospodářsky, ale celým sociálním klimatem) a dospívala v čase kolem Mnichova. Tváří v tvář chmurnému ovzduší okupace a války, dobovému a generačnímu pocitu ztroskotání většiny ideových hodnot, se tito autoři vůči obecným proklamacím a povšechným pravdám, všední zkušeností nepotvrzovaným, stavějí skepticky, obracejí se ke zpodobení faktické skutečnosti prožívaného života, chtějí ztvárňovat drsnou každodennost člověka uprostřed civilizace.

V článku Svět, v němž žijeme teoretik Skupiny Jindřich Chaloupecký napsal, že umění musí vymykat věci z „mrtvého racionálního schématu“, propůjčit jim úlohu průvodce a symbolu svého „zoufalého doufání“, učinit je „mýtem svého života“.¹⁴ Jestliže Holan akcentoval záporné důsledky světa novodobé industriální společnosti, básníci a výtvarníci Skupiny 42 tento svět nahlížejí v jeho vnitřní protikladnosti (člověk je ve vztahu k soudobému velkoměstu tvůrcem i obětí, civilizace se svými průvodními jevy je nepominutelnou realitou lidského života), zaznamenávají jej se snahou o autentičnost, nearanžovanou konkrétnost. Každodenní všednost přitom není jen prostě registrována, je současně i oživována, modelována z půdy, z níž vyrůstá, zpřítomňována ve svém zrodu a zanikání, ustavičném pohybu a změně. Tento materiální, syrový a současně dynamický pohled, prostý jakýchkoliv apriorních konceptů a tezí, postihující vnitřní rozpornost a pohyb a zobrazující skutečnost jako dění, znamená zároveň východisko pro hledání věčného, neokázalého humanismu, nové osobní i nadindividuální integrity. „Má-li moderní umění nějaký smysl . . . , nemůžeme jej hledati naposled v ničem jiném, než kolik je schopno být návodem k rekonstrukci této ztracené pospolitosti, bez níž člověk nemůže žít.“¹⁵ Umění nemá být estetickým artefaktem, ale nástrojem osvojování skutečnosti, aktivizujícím fermentem života. Takový postoj je tedy zároveň východiskem i k formování epičnosti, schopnosti nadosobně platného

zachycení lidských činů a vztahů světa v širším časovém záběru. Neběží ovšem o tradiční epiku, která evokuje předem daný rozvrh reality, stvrzuje hotový mravní a hodnotový řád (k tomuto typu se zčásti hlásí, jak jsme viděli, ještě Horův Jan houslista). Jde spíše o takové pojetí epiky, prosazující se i v moderní próze, jež usiluje představovat realitu v její faktické nedefinitivnosti a „nevyhodnocenosti“. Mnohé verše básníků Skupiny 42 působí na první pohled zcela „nebásnický“, a to nejen kvůli nezvyklé, antipoetické tematice, ale i pro svůj tvar, civilní, prozaizující, drsně neuhlazený, který je schopen jakoby přímo označovat realitu. Zdůrazňování věčnosti přitom nemá prostě referující, ale mnohem spíše apelující funkci. Tuto proměnu v poetice postřehl již v roce 1946 Jan Mukařovský, když konstatoval, že současná poezie se odklání od zdůrazňování básnického obrazu a stojí v opozici proti subjektivnímu lyrismu. „Riziko, nutné riziko poezie záleží dnes už mnohem méně v tom, najít nový obraz . . . než v tom, dosáhnout, aby básnické pojmenování, ať jakékoliv, mělo přesvědčivý vztah k pojmenování skutečnosti. Obraz, který příliš naléhavě dává najevo básníkovu libovůli, působí jako dětské hraní se slovem — bez dětské svěžesti; nejví se však vážným úsilím o zvládnutí skutečnosti.“¹⁶ Depoetizace verše — obdobně jako zvěčnění obrazu světa vůbec — tedy míří od lyrické sugesce, asociativnosti (a samozřejmě i od abstraktní ideovosti) k předmět-
nosti, zvěčnění a epizaci.

