

TÉMA PROSTORU V ČESKÉ POKVĚTNOVÉ A PŘEDÚNOROVÉ POEZII

Před třiceti lety definoval K. Hausenblas – v souvislosti se zobrazením prostoru v Máchově *Máji* – prostor zobrazený ve slovesném díle jako „prostor umělý, myšlený a vymyšlený, vybudovaný ze zkušenosti vnímání, z poznatků myšlenkových i ze zdrojů obrazotvornosti“¹. Tento prostor je podle K. Hausenblase v určité relaci k jiným prostorům: „především k prostoru prožívanému a k běžné představě prostoru“ básnickovy doby. Hausenblas dále rozlišuje „prostor zaujímaný dílem samým a prostor v díle zobrazený“ (s. 80). Obdobně jako Hausenblas i my se soustředíme jen na *prostor zobrazený*, a to ve *vybraných* dílech české poezie vymezeného období. Budeme tedy pracovat s významy jazykových a tematických prvků, s prostředky, které básníci zvolili k zobrazení prostoru ve svých dílech. Budeme se přirozeně dotýkat i vztahů *časových*, od vztahů prostorových neodmyslitelných. Klíčové postavení bude mít v našich úvahách soustředěných k problematice prostoru *lyrický subjekt*, jeho pozice a funkce v těchto časoprostorových vztazích. Budeme se dotýkat i problematiky *žánrové*.

Prostor zobrazený v básnických textech, které byly vydány v období mezi květnem 1945 a únorem 1948, má ve většině z nich velmi úzký vztah k prostoru mimoliterárnímu – termínem Hausenblasovým prožívanému. Tento prožitek se vztahuje zejména k osobnímu i kolektivnímu prožitku války, resp. jejího konce a prvních poválečných, mírových dní a měsíců. Tento dějinný čas probíhající v konkrétním historickém prostoru

1 K. Hausenblas: Zobrazení prostoru v Máchově *Máji*, in: *Realita slova Máchova*, Praha 1967, s. 67.

se stal jedním z nejfrekventovanějších témat poválečné poezie, resp. poezie psané ještě za války, vydané však až po ní.

Nejintenzivněji prožívaným časem byl ten, který byl spojen s mimořádně minimalizovaným prostorem, v němž byl lyrický subjekt nucen žít. Tímto prostorem bylo *vězení*, cela, koncentrační tábor. Lyrický subjekt byl vězněm. Ve své studii *O jiných prostorech* charakterizuje Michel Foucault tento typ prostoru jako pátý princip heterotopie². Zabývá se tu otázkou „otevření či uzavření“ prostoru. Do tohoto typu prostoru je podle Foucaulta „vstup vynucený, jako v případě vstupu do kasáren nebo věznic, nebo se jednotlivec musí podřídít rituálům a podstoupit očištění“.

Značná část této vězeňské poezie nemá valnou úroveň uměleckou, je hodně epigonská. Její autoři k tomu, aby zanechali svědectví o svém vynuceném pobytu v těchto prostorách, využívali poetiky jiných básníků, které znali z doby před uvězněním. Rovněž zobrazení prostoru je *konvenční*, vesměs *věcně konkrétní*, a má především funkci *dokumentárně svědeckou*.

Chci, byste jednou potomkům
výmluvným svědectvím byly,
jak my jsme v říšských žalářích
zmírali, trpěli, žili.

Maličká místnost jako klec,
sedm stop jenom šíře,
stůl, židle, police, kavalec
a v okně železné mříže.

Osm je kroků dopředu,
osm je kroků zas zpět...
Kolkolem všude v dohledu
přes metr široká zeď.

Tak psal ve sbírce *Napsáno v cele* Josef Fikar (1945; básně byly napsány ve věznici v Norimberku v r. 1944).

