

Rodokmen, z něhož pochází moderní poezie - jako jev vývojově a kvalitativně nový - má původ francouzský. Patří do něj A. Rimbaud, S. Mallarmé a G. Apollinaire, přičemž bychom mohli v rámci této inspirace rozlišovat dvě linie - senzuační a analytickou.¹ Pro první je příznačný důraz na smyslovou stránku a jedinečnost (dadaismus, futurismus, poetismus a surrealismus), zatímco osu druhé tvoří princip abstrakce a rozkrývající analytičnosti (italská hermetická poezie, P. Valéry, F. Halas a V. Holan). Obě linie spojuje, že si v nich poezie uchovává znatelné vědomí promluvy, prosvěcované jednotlivým záměrem, ať už „pásmovitě“ rozloženým do horizontálně řetězených vjemů (poetismus), nebo přesunutým z viditelného smyslového povrchu dovnitř, do podvědomí, jehož navenek se nezjevující zákonitosti má zachycovat (surrealismus). Ve stavu rozkladu tohoto modelu zastihuje moderní poezii tvorba básníků třicátých let, u nás zejména F. Halase a V. Holana, ovšem i v jejich textech hledá lyrická promluva se světem aspoň minimální míru souladu, byť je to hledání trýznivé, skřípající a byť způsob, kterým tento soulad nastává, má podobu problematizující otázky, unikavého paradoxu či oxymóra, ba dokonce - jako u R. Weinera - jde o hledání, které zcela zrušilo vazbu se světem a zapouzdřilo se do sebe, v „absolutno nebytí“.²

Je zřejmé, že v promluvách lyrických subjektů této poezie stále viditelněji ubývá rozměru integračního, čímž se tematickým těžištěm stává více lyrický vzruch či hýřivá obraznost než ucelená promluva. Přestože však mluvčí potlačuje vlastní podíl na evokovaném světě a svou proměnou v tvořivý princip (poetismus) či ne-vědomé jsoucno (surrealismus) ztrácí i vlastní sebe-uvědomění, v jeho kreaci nikdy nechybí příznak příslušnosti k určité výpovědní instanci. Máme před sebou melancholii, dojem, sen, vizi, šarádu či hru nějakého určitého subjektu, který zde působí jako tvůrce či přinejmenším „kontrolor“ výpovědi. A tento více či méně určitý subjekt představuje i pro čtenáře nezanedbatelnou oporu, neboť v sobě zosobňuje soubor komunikačních pravidel, orientuje perspektivu a „scénář“ recepce, a skýtá tedy i textovou záruku přítomnosti smyslu. Smysl se předpokládá, neboť se předpokládá jeho existence ve sféře odpovědnosti promlouvajícího nebo aspoň jemu nadřazeného (autorského) subjektu. Ještě jinak: smysl je uskutečňován ve výpovědním záměru, v ochotě sdělovat, tj. propojovat autorskou a čtenářskou zkušenost.

I když proces rozrušování tohoto modelu probíhá i zevnitř jeho samotného (viz výše), přece jen vzniká potřeba nově formulovat vztah umění a skutečnosti, a to nikoli jen ve vyšší vývojové fázi tradice a inspirace, ale takřkajíc z druhého břehu. Ve svých recenzích a článcích na konci třicátých a na počátku čtyřicátých let poukazuje Jindřich Chaloupecký na to, že otázky vztahu člověka a umění, umění a života, smyslu umění a principů lyrična už není možno řešit v rámci „francouzského“ modelu, nýbrž že nastává chvíle nové formulace (teoretické i tvůrčí). Umění je tudíž nutno položit otázku nikoli doplňující, ale zcela zásadní, ontologickou. Projevem i výsledkem tohoto tázání je snaha navodit ztracený kontakt se skutečností, a to především prostřednictvím tématu. Současně se opouštějí vzory francouzské a na jejich místo přichází inspirace angloamerická, neboť právě v ní básníci a teoretici formující se Skupiny 42 nalézají ono fascinující spojení umění a života. Amerika je Chaloupeckému zemí modernímu umění zaslíbenou; její básníci, „nepotřebující teorií, které by je vedly a mátlly, nikdy neztratili přímý vztah ke světu a k životu, který jediný může umělecké dílo činit živým a skutečným...“³