Tendence k příběhovosti a epičnosti je z básníků Skupiny počátkem čtyřicátých let nejvýraznější v díle Josefa Kainara. Právě v jeho tvorbě se projevují proměny žánru básnického příběhu. Jsme tu již zcela vzdáleni lyrické náznakovosti poémy, autor se však vyhýbá i holanovské podobě epiky, nesměruje k pravidelnému tvaru, ale často záměrně fragmentarizuje veršovou strukturu i celkovou výpověď.

V Kainarově básnickém založení najdeme jako u Vladimíra Holana, ale v jiné podobě, bytostný sklon k reflexivnosti a odstupu vůči látce, které se již v raných pokusech projeví jako náběhy k epičnosti.¹⁷ V jeho debutu, Příbězích a menších básních (1940), je patrný odklon od subjektivního lyrismu a inklinování k předmět-
nosti (příběh je exponován například v básni O hrbatém děvčátku), prolínající se s bizarními, až halucinovaně tajemnými obrazy. Jde ovšem převážně, jak poznamenává Zdeněk Pešat, o „stínovou epiku“,¹⁸ neboť vypravěčské digrese a meditace neutralizují epickou účinnost veršů. Směřování k epičnosti

je patrnější v rukopisné sbírce Dvůr a zejména v Osudech (psány 1940 až 1943), kde je většina básní budována na narativním, epickém půdorysu. V hořkých, torzovitých příbězích (torzovitý je však nejen sám příběh, „torzy“ jsou často i jeho hrdinové — lidé postižení a deformovaní), v těchto „nepříjemných a černých, křehkých a komických, šokujících a bizarních úlomcích reality“¹⁹ bývají tragické polohy lidského bytí obnažovány až na dno. Lidé jsou připoutáni ke svému osudu, jejich činy a jednání se zmarňují a vracejí se jako zlo, život je ve své podstatě neprůhledný, vratký. Všepohlcující labilita, absurdnost reality a lidské existence je tak intenzivní, že se stává až apriorním hodnotícím schématem; tím se Osudy de facto vzdalují od programových postulatů Skupiny 42, s níž se autor více sblížil až v následujících Nových mýtech.

Tragičností vidění připomínají Kainarovy Osudy příběhy Holanovy, chybí v nich však projasňující záblesky „poezie“, jež v Prvním testamente a Terezce Planetové alespoň dočasně přemáhala nicotu. Dokonce i děti (čistota dětského světa je příznačným rysem dobové poezie Halasovy, Holanovy, Bonnovy, Ortenovy) v Kainarových básních zakoušejí tísnivou, traumatizující úzkost: „Čí to oko po mně zevnitř těká? / Jako zhasínáček na mé sny se snáší. // Strach, strach vešel ústy do člověka“ (Barabáš).

Člověk je zcela potopen do banality, hrůznosti i grotesknosti svého každodenního údělu. Také legendární a historické látky (Lazar, Marie z Magdaly, Kateřina Sforzová, Noe) jsou v Osudech obvykle vztaženy k současné, prožívané realitě, jež má u Kainara vždy zcela osobní příchuť a přízvuk.

Šla tudy. Víím to, jistě. Šla.
Lhostejnost, která nemá k čemu,
odříkání, jež nemá proč,
zbyly tu po ní
. . .
skutečnost horší nežli pití,
a nemoc hlubší nežli sen,
všednost nad všechna rajská křídla,
mi nechala. Proč divit se mi,
že pro ni žiji v této zemi

svůj osud mdlý a veškerý,
každá zeď, která sklíčuje mne,
je zdí kol její nádhery . . .