Poněkud jinak si při zobrazení internačního prostoru počínal E. F. Burian ve veršovaném románu *Jeden ze všech*. Román z r. 1947 vedle dokumentárního výčtu topografických názvů míst, kde všude byl Burian vězněn (Pankrác, Terezín, „vlhké sklepy v Ústí“, „věznice v Plavně“,

2 M. Foucault: *O jiných prostorech*, in: *Mýšlení vnějšku*, Praha 1996, s. 71.

Dachau, Neuengamnen, Neustadtský přístav v Baltickém moři, parník Cap Arcona), i s přesným časovým vymezením, obsahuje i evokaci *vnitřního světa*.

Tento prostor má dvě dimenze. Jednak je otevírán směrem do minulého života hrdiny básně (Burian zobrazuje jeho lidské a umělecké vyzrávání, črtá jakýsi autobiografický portrét), jednak do budoucnosti. Pobyt ve vynuceném prostoru rozšiřuje hrdina o iluzorní prostor snů, volných myšlenek, vytváří prostor svobody, „prostor výšek, vrcholů“, který ovšem velice úzce souvisí s oním prostorem minulým. Jde totiž o evokaci „niterně vlastního prostoru, prostoru našeho prvotního vnímání, prostoru našich snů a našich vášní“³. Protože však Burian psal tento text až po návratu z koncentračního tábora, v politicky velice dynamické době poválečné, má jeho iluzorní prostor také, ba především rozměr politický s perspektivou budoucnosti. Burian vytvářel tento iluzorní prostor přímo i pomocí motivů (často se vyskytujících už od dob romantismu) spjatých s letem ptáků a oblaků, vznášením, pobytem lyrického subjektu na skalách.

Do země nejkrásnějších snů jsem vstoupil
když za mnou přirazili dveře cely
O svobodu mě nikdo neoloupil
Myšlenky moje vždycky volnost měly
a můj sen přece není ve mně ubit
Z popele mého života se vznáší
Ohnivák vysoko až nad oblaka
Jsem na skalách Je podzim Pouštím draka
Vysoko Výš A výš Až ptáky plaší

S podobně vymezeným prostorem, s *kontrastním* spojováním motivů *konkrétních* a *abstraktních*, především však s evokací *kulturního prostoru* a se *vzpomínkovým prostorem domova* se setkáme i v *Básních z koncentračního tábora* Josefa Čapka. V celé řadě veršů vzpomíná básník na svého bratra Karla. Ten mu – spolu s dalšími českými umělci, např. Máchou – umožňuje vytvořit základní prostor tohoto souboru básní, který bychom mohli nazvat *vzpomínkovým prostorem domova* a *prostorem české kultury*.

3 Tamtéž, s. 74, s odvoláním na G. Bachelarda.

Máme-li se držet Foucaultovy typologie, mohlo by jít v tomto případě o čtvrtý princip heterotopie. Tento prostor spojuje s „časovými řezy“ a s otevřeností vůči tomu, co nazývá „heterochronie“. Ta „začíná plně fungovat ve chvíli, kdy se člověk dostane do určité absolutní roztržky s tradičním časem“⁴. Reakcí na tuto roztržku je podle Foucaulta „heterotopie věčně se akumulujícího času, jako jsou např. muzea a knihovny“⁵. Čapkův „nakumulovaný“ čas nemá ovšem podobu muzeální. Je to časoprostor živé národní kultury.

Zamřížovaný prostor žaláře rozvírají a dynamizují v jeho poezii motivy větru a oblaků („okenní mříží vidět oblak vzdušný rej“), které jsou pro lyrický subjekt Čapkových básní nadějí. Ta je spojována se stálou proměnou, pohybem volným a svrchovaným, rozkoší svobody. Transparentně vypovídají o zobrazení tohoto prostoru v Čapkových básních už i jejich tituly: *Vzpomínka I*, *Vzpomínka II*, *Vzpomínka na Karla*, *Za bratrem Karlem*, *Za bratrem*, *Píseň (Něžná píseň vzpomínání)*, *Píseň (Kdysi, ba dávno tomu)*, *Mé dceři*, *Přátelům*, *Místo dopisu*, *Oblaka*, *Oknem své cely*, *Vitr (Hoj, větre, vždycky jsem tě ctil)*, *Čekání (Tak stále čekám)*, *Čekání (Jak dlouhý, dlouhý čas)*, *Na naše ženy*, *Tak se rozlétnout*, *Před velikou cestou* atd.