Zcela zásadně se mění i komunikační pravidla, včetně role, funkce a postavení lyrického subjektu. Jeho úloha předpokladu smyslu, tematického svorníku a majitele klíče k básnickému světu, který se kolem něho a skrze něho odehrává, je potlačena na minimum, rozpuštěna v pléněru, ba jakoby zcela odsunuta mimo území textu. Evokovaný svět přestává být jeho světem, výrazem, postojem. A stejně jako se vytratil integrující moment, jednota celku, ustoupil ze svých pozic i lyrický mluvčí se svou promluvou. - Svět básníků Skupiny 42 vzniká bez apriorní ideové osnovy, rodí se jako situace formulovaná zdola, namnoze neuspořádaná, vnitřně rozporuplná. Mluvčí není stvořitelem, ale pouhou součástí této situace, nadto součástí bez zaručených privilegií a rovnocnou se všemi ostatními. Je to jen někdo, kdo byl jakoby bez svého přičinění zasazen do scénérie městské periférie, aniž by na skutečnost působil, organizoval ji a tím ji do určité míry harmonizoval. Jinými slovy: opírala-li se dříve pozice lyrického subjektu o dojem, výklad, interpretaci či vědomé poznávání, nynější pozice je výrazně ontologická: subjekt mluvčího především je, přičemž jde o bytí nesytemové, nehodnotící, naslouchající, syrové.

Mnohdy existence subjektu funguje jako svého druhu médium, absorbující děje ve svém okolí:

Možný je všecko přišel povídá
Málo platný už prej to nejde von už šel
Takovejch deset minut ve středu po poledni
Prej cosi tbc byly to souchotě
Anežko co ste hned smutná cizí člověk

I. Blatný, Mikulášská noc (Tento večer)

Na čtenáře se valí smršť situací, záznamů jakoby syrové, nepřetavené jevovosti, ke které se nehlásí žádný majitel, kterou nikdo nikam neusměřňuje, nekoriguje; registrují se shluky anonymních promluv, šumů, hluků bez hierarchie, vystává před námi obraz reality, v níž vládne entropie. Lyrický mluvčí zůstává mimo viditelné téma textu, „rozpuštěl se“ v drobných situacích jako jejich anonymní svědek, který jen chvíli postál na místě a zaznamenával.

Za povšimnutí stojí, že Blatného autenticita se opírá takřka výhradně o vjemy zvukové (a nikoli vizuální). Důvod se zdá zřejmý - tyto vjemy totiž vzhledem ke znakovému systému poezie, jímž je jazyk, nepodléhají žádnému mezimediálnímu překladu a s tímto překladem souvisejícím posunům. V textech básníků Skupiny 42 ostatně často nalézáme přímou řeč, zafixovanou po způsobu divadelního scénáře:⁴

Azur: O rubáš mramor požádal
Tma: Šibeničnick dobré bydlo jej páli

J. Kolář, Přespolní dělník (Křestný list)

Někdo říkal: Měls ho srazit hákem Lazara

J. Hanč, Hledači něhy (Události)

Den co den stejně
říkám: pojdte na večeri.

J. Hauková, Tak to bývá v životě (Cizí pokoj)

Tímto odsazením replik se lyrický mluvčí umísťuje na distanci od zaslechnutého; jednotlivé promluvy existují jakoby mimo něj, jsou součástí tříště světa, a to i tehdy, když jde o záznamy vlastní mluvy (J. Hauková). - Situace, které nalézáme v poezii básníků Skupiny 42, tak představují fragmenty mikrokosmů, dezintegrovány - a jakoby už nepřevoditelný - prostor, který by sice určitou minimální organizací a drobným vnějším zásahem mohl nabýt řádu, ale tím by pozbyl autenticity „nového mýtu“ každodenní reality.