Marie z Magdaly

Básník se důsledně a polemicky dívá na svět „zdola“, bez brýlí předběžných schematizací či poetizací, plebejsky dehierarchizujícím pohledem. Neargumentuje ani nestrhává náladou, spíš prostě ukazuje; jsou to jednotlivosti jako vytržené z celkového obrazu a předem daného konceptu, realita je zachycena v konstatujícím ukazování. Jeho slovník je ve srovnání s Holanem vlastně nevýrazný a tradiční, nevyužívá nespisovných jazykových prostředků (k těm Kainar sáhl až koncem padesátých let v Lazaru a písni). Tomuto postoji odpovídá i dehierarchizující tvar veršů. Na rozdíl od Hory a Holana zde nenajdeme pravidelné strofické útvary s opakující se rýmovou strukturou. Naopak, charakteristická v tomto směru je určitá nepravidelnost, „zadrhávání“, proměny rytmu i strofického členění uprostřed či na konci básně, dokonce i záměrná fragmentarizace, „torzovitost“ verše, jež odpovídá torzovitosti výpovědi. Epické „sdělení“ tedy funguje jako projektování faktičnosti života v jeho tragickém, baladickém rozměru, života ovládaného osudem, všedního, vratkého a groteskního, ale přece přístupného rozumovému pochopení²⁰ a snad — vezmeme-li v potaz následující sbírku Nové mýty — i otevřeného racionálnímu zásahu.

V Nových mýtech Kainar navazuje na Osudy, i když je v nich sklon k epičnosti oslaben.²¹ Tvarová přerývanost je zřetelnější než v předchozí sbírce (například v básních Dopis o stávce, La belle dame sans merci, patřících ke klíčovým číslům). Stupňuje se také věcné, deziluzivně drsné, agresivní vidění skutečnosti — „světa, jemuž byl uražen metafyzický pól“ (F. Götz). Vychýlení k tomuto extrému ovšem zároveň provokuje k úsilí hledat nové, kladné hodnoty, nikoli však ve sféře literatury, ale života (rys, jak jsme konstatovali, příznačný pro Skupinu 42), hodnot nadosobně platných. Takové hledání a nalézání nadindividuálních jistot je umělecky nejpřesvědčivější tam, kde je spojeno s epickým obrazem faktické situovanosti, někdy přímo i tragičností života.

Pak chňapající ruce z vozů
Chabnou a začnou

Mávati
Smrt vzbudila se při lomozu
A vraždí mrazem
Na trati

A zas Co vy tam
Zato my
Po nás jdou ruské
Kanóny

Vlak s vězni

Ženy nosí v konvičkách odvahu
Odvahu nad novým pocitem, že je nás tolik
Z blatníku na blatník hrají se karty

Na zádech mrtvého autobusu na mé ulici
Sedí tlustý muž
A hraje na frkačku nosu božího

Dopis o stávce

Nové, zvěčňující a oživující pojetí epičnosti ocenila částečně již dobová kritika. Kainar pro ni představoval typ básníka, který je zřejmě povolán k tomu, „aby odstranil zakletou hráz mezi lyrikou a epikou“ a vytvořil poezii, která „ošidný vztah mezi nadmíru vyspělou lyrikou a tradičnickou nebo neepickou epikou vyřeší vskutku revolučně“.²² Vzájemné prostupování deziluzivní střízlivostí pohledu a epického zpředmětnění lidských činů, k němuž se autor po více než deseti letech vrátil ve sbírce Lazar a píseň (1960) i v dalších básních posledního tvůrčího období, je bezesporu podstatným Kainarovým přínosem k české básnické epice.

Chronologicky, datem vzniku, náleží za Osudy a Nové mýty Holanovi Rudoarmějci. Vše také nasvědčuje tomu, že za ně patří i ve vývojových souvislostech básnické epiky. Jestliže Holanova poezie (samozřejmě vedle vlivu Halase a dalších) působila za války při formování programového úsilí Skupiny 42, pak v poválečném období byl poměr spíše obrácený: verše Kainara a jeho přátel se staly inspirací právě pro Holana. Děj Rudoarmějců je sledem řady vypravěčových setkání