Malíř Čapek vytváří v básni *Obrazy* i působivý *prostor vizuální, prostor vnímaný zrakem*. Tento prostor je prostorem mnohodomenným. Je utvářen z kombinací a významových variací tří barev: modré, červené a bílé. Modrá je pro Čapka barvou oblohy, dětských her, domova, vzpomínek..., červená evokuje žár lásky, radosti, bílá je barvou štěstí, stálosti, spasení. Obě poslední jsou barvami růží a dohromady všechny tři barvy, aniž se to explicitně sděluje, vytvářejí trikoloru. Pomocí těchto adjektiv s barevnou sémantikou a substantiv s nimi významově spojených vytvořil tak Čapek *imaginativní prostor své touhy*, své naděje a svého vztahu k domovu.

Subjektivní a objektivní, historický čas snad nejkoncentrovaněji propojil ve svých dvouslokových čtyřverších Josef Hora v *Zápiscích z nemoci* (1945). Svůj osobní zápas s nemocí a se smrtí vedl fyzicky zesláblý básník, resp. lyrický subjekt Horovy poslední sbírky na velmi zúženém dějišti: „Jak ležím zdrcen na posteli“; „Jsem Job, vržený na smetiště“. K budování scénérie, na níž probíhá tento intimní boj, Hora hojně užívá

4 Tamtéž, s. 81.

5 Tamtéž, s. 82.

motivů, které výstižně charakterizují zároveň i prostor vnějšího světa, jež se nemocný subjekt připravuje opustit. Vnější svět je pro Horu „krajinou zkázy“, „na ulicích v troskách zmrazí (tě všemohoucnost člověka)...“ Častým výstavbovým principem je *paralela*:

v Normandii se vojska bijí,
krev teče v Rusku na sta mil.
A zde v mém těle nepoznána
teď zuří bitva s bacily.

K porovnání svého osudu s osudy tohoto světa a s osudy vojáků této války užívá básník četná *přirovnání*:

Připadám si jak Berlín často
sesutý, zbombardovaný -
Nebyl jsem, nejsem. V zpustlém chrámě
sám sobě zmizím docela.

Jak prostý voják ležím v jámě
a do vápna se rozkládám.

Přesto tyto dva prostory Horovy poslední básnické sbírky jsou prostory, které jsou si navzájem protikladné. Zatímco ten intimní se propadá do nicoty, lyrickému subjektu nezbyvá už než přání „být svědkem světa, který vzroste / z tolika zla, z tolika sil!“.

Jako příklad svého druhého principu heterotopie uvádí Foucault heterotopii hřbitova. Je to „prostor, který je spojen se všemi místy města, společnosti...“⁶. Foucault zdůrazňuje při charakteristice tohoto prostoru „změnu funkce už existující heterotopie“⁷. Ukazuje, jak se měnila funkce a umístění hřbitova, způsoby pohřbívání a vlastně vztah společnosti ke smrti a mrtvým v průběhu posledních staletí. Hřbitovy už netvoří od konce 18. století „posvátné a nesmrtelné srdce města, ale ‚jiná města‘, kde každá rodina vlastní své temné místo odpočinku“⁸. Místo smrti lyrického hrdiny Horova textu, poslední místo odpočinku jeho sesutého, bacily zbombardovaného těla je uprostřed zpustlého, zničeného světa, který se stal jedním jediným hřbitovem, pohřebištěm, světem, který ztratil svůj

6 Tamtéž, s. 79.

7 Tamtéž.

8 Tamtéž, s. 80.

střed a periferii – topografické pojmy, s nimiž pracoval Foucault ve své studii při popisu druhého principu heterotopie.