V zájmu reálných proporcí a dominant nutno poznamenat, že zmíněné „rozptýlení“ lyrického mluvčího v kontextu, jeho zmizení jako komunikační instance (viz první úryvek z Blatného) představuje krajní a značně extrémní podobu i v poetice Skupiny 42. Toto autorské gesto dezintegrace světa, rozpuštění reality do tříště situací předpokládá daleko větší spoluúčast čtenáře: integrující funkce se přenáší a něj - jako by to, čeho se nedostává v autorské instanci, mělo být kompenzováno zvýšenou aktivitou čtenářovou.

Na protilehlém konci polohy všednosti a pohlčení realitou se však ocitá přímá tematizace tohoto pocitu, tj. zjevná stylizace lyrického mluvčího do podoby diváka, svědka outsidera života, pozorovatele událostí, „uzurpátora“ všednosti, umístěného v silokřivkách nezmapovatelné jevovosti drobných situací:

já vždycky byl jen kámen v prachu cesty
/.../

a přeci jsem byl také účastníkem událostí
jako divák se kterým se nepočítá

J. Hanč, Události (Události)

Říkám že každý okamžik je hoden básně!

I. Blatný, Pokoj (Tento večer)

Svět jenž se nepodobá
A jest
Chci mítí tady

J. Kainar, Dívka která lečí květiny (Nové mýty)

Nejvíce jsou těmito sebereflektujícími vyznáními protkány Hančovy Události (1948), deníkové záznamy klidně a nevzrušivě plynoucí válečné a těsně poválečné reality, v nichž jejich autor a zároveň mluvčí sám sebe orientuje vůči jednotlivým dějům, čímž do sebe vzájemně pronikají jak skutečnost takto zaznamenaných „událostí“, tak i způsob tohoto zaznamenávání. - Obecně jsou všechny tyto tematizované konfese určitým projevem náповědy, představují tedy zformulovanou poetiku, jíž se čtenáři v textu vytyčují záchytná místa. Kromě toho tyto promluvy lyrického subjektu rovněž zpevňují komunikaci: vytvářejí totiž výpovědní ohnisko, kterým text navazuje přímý kontakt se čtenářem.

Zároveň těmito „vhledy do sebe sama“ oslabuje poezie Skupiny třetí plochy mezi sebou a okolním kontextem. Zejména ve srovnání s tematicky, tvárně i komunikačně pevně orientovanou tvorbou reagující na válku a osvobození působily texty básníků Skupiny 42 ještě vyhoceněji - jako amorfní hmota, nerozčleněná shluky záznamů.⁵ Je zřejmé, že z velké části to bylo tím, že lyrický subjekt tu opustil svou druhdy výsostnou pozici stvořitele, demiurga, čímž se zatemnila i komunikační osnova básně.

Postavení lyrického subjektu v poezii Skupiny 42 není dáno perspektivou *nad*, ale spíše *v*; lyrické „já“ je uzavřeno dovnitř světa, tvoří pouze jeden prvek z tohoto nerozčlenitelného kontinua. Vypomůžeme-li si terminologií teorie vyprávění, můžeme říci, že v poezii tím nastává posun od vypravěče vševědoucího k vypravěči osobnímu, respektive ještě dále k vypravěči typu oka kamery. Nazírací perspektiva, hodnotová hierarchizace představeného světa a různé modalities navazování kontaktu s realitou a se čtenářem, to vše jako by se v každé básni znovurodilo a tento zrod byl podmíněn vazbou na předmětnou jevovost, na realitu v jejím zárodečném stavu. Dokonce i tam, kde se lyrický subjekt na chvíli „zrodí“ a v podobě motivu probleskne básní, tvoří tento moment jen jeden z mnoha dějů, nenadřazený ostatním. Ústřední pocit či modalitu představuje stav *mezi*, mimo jakékoli předznamenání a zaujetí, v postoji nerozhodnutosti a nastražené prázdnoty: „Nejsem šťasten Nejsem zoufalý“ (J. Kainar); „Otvírám ústa / k polibku / který nepřijde“ (J. Hauková); „šel jsem minutami svých let / neočekáván nemilován ani nenáviděn“ (J. Hanč). Eventuálně jde ještě o pozici menšího uvědomění si sebe sama, o pouhé zaznamenávání vlastních úkonů:

Oblékl jsem se,
sklidil se stolu nedotčený papír,
uložil knihy,
které jsem v poledne přichystal,
snědl zbytek jídla,
naposled umyl ruce
a zapálil cigaretu,
ale sešel jsem do druhého patra
a vrátil se.