se sovětskými vojáky na podzim 1945 kdesi v zapadlé horské víscce v Čechách; je to tedy vlastně cyklus krátkých epizodických výjevů z každodenního života, jak je zobrazovali básníci i výtvarníci Skupiny 42 (například Kainarovy Nové mýty, Haukové Cizí pokoj, Blatného Hledání přítomného času, Kolářovy Dny v roce). Ani Holan nepřistupuje ke všední realitě jen jako k ilustraci určité teze či ideje, předem daného hodnotového rejstříku, který by byl teprve dodatečně odíván v poetické roucho. Naopak, usiluje nechat promlouvat „věci samé“, potlačuje co nejvíc autora jako vypravěčský a dějový subjekt, snaží se zobrazit realitu ve stavu autentické syrovosti. Proto působí Rudoarmějci — zvláště ve srovnání třeba s Prvním testamentem — už nikoli jako příběh, ale jako holá „zpráva“, „svědectví“, neosobní dokument.

Šli jsme spolu po hrázi rybníka. Měl v dlani
drobný granát a chystal se jej vhodit do vody . . .

Seznámil jsem se s ním na vesnici jednoho podzimního večera . . .

Právě na tomto střízlivě šedém pozadí vynikají činy i vlastnosti hrdinů, obyčejných sovětských vojáků, v jejichž obrazech se prolíná střízlivá věcnost s romanticky obdivnou idealizací prostoty — jejich všední krása, neokázalá lidskost, důvěřivá otevřenost, dětská zaujatost a spontánnost.

A verše miloval a čítával mi

Majakovského s láskou. Ale za chvíli a se stejnou horoucností
a jaksí rozjímavě vytrhl přečtenou stránku, nasypal tabák
a ukroutil si z ní cigaretu . . .

Pak uhodily první mrazíky a padla cikánská rosa . . . Ach, to dítě-muž
s jakou pýchou mi přišel ukázat svůj nový vatovaný plášť!

V nové podobě se zde vrací základní holanovský konflikt: protiklad radostné „bezúčelnosti“, bezprostředního citu, naivní, evangelicky okouzlující prostoty a laskavosti na jedné straně a „účelovosti“, umělých, prakticistních struktur civilizace, světa, kde se člověk — svírá svými vlastními výtvary, sám sebou, nelidskostí druhých i nevyzpytatelným osudem — stává manipulovaným předmětem. Ostatně se zdá, že konflikt mezi „přírodní“, živelnou zákonitostí a racionalizovanou, umělou

„civilizovaností“, jinak řečeno protiklad mezi člověkem organicky začleněným do celku reality, bytostí otevřenou světu, hlasu druhých lidí i věcí a mezi člověkem jako izolovaným, vyprázdněným subjektem, který usiluje jen o sebeproszování, a proto se zaplétá do svých utilitárních zájmů a realita kolem získává pro něj podobu znivelizovaných objektů, tento konflikt leží v samých základech většiny novodobých epických děl.

Ve většině Holanovy epické tvorby při sváru těchto složek obvykle převládne negativní pól „civilizovaností“, utlačující a deformující lidskou přirozenost. Naproti tomu v Rudoarmějcích, nepochybně pod vlivem radostné atmosféry spojené s koncem války a také v souvislosti s vnitřními posuny autorovy tvorby, o nichž jsme se již zmínili při analýze Terezy Planetové a poválečných příběhů, převažuje viditelně pól kladný — spontánní, až přírodně barbarská bezprostřednost, prostá krása „obyčejných“ lidí, otevřených druhým, a tedy i světu jako celku.

Můžeme říci, že epičnost Holanových „kreseb“ v Rudoarmějcích vyrůstá ze zdůraznění věčnosti sdělení.²³ Všednost je zpodobena ve své autenticitě, zároveň však v podivuhodné svěžesti a poetičnosti, jakoby viděna poprvé, in statu nascendi, v živoucí a pulsující celistvé konkrétnosti. Holan se připojil k té části soudobé poezie, jež směřovala k zobrazení každodenního lidského údělu, lidského konání v jeho vnitřní zákonitosti i obecnější, nadindividuální platnosti. Takový směr, jak bylo zaznamenáno již v roce 1947, se vyznačuje „silným sklonem k epičnosti — arci jinak konstruované, než ji nacházíme v popisném realismu. Ukazuje to už sklon k volnému verši, rozsáhlejší básně, eventuálně celé básnické cykly . . . Je to ostatně tentýž výkyv k větší objektivitě a vnitřní prostotě, jaký prodělává po válce a pod vlivem nových sociálních tendencí mnohá evropská lyrika . . .“²⁴