Dějinný čas se podstatným způsobem podílel na utváření prostoru v básních příslušníků *meziválečné avantgardy*. Pro tyto básníky se otvíraly *nové prostory*, nové, široké perspektivy. Tento *budoucnostní, futuristický* svět vstával jak Fénix z popela, z trosek rozbořených a spálených měst, z ruin starého světa, z hrobů mrtvých bojovníků, kteří obětovali své životy v zápase s říší zla. Tento horizont byl prozářen vycházejícím sluncem z Východu. Emblematickým symbolem tohoto obzoru byl *obraz pěticipé hvězdy*. Tento symbol, jímž pointoval F. Halas svou báseň *Barikáda* (1945), jako by v sobě zahrnoval vše podstatné, oč v daném historickém okamžiku šlo: o „novou koncepci lidského života, (...) kdy svobodná česká vlast, obrozená v socialismus, promění se... v dílnu nového, příštího lidství...“⁹. Také F. Peroutka ještě 14. 11. 1946 viděl úkol své generace ve spojení socialismu se svobodou. V provolání k české kulturní veřejnosti 7. 11. 1946 Peroutka, Černý, Halas, Seifert, Olbracht, L. Fikar a další (Řezáč, Drda, E. F. Burian, Štoll, Dobiáš aj.) viděli smysl svého kulturního snažení v „čínorodém humanismu ve smyslu socialistického vývoje, tj. úsilí o lidskost v cíli i prostředcích“¹⁰. Socialismus byl Černým, Peroutkou a dalšími chápán v kontextu sociálně demokratické západoevropské tradice či v rovině domácí národně socialistické orientace. Stěžejní myšlenkou této doby byla teorie mostu mezi Západem a Východem.

Prostor Halasovy *Barikády*, symptomatického textu pětáctýřicátého roku¹¹ je prostorem mimořádně *dynamickým a dramatickým*, který je postupně rozvíjen a skládán z několika prostorů dílčích. Dynamika básně je rámována dvěma *statickými prostorovými obrazy*, jímž dominuje na počátku básně motiv zkurveného kříže a hryzení zlobného času; v závěru pak jako by Halas vytesal monumentální pomník, v němž *strmí* (Halasovo slovo) do „bezčasí dědička května Barikáda Praha“, kolem níž rozestavěl jako hlídky k „střežení budoucnosti“ – tu mu představuje, jak jsme uvedli již výše, „východ hvězd pěticipých“ (povšimneme si postpozitivního postavení přívlastku) – „mrtvé z koncentráků a kázní“.

9 V Černý: *Pozdrav mrtvým*, Praha 1945, s. 20.

10 J. Staněk: *Analogue textu s kulturně politickou problematikou k období 1945–1948, 1. díl (1945–46)*, Plzeň 1997.

11 poprvé otištěna v *Rudém právu* 18. 5. 1945; během tohoto roku vyšla dvakrát jako samostatný tisk s ilustracemi Václava Maška, resp. Františka Hudečka

Výstižně nazval L. Kundera¹² Halasovu poezii sbírky *V řadě*, do níž byla *Barikáda* začleněna, „soustředěným hlídkováním na pomezí poezie a činu“. Halas si byl tohoto napětí vědom snad nejvíce ze všech básníků meziválečné avantgardy. Tento dramatický nerv, který prostupuje celou Halasovou poválečnou poezií, činí z ní hodnotu dodnes živou a aktuální. Nikoli v souvislosti s Halasem, ale s poválečnými texty jiných příslušníků meziválečné avantgardy (V. Nezvala a F. Hrubína) pojmenovává tento problém J. Trávníček jako „střet myšlenkové koncepce a poezie“. Na Hrubínově skladbě *Jobova noc* (1945) ukazuje, že „sloužit ideji... a být při tom básníkem se nedá“. Na „půdorysu ideového rozvíjení skladby... je básníkovi těsno“¹³.