J. Kolář, 14. březen (Dny v roce)

Tyto stavy *mezi* a záznamy situací nespějí účelově k žádnému cíli, nejsou nasměrovány k pointě, která by je zpětně sémanticky „zhodnotila“. Lyrický subjekt jako by nepřímo sděloval: jsem tu proto, abych zaznamenával, svědčil, ne abych vynášel soudy, hodnotil, ale abych byl pouze jedním z mnoha, nekorigoval pohyb světa, do kterého jsem uvržen, neboť „tento pohyb nemá v sobě smyslu a cíle: je to pohyb *slepy*, - pohyb nesmírně mohutný a zároveň nikým a nikam neřízený. Ale je vytvářen energií živou, energií zcela odlišnou od energií známých zkoumání fyzikálnímu“ (J. Chaloupecký).⁶

Na cestě ke stále více obnažované všednosti a zprůzračňování pohledu na jevovost životních banalit a mikrodramat urazil z básníků Skupiny 42 největší kus cesty Jiří Kolář, zejména ve své volné deníkové tetralogii *Dny v roce* (1948), *Roky ve dnech* (1949, sazba rozmetána), *Očitý svědek* (psáno 1949, Mnichov 1983) a *Prométheova játra* (psáno 1950, Toronto 1985, Praha 1990).

Kolářův lyrický mluvčí je cele v držení uplývavé a „velkými dějinami“ jen občas dotýkané chronologie každodennosti: jednotlivé texty - odtematizované a v posloupnosti knížky řazené jako datované deníkové záznamy - jako by byly zbaveny jakéhokoli cizorodého zásahu. Básník se tím zřiká práva na kompozici a organizování svých záznamů: přijímá základní, tj. lineární posloupnost času, den za dnem. Máme před sebou paradoxní jev: žánr deníku, spjatý s osobním, čistě soukromým sdělením, je nadán funkcí tlampače, mediátora reality; tzn. spíše než osobně akcentovaný pohled, tolik typický pro tento žánr, skýtá deník perspektivu, úhel, který však není připraven předem, nýbrž který nastavuje jakoby sama sobě jevová skutečnost,

s každým dnem a každou událostí znovu, začínajíc od sebe a zároveň končíc v sobě - s neodvolatelnou zákonitostí.⁷

Pro srovnání si všimněme, jaké rozdílné postavení (pokusíme se naznačit je kurzívou) zaujímá subjekt mluvčího v následujících dvou básnických denících - v Horových Zápiscích z nemoci (1945) a v Kolářových Dnech v roce (1948):

Pomalů do sebe *se hroužím*,
doluji v sobě básníka.
Naleznu přece po čem *toužím*,
co venku tam mi uniká?

J. Hora (bez názvu)

Když ráno před spánkem *otvírám* okno
- jako by mráz či oheň na mne pad.
Odpotácím se k lůžku a *naslouchám*,
jak ruce noci
hrají na stříbrné varhany města,
jak hvězdy zhluboka nabírají dech
a sflu k poslední písni, nežli zemrou.

J. Kolář, 3. březen

Postavení promlouvajícího subjektu Horova vězí beze zbytku v tematickém těžišti; činnosti tohoto subjektu (*hroužím se, doluji, naleznu, toužím*) se obracejí dovnitř, do nitra. Jsou to všechno úkony, kterými se deníkové „já“ odpoutává od vnějšího určení času a prostoru, tedy od situace, do níž je uvrženo. Sémantiku těchto činností spojují procesy duchovní (nebo ještě přesněji meditativní), pocity a stavy ryze lidské.

