



Pedagogická  
fakulta  
Faculty  
of Education

Jihočeská univerzita  
v Českých Budějovicích  
University of South Bohemia  
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích  
Pedagogická fakulta  
Katedra slovanských jazyků a literatur  
Oddělení českého jazyka a literatury

Diplomová práce

# Nové poetično v raných sbírkách Jiřího Koláře

Vypracovala: Bc. Kateřina Fraňková  
Vedoucí práce: Mgr. Martina Halamová, Ph.D.

České Budějovice 2019

Mé poděkování patří vedoucí práce, paní Mgr. Martině Halamové, Ph.D., za její cenné rady, věcné připomínky, důvěru, trpělivost a vstřícnost, jichž se mi se vši počestností dostalo.

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci na téma *Nové poetično v raných sbírkách Jiřího Koláře* jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě – v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných pedagogickou fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích 10. 04. 2019

.....  
Kateřina Fraňková

## ANOTACE

Předkládaná diplomová práce se věnuje interpretaci raných sbírek Jiřího Koláře (*Křestný list, Ódy a variace, Limb a jiné básně a Sedm kantát*), u nichž ukazuje, jakým způsobem je modelováno nové poetično v kontaktu se Skupinou 42. Práce nastiňuje, jak Jiří Kolář umění pojímá a jak k němu přistupuje v součinnosti s estetickými požadavky Jindřicha Chalupeckého. K hlubšímu porozumění ranému dílu je třeba pojmenovat prostředky, pomocí nichž Jiří Kolář ve své tvorbě vytváří obraz skutečnosti: jak užívá jazyka; jak pracuje s metaforou, s variacemi motivů a fragmentů, s veršem a syntaxí; jakým způsobem navozuje hudebnost verše; jak využívá klasických žánrových forem a postupů a jaké nové formy či postupy vytváří. Daná analýza má pomoci rozkrývat estetický účinek básní a vést k hlubšímu porozumění, ale též odhalit Kolářovu poezii jakožto metaforu dobové existence.

## ANNOTATION

The presented diploma thesis is focused on the interpretation of Jiří Kolář's early works (*Křestný list*, *Ódy a variace*, *Limb a jiné básně* and *Sedm kantát*), through which it demonstrates the manner in which a new poetic is modeled, in contact with *Skupina 42* (Group 42). The thesis addresses the way, in which Jiří Kolář conceives art, and how he approaches it in concurrence with the aesthetic requirements of Jindřich Chalupecký. For a profound understanding of the early works, there is a need for an enumeration of the means, by which Jiří Kolář creates an image of reality in his work: how he uses metaphor, variations of motives and fragments, verse and syntax