Halas tento rozpor explicitně zformuloval uprostřed své básně *Barikáda*: „Ne ne žádné veršování / umění tichne a krasořečná slova škoברtají“. Ale i přes tendenci k „depoetizaci“, k „prozaizaci“, k „reportážnosti“ *Barikády*, jež se projevuje v rytmické i strofické uvolněnosti, výrazové expresivitě, v posílení mluvnického charakteru veršů, v odstranění rýmů... Halas stále používá v hojné míře „krasořečných slov“ a typických básnických metod a prostředků (aliterace a další typy opakovacích figur, personifikace, oxymóron, apostrofa aj.).

Právě těchto prostředků použil i k vytváření dalších prostorů básně, které jsme označili za prostory dynamické a dramatické. Klíčovým motivem jednoho z těchto prostorů je motiv, který Halas používá výhradně v adjektivní podobě: *partyzánská*. Poprvé ve spojení se slovesem *rostla*, posléze pak používá toto adjektivum k charakteristice bojujícího města (Praha je město partyzánské). Právě v návaznosti na tento prostor formoval básník prostor, jemuž vévodí titulní motiv celé básně – *barikáda*. Tak jako rostla partyzánská, roste i barikáda. Motiv růstu spojuje Halas s motivem nenávisti, neúprosného boje, nezapomenutelných bojovníků – ale i popravených, umučených, zastřelených. Heroismus bojující barikády je nesen opakujícími aliteračními verši *Salvy slávy Salvy slávy*.

Zde je na místě znovu si připomenout druhý Foucaultův princip heterotopie. Na rozdíl od Hory jako by Halas znovu umísťoval „hřbitov“ (smrt) do centra „posvátného prostoru“, jímž ovšem už nebylo prostředí kostela, ale lokalita barikády, místa, z něhož *roste* (klíčové slovo Halasovy básně) svobodný prostor budoucího času, vykoupený smrtí bojovníků.

12 L. Kundera: Dolores čili V mlýnici protikladů, in: F. Halas: *A co básník*, Praha 1983, s. 14.

13 Z. Kožmín – J. Trávníček: *Česká poezie od čtyřicátých let do současnosti*, Brno 1994, s. 29.

Možná paradoxně tak Halas navazuje na dobu, kdy hřbitov býval umístěn v samém středu města, kdy smrt byla významnou, ba nejdůležitější dimenzí lidského života. Foucault tuto dobu vymezuje obdobím před koncem 18. století.

Další prostor je spjat s motivem *rudoarmejců*. Ten je rozložen do dvou fází. Nejprve vstupuje do prostoru vymezeného motivy partyzánská a barikáda (a to dvakrát) jako ten, který zachytil volání bojujících Pražanů o pomoc, podruhé jako *deus ex machina*, který přináší svobodu a otevírá novou budoucnost. Halas k tomu použil hovorového zvolání *Už jsou tadý* a výše uvedeného obrazu *Východe hvězd pěticipých*.