Naproti tomu Kolářův mluvčí představuje jen funkci vnějšího světa; je tím, kdo svými smysly má tento svět jen zprostředkovat (*naslouchám*) nebo věcným, konstatujícím způsobem popsat vlastní úkony (*otvírám, odpotácím se*). Mluvčí „já“ existuje v textu bez vlastní psychologie, čili bez vědomí sebe sama, jen se svými smysly. Představený svět neinterpretuje, nevstře-

bává, drží jej mimo sebe; přesněji: teprve po „inscenování“ výchozí situace je poslední vjem rozveden do scénérie ranního města.

Zatímco Horovo deníkové vyrovnání se s časem a se situacemi s ním spojenými je spíše zaznamenáváním vlastního zaznamenávání, optika Kolářova se snaží být co nejméně objektivizovaná a *odosobněná*, třebaže i ona, tím, že je fixována na slova, nemůže překročit svůj znakový výměr, a tudíž i ona je jistou stylizací, výpovědní modalitou mluvčího.

Evokované situace se v Kolářových textech odehrávají nikoli absorpčně, tj. ve směru k pocitům a prožívání mluvčího, ale právě naopak - směrem od něj nebo spíše skrze něj, jeho smysly. Ba dokonce i lyrickému subjektu nadřazená kategorie - strukturní autor - je zde potlačena. Samotný tvar, způsob prezentace sdělení (jak?) je stažen na minimum aktivity, „znevíditelně“: neupozorňuje na sebe kompozicí, zvukosledy, rýmy, výraznou rytmickou organizací verše (jako úryvek Horův), vše je podřízeno vidění a slyšení a jejich prostřednictvím představenému světu každodenní autenticity. - Ten, kdo se svými deníkovými záznamy komunikuje se čtenářem, je pouhým svědkem, pozorovatelem, nadto svědčícím nikoli „pro“ či „proti“, ale „o“, tedy bez snahy vlastní svědectví korigovat a nasměrovávat. Étos, patos i transcendence těchto *promluv-záznamů* jsou umístěny v nejnižším patře skutečnosti, v nejbezprostřednější a nejsyrovější podobě. Kolářovi se tak daří vyjádřit „maximální osobní zaujetí, účast, rozhorlení i mravní soud a zároveň prakticky nebýt, neexistovat jako lyricko-narcisistní já v textu“ (S. Richterová).⁸

Budeme-li si chtít udělat souhrnný a zároveň typizovaný obraz o stylizaci subjektu mluvčího v básnických textech Skupiny 42, tedy o té jeho podobě, která je součástí představeného (jazykově materializovaného) světa, pak ji můžeme vymezit levými členy následující série binárních protikladů:

„ne-já“ („to“)	x	„já“ (romantismus)
objektivizace „já“	x	subjektivizace „to“ (poezie obecně)
smyslový vjem	x	prožívání, lyrická emoce (J. Hora, A. Sova, B. Pasternak, S. Jesenin, R. M. Rilke aj.)
čas vnější	x	čas vnitřní (poezie obecně)

zprávaxkód (klasicismus)

jedinečnostxtypičnost (realismus)

realitaxmodel (poetismus, experimentální poezie)

témaxjazyk (zaumná poezie, hermetismus)

Pozdější literární kritikové a historikové marxistické orientace (pomineme-li třídně krvelačné výpady z počátku padesátých let, pak jde zejména o J. Petrmichla, J. Hájka a M. Blahynku) shledávali ve svědecké či divácké minus-stylizaci lyrického mluvčího (v jeho rozplynutí v prostoru představeného světa) příznak pasivity, neschopnosti zaujmout stanovisko, umělecké amformnosti, neumělosti, čímž vším byl podle nich dán průchod existenciální prázdnotě, naturalismu, líčení pouze negativních stránek života atd.