Horova poéma Jan houslista, Holanovy válečné a poválečné příběhy a právě tak fragmentární příběhy a zprávy autorů Skupiny 42 se staly východiskem i pro další lyrickoepická či k epice směřující díla české poezie padesátých a šedesátých let (například Hrubínova Proměna a Romance pro křídlovku, Mikulášková skladba Krajem táhne prašivec, další epizující básně mladší generace vycházející z „poezie všedního dne“, kupř. Šiktancovy). Epická linie se v české poezii příznačně objevila v čase otřesů základních sociálních a národních jistot, v době rozkladu životních, etických a ideologických hodnot.

Tehdy se také odehrávaly proměny žánru básnického příběhu, které jsme sledovali v letech 1939—1946. Horův Jan houslista, který jej inicioval, usiloval prostřednictvím epizace lyriky, konkrétně v návaznosti na romantickou poému, o uchování tradičních, trvalých hodnot národního a společenského celku. Projevovaly se v něm jisté společné rysy s poezií obrácenou k duchovním, harmonizujícím, často v alegorické či symbolické podobě sdělovaným hodnotám. Na druhé straně se však Horova poéma stala východiskem a inspirací dalšího vývoje básnické epiky: Holanových „příběhů“, akcentujících naopak významové složky dezintegrace, nicoty a rozvratu jako naléhavé memento, nadosobně platný apel, a jejich prostřednictvím i básní autorů Skupiny 42, které obratem k věčnosti obnažovaly reálnou faktičnost lidského života a směřovaly ke zcivilizované, věčně konkrétní, a právě proto stále znovu smyslotvorné, nikoli předem dané, ale opětovně vytvářené a k lidské aktivitě poukazující nadosobní integritě. To, že se představovaná skutečnost objevovala ne jako objekt, který je pouhým protipólem subjektu a který je určován jeho omezeným hlediskem, ale ve svém vlastním, nezkráceném smyslu, což umožňuje naznačit významovou plnost a mnohoznačnost reality, bylo právě rysem příznačně epickým. Žánr „poémy“ a „příběhu“ se tak přetvářel ve zdánlivě strohou a věcnou „zprávu“, která neměla působit jako estetický artefakt, ale autentické, apelující svědectví. Zde navázal na experimenty mladších básníků také Vladimír Holan svými Rudoarmějci.

Všechny tyto proměny byly podmíněny dějinnou situací, v níž se vývoj básnického příběhu odehrával, ale současně vnitřními impulsy a posuny žánru a literárního druhu samého: v obecnějším smyslu totiž souvisely s formováním novodobé epičnosti vůbec (zejména v žánru románu),²⁵ epičnosti, která byla schopna zachytit mnohotvárnou a proměňující se skutečnost.

POZNÁMKY

¹ Lyrizaci a subjektivizaci jako vývojový proces české poezie od devadesátých let konstatuje např. Zdeněk Pešat ve studii Apollinairovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poezie, in: Dialogy s poezií, Praha 1985, s. 137—154.

² Srov. antologii F. S. Procházky Česká epika (1912); pro tento výbor je ještě charakteristické široké pojetí epiky — pořadatel zařazuje i balady, romance,

- bánsně humoristické. Později, kdy renomé epiky jako reprezentativního útvaru národní kultury klesá, bývají baladické a satirické verše považovány spíše za součást lyriky.
- ³ Viz recenze Jana houslisty, Prvního testamentu, Kainarových Příběhů a menších básní (A. M. Piša, Třicátá léta, Praha 1971, s. 305n.; týž, K vývoji české lyriky, Praha 1982, s. 196 a 278n.; týž, Básnický podzim 1946, Kytice 2, 1947, č. 1, s. 39).
- ⁴ K tomu srov. A. Pražák, Puškinův zásah do Horova života a díla, in: sborník Puškin u nás, Praha 1949, s. 281–306.
- ⁵ V. Štěpánek ve výboru Z dějin národu českého, Praha 1975, s. 7n.
- ⁶ J. Hora v poznámce o Vančurových Obrazech z dějin. Spisovatel na pomoc dějepisu, Panorama 17, 1939, č. 11, s. 189.
- ⁷ Viz kapitolu Sebereflexivní román, publikovanou v této knize, s. 156–177.
- ⁸ P. Blažiček, Holanovy První básně, Česká literatura 14, 1966, č. 5–6, s. 473n.
- ⁹ Srov. V. Justl, Triumf smrti Vladimíra Holana, Česká literatura 13, 1965, č. 5, s. 401 an; týž, Kontinuita souvislostí, Host do domu 12, 1964, č. 8, s. 18–23.
- ¹⁰ A. M. Piša, Básnický podzim 1946, tamtéž. Již v roce 1939 postřehl Hora v recenzi Snu, že Holanova poezie je „v jádře jen cestou k vlastnímu, odnikud neodvozenému jasu . . . Sen už ukazuje, jak se básník dobral tohoto svého jasu — právě z látky nejnejasnější, z duchovního zmatku doby, jež nám upírá výhled v řád. Toho mohou dosáhnout jen skuteční a sví básníci a ovšem i básníci přes svou osamocenost a odlišnost hluboce zakotvení v rodné řeči a rodném kmeni . . . vše, co se jevílo v Holanově poezii dosud izolováno a snad jako náhoda, proudí pojednou v samozřejmém, i těm druhým pochopitelném řádu“ (J. Hora, Duch stále se rodící, Praha 1981, s. 401–402).
- ¹¹ J. Mourková, Josef Hora, Praha 1981, s. 262 an.
- ¹² M. Červenka, Vědomí strastí. Prolegomena k epice Vladimíra Holana, Plamen 6, 1964–65, č. 5, s. 92.
- ¹³ Viz kapitolu Baladická próza, publikovanou v této knize, s. 235–267.
- ¹⁴ J. Chalupický, Svět, v němž žijeme. Program D 40, 1940–41, č. 4, s. 68.
- ¹⁵ Týž v katalogu k výstavě Skupiny 42 v roce 1943, in: F. Dvořák, K. Lhoták, Praha 1985, s. 24.
- ¹⁶ J. Mukařovský, Kapitoly z české poetiky I, Praha 1948, s. 169. Srov. též B. Svoboda, Poznámky k dnešnímu kainarování, Kmen 1985, č. 5, s. 3 a 10.
- ¹⁷ Řadu dokladů o tom snáší monografie M. Blahynky Člověk Kainar, Ostrava 1985, s. 17.
- ¹⁸ Z. Pešat, Skupina 42 (dosud nepublikováno).
- ¹⁹ M. Pohorský, Josef Kainar, in: J. Kainar, Básně a blues, Praha 1978, s. 17.
- ²⁰ „Kainarova poezie ani člověka nepodmaňuje orchidejovou obrazností, ani neelektrizuje smyslovými doteky, ani neopíjí ‚hudbou‘ slov, ani nevolá pod určitý

- prapor: nutí ho pouze vynaložit jistou dávku rozumového úsilí.“ (J. Opelík, Josef Kainar, in: Jak číst poezii, Praha 1969, s. 151.)
- ²¹ Z. Pešat, Skupina 42, tamtéž.
- ²² L. Kundera, Objevitelské výboje, Rovnost 26. 5. 1946.
- ²³ P. Blažiček, Věcnost Holanových Rudoarmějců, Česká literatura 16, 1968, č. 5, s. 563 an.
- ²⁴ J. Grossman, Poezie obyčejného života, Svobodné noviny 24. 8. 1947.
- ²⁵ V. Svatoň, K epičnosti románu a k problému románu historického, in: Sborník prací filozofické fakulty UJEP v Brně (v tisku).