Téma prostoru zůstalo dominantním tématem Halasovy poezie i v letech následujících. Jeho konkrétní zobrazení se ovšem měnilo. Zůstávala však podstata: *dobývání prostoru pro lidskou svobodu*. Bezprostředně po válce spojoval Halas tento dramatický zápas s obzorem, na němž svítila pěticipá hvězda; a z polaritní dvojice, kterou jsme uvedli výše, akcentoval spíše úlohu činu než básnického slova, tedy spíše polohu občanskou než uměleckou (srov. i Halasovu politickou angažovanost v oné době a příležitostné básně agitačního charakteru, jež tehdy psal). Čím však bylo blíže k únoru 1948, tím více se svobodný prostor zužoval, i zářivý obzor světa a jeho optimistické perspektivy počínaly temnět. Svědectví o tom podávají mimo jiné básnické texty Františka Hrubína (*Hirošima*) a Jaroslava Seiferta (*Píseň o Viktorce*). Tehdy Halas opět obnovil svou – ovšem podmíněnou – důvěru v poezii, v moc a sílu básnickova slova. Jen jeho slova, dokáže-li „sám sebe psát“. Halasova poezie se vzpíná vzhůru *do prostoru absolutní svobody slova*, vědoma si své máchovské spjatosti se zemí. („Proti přitažlivosti zemské/ do výše volím pád.“) Klíčovými motivy Halasova posledního prostoru – do něhož nás pozval, chtěje, aby byl i „kýmsi čten a pochválen“, svou básní z r. 1946 *A co básník* – jsou motivy *ptáka a svobody*. „Pták hlas Pták svoboda Pták prostor/ Závidím“ – to jsou verše, v nichž lze spatřovat podstatu Halasovy poezie oné doby. Tento prostor není vyplněn jistotami ani vyhlašovanými pravdami, ale permanentními *otázkami a pochybnostmi* o světě, o básnictví samém. Takový vývojový oblouk udělala Halasova poezie od *Barikády* k básním, jež byly posmrtně vydány ve sbírce *A co?*

Zastavme se ještě krátce u básníků, kteří vstupovali do české poezie v průběhu 40. let v opozici vůči básnické tvorbě avantgardy, pod teoretickým praporem Jindřicha Chalupeckého. Jevil-li se básníkům meziválečné avantgardy poválečný svět jako prostor, ve kterém je možno se znovu pokusit o realizaci někdejších ideálů, ohlásil J. Chalupecký v roce

1946 naopak *konec moderní doby*¹⁴. Cesta k nové době nevedla podle něho po linii ideologické, ale naopak uvolněním „nesmírné energie lidství..., která vybuduje ze sebe novou společnost, nové dějiny a novou kulturu“. Kulturu chápe jako „živý proces, něco, co se neustále mění a přetváří, pomíjí a rodí, a něco, co se udává jenom v lidech a lidských společnostech, něco, co záleží jen na jejich neustávající a stále se obnovující činnosti“¹⁵.

Konec moderní doby de facto ohlásil Chalupecký už v r. 1940 ve stati *Svět, v němž žijeme*. Právě v ní vyslovil základní teze, s jejichž konkrétní uměleckou podobou se setkáme v textech některých básníků generace čtyřicátých let. Podstatu, smysl a záměr umění viděl Chalupecký v tom, „vrátit člověka záhadě, zmatku, životu“¹⁶. „Umění vždy začíná v nenadálém dotyku se skutečností nezařazenou v racionální systém, vymknuvší se z něho, a obnažující proto senzibilitu ducha i mobilizující jeho síly, snažící se jí zmocnit. Jeho tématem je vždy nepoznání, ztráta orientace, pokus o novou.“ Takovou skutečností bylo pro Chalupeckého především *město*. Skutečného umělce charakterizovala „neuhasitelná žízeň po životě“, „hlad po existenci“¹⁷. V tom spočíval podle Chalupeckého mýtus jeho života. Úsilí o novou *orientaci v konkrétním každodenním životě*, v bezprostředním dotyku s lidmi a věcmi je podle Chalupeckého úsilím dramatickým, je to „úděsné a slavné drama člověka a skutečnosti“¹⁸.

Ve smyslu Foucaultovy typologie bychom mohli mluvit o třetím principu heterotopie, charakteristickém tím, že lze „vedle sebe umístit několik prostorů, několik míst, která jsou sama neslučitelná“¹⁹. Foucault uvádí jako příklady „navzájem si odporujících míst“²⁰ divadlo, kino a zahradu. Pro Chalupeckého a jeho skupinu bylo takovouto „všeobjímající heterotopii“ město.

Tyto Chalupeckého teoretické postuláty našly svou konkrétní básnickou podobu zejména v poezii Jiřího Koláře. Pročítáme-li Kolářovy knihy psané v letech 1946–1947 *Dny v roce* a *Roky v dnech* (první obsahuje básně, druhá denní záznamy), ale i básně z první poloviny 40. let (*Limba jiné básně*, 1945 či *Ódy a variace*, 1946), vidíme, že prostorem,

14 J. Chalupecký: *Konec moderní doby*, *Listy* 1946, s. 1.

15 J. Chalupecký: *Obhajoba umění*, Praha 1991, s. 162.

16 Tamtéž, s. 71.

17 Tamtéž, s. 72.

18 Tamtéž, s. 74.

19 M. Foucault: O jiných prostorech, in: *Myslení vnějšku*, Praha 1996, s. 80.

20 Tamtéž, s. 81.

v němž žije lyrický hrdina jeho textů, je město, velkoměsto, a ještě přesněji jeho periferie. V. Karfík tento prostor v kolářovské monografii (Karfík 1994) ukazuje v trojjediné funkci: jako osud, jako inspiraci a jako volbu. „Je-li Kolář posedlý hledáním zdrojů, v nichž je nejvíc života, pak je těžko může nalézt jinde než v obludném organismu města s nahromaděnými lidskými osudy, se zbytky přírody, která prorůstá dlažbou, a se zvláštní „lidskou“ přírodou hmotné civilizace.“²¹ Podle J. Trávníčka není město Kolářovi jenom skutečností prostorovou či sociální, ale „svého druhu způsobem bytí. Ba dokonce novodobým mýtem.“²²

Prostor Kolářových básní je *prostorem každodenního městského života*. Kolář jej buduje pomocí fragmentů příběhů městských lidí, útržků hovorů zaslechnutých na ulici, výseků z různých, často banálních situací, apod. Výsledný tvar však není chaoticky fragmentární. Kolář je tvůrcem racionálním a neobyčejně nápaditým. Fragmenty reality, která je pro něho nepřebornou zásobárnou námětů (správně napsal J. Grossman, že „objevuje vnější svět jako svět básnickou látkou doslova přeplněný“²³), *organizuje* jednou pomocí variací, podruhé vytváří napětí mezi banálním obsahem a vznešenou formou litanie, potřetí volí formu literárního deníku, jehož záznamy více či méně korespondují s texty jeho básnického pandánu (*Roky v dnech* a *Dny v roce*), apod. Ale i na úrovni tematické *pozvedá* Kolář svůj text z prachu triviality tím, že vše banální je pro něho navýsost lidské, všednost se prolíná se vznešeným a lidsky závažným. K takovým hodnotám počítá Kolář pravdu (jako opak iluze), svobodu a permanentní zápas o ni, zodpovědnost „za čistotu a hloubku života každého člověka“, lásku aj.

Obraz prostoru v Kolářových textech je úzce svázán s podobou *lyrického subjektu*. Bývá zdůrazňována jeho plebejskost a výbušnost²⁴; J. Trávníček mluví o jeho „nepevné identitě, která s každou zaznamenanou událostí pomíjí“²⁵. Kolář tak podle Trávníčka „uvádí do české poezie novou stylizaci subjektu mluvčího. Toho, jehož vztah ke skutečnosti se nepřestajně rozkládá a ustanovuje znovu... s každou událostí, vjemem, dnem. (...) Směr Kolářova lyrického mluvčího se vine... od sebe.“²⁶ *Do prostoru měnícího se, pulzujícího skutečného života. Tako-*

21 V. Karfík: *Jiří Kolář*, Praha 1994, s. 14.

22 Z. Kožmin – J. Trávníček: *Česká poezie od 40. let*, Brno 1994, s. 31.

23 J. Grossman: Horečná bdělost Jiřího Koláře, in: J. K.: *Náhodný svědek*, Praha 1964, s. 185.

24 Tamtéž, s. 188.

25 J. Trávníček: *Poezie poslední možnosti*, Praha 1996, s. 32.

26 Tamtéž.

výto hrdina se ovšem zanedlouho v novém, poúnorovém prostoru české poezie už nemohl prosadit.