Jedná se tu o dvě podstatná nedorozumění a nepochopení:

1) nelze přímočaře ztotožňovat básnický obraz, tj. sféru fiktivního světa, s estetickými a uměleckými hodnotami díla; 2) obraz skutečnosti, kterou tito kritikové na básnících Skupiny 42 požadují, je rázu ideologického,⁹ a tudíž se nelze divit, že jej v této poezii nenacházejí a že jej naopak nalézají v tvorbě zcela opačného typu - například u I. Skály (J. Hájek, M. Blahynka). Poetika Skupiny 42 je totiž prosta ideologických tezí a proklamací, orientuje se na danost z nejbytošnějších - na všední realitu. Míra strukturní (tj. mluvni) aktivity lyrického mluvčího je zákonitě, jak jsme se snažili ukázat, nižší, navíc toto mluvni „já“ nezaujímá pozici ve sféře hodnot již zformulovaných, komunikačně a ideologicky určitých. „Já“ se nachází tam, kde dobro a zlo ještě nemají přiděleny hodnotová znamínka a rozlišovací symbolické znaky, ve sféře jejich prvotní a nejpřirozenější existence.

Je příznačné, že s poezií Skupiny 42 se minuli právě marxisticky orientovaní kritikové. Chtěli totiž vydolovat něco, co tu nikdy být nemohlo. Hledali tezi a našli tříšl záznamů a událostí; očekávali proklamaci, ale našli všední jevovost; chtěli mít - nejlépe v podobě vykřičeného přiznání - jistotu o smyslu a světonázorové orientaci, dostali smysl roztržštěný a stále se odsouvající. Chtěli najít rétora nebo aspoň hýřivého kouzelníka, našli anonymního svědka.

Ačkoli měl podle několika marxistických „prognóz“ následující vývoj české literatury potvrdit neplodnost, ba inertnost kánonu Skupiny 42, včetně

její stylizace subjektu jako „svědka“, nestalo se tak. Zastřená a nepřímá role lyrického mluvčího se znovu objevila v poezii šedesátých let (na městskou inspiraci Skupiny navázala již předtím poezie všedního dne). Představovala-li Skupina 42 reakci na ritualizovanou a do sebe stále víc se zavíjející estetiku avantgardy, jsou léta šedesátá projevem krize jazyka, ztrátou důvěry vůči tomuto komunikativnímu nástroji při současném vnoření se do jazyka jako do toho posledního, co zbylo (v Záznamech a promluvách, 1961, L. Kundery, ve sbírce Loutky, 1970, I. Wernische, v oddílech Nalezená poezie a Nápis na zdech ze sbírky Beton, 1970, M. Holuba aj.). V nejvyostřenější podobě představuje výraz a projekci krize jazyka v šedesátých letech především konkrétní poezie. Básníkům uchylujícím se k této poetice jako by se nejen rozklížil subjekt promluvy, tj. ten, kdo má vystupovat jako autorův most mezi vnitřním a vnějším světem, jakož i mezi vlastními pocity a jazykem, ale rozpadl se jim i samotný jazyk ve své komunikativní, zprostředkující funkci; poslední, co zbývá, je masa reality se svými hluky, šumy, rozložená, nepropojená, ještě (či už) neznačící, nikam neodkazující - totální.

Stylizace subjektu jako svědka, pozorovatele, diváka, účastníka, tj. vlastně jakási minus - podoba(ne - maska), stavějící výpověď mimo promluvu, se zrodila jako projev snah teoretiků a tvůrců Skupiny 42 nalézat nové, nezprostředkované propojení se skutečností, úsilí rekonstruovat skutečnost v její prvotní nezaměnitelnosti a tím ji takřkajíc vrátit znovu do hry - jako horizont výchozí a současně myticky scelující. Propojenost světa se v tvorbě členů Skupiny uskutečňuje nikoli přes umění, ideologii, dokonce jakoby ani ne přes člověka, ale v nejnižším patře skutečnosti, ve stavu, kdy je skutečnost nucena sama se o sebe postarat (třebaže i tady musíme mít na paměti, že jde o skutečnost literárně fixovanou, a tudíž i transformovanou dvěma médii: člověkem a jazykem). Tím dospívá tvorba J. Koláře, J. Chalupeckého,¹⁰ F. Grosse aj. ke stejnému „sebepoznání“ jako hrdina Ludvík z Weinerovy povídky s příznačným názvem Netečný divák (1917), totiž že „svět je jeden nedělitelný a celý v každé molekule a že mám, já náruživý divák, svaté právo na kterékoliv místo v tomto slzavém parteru.“¹¹

Poznámky

¹ V. Marčok, Sémantické princípy pomenovacieho aktu v modernej poézii, in: Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů, Praha 1968, s.357-361.

² I. Slavík, *Básně Richarda Weinera*, doslov in: R. Weiner, *Mezopotamie*, Praha 1965, s.182.

³ J. Chalupický, *Konec moderního umění*, *Listy* 1946, s.22.

⁴ Tento postup co do své podoby není nijak nový. Najdeme ho už v *Intermezzu II* z *Máchova Máje* (hojně ho používá i V. Holan ve své tvorbě padesátých a šedesátých let). V textech autorů Skupiny 42 je jeho funkce dána nikoli dramatickým akcentováním, střetovostí, ale spočívá spíše v navození odstupu mezi „já“ a tím, co „já“ zaslechlo, tj. v odosobnění evokovaného vjemu.

⁵ O *Blatného sbírce Tento večer (1945)* čteme: „To ohromné množství věcí a dějů, nastrkaných do básně, není vpravdě ničím jiným než básnickou inflací, neboť jejich hodnota rovná se hodnotě bankovek v čas inflace překotně vydávaných.“ (M. Dvořák, *Nová sonáta horizontálního života*, *Akord* 1945-46, s.309); „Srážejí se tedy rozličné prvky v jeho hledání a prozatím se mu neslučují v novou, původní poetickou hmotu, natož aby z ní vzešel tvar.“ (K. Bodlák, *Dnešní situace české poezie*, *Listy* 1946, s.308) A tady je soud o *Kainarových Nových mýtech (1946)*: „Člověk prý povstal ve své bytnostní přirozenosti - a zatím mu bylo nepozorovaně jeho lidství vykleštěno. Našel ráj své svobody - a zatím je to ohrada pro dobytek.“ (B. Pavlok, *Marxistický mythus*, *Akord* 1946-47, s.118).

⁶ J. Chalupický, *Smysl moderního umění*, Praha 1944, s.21.

⁷ K tomu se vyjadřuje samotný J. Kolář: „...deník je cesta sama, přesně omezená časem a hluboce podmíněná nepředvídatelností“ (cit. podle V. Karfík, *Deník jako román*, *Česká literatura* 1990, 3, s.258).

⁸ S. Richterová, *Jiří Kolář: Prométheova játra*, *Svědectví* 1986, 77, s.175.

⁹ V tomto se kupodivu sešli marxističtí kritikové s katolickými. Hodnotová kritéria obojích jsou totiž budována na silném apriorním stanovisku. Na druhé straně to nebyla jen tvorba Skupiny 42, jež se nevešla do marxistického „mustru“. Nepřijatelným se jevílo vše niterné, drásavé a neuchopitelné jednoznačně.

¹⁰ Pozice svědka představuje Chalupickému i metaforu umění jeho doby: „Umění, věda, filosofie jsou pořád věcí kultury. Vznikají pořád ve své době a ve své společnosti: v době a společnosti, jaká je a jaká je pro všechny. Jsou dokonce, můžeme říci, *svědky* své doby: a tam, kde moderní barbar, pozbyvše vší kulturní tradice a nevědomý si svého lidství, nemůže nic než bezhlavě se zmítat ve své úzkosti, ony mohou mluvit, jsou schopny vidět, jsou schopny pokoušet se pomalu o schůdnou cestu k nové koncepci člověka.“ (J. Chalupický, *Smysl moderního umění*, cit. dílo, s.23).

¹¹ R. Weiner, *Netečný divák*, in: *týž*, *Netečný divák a jiné prózy*, Praha 1917, s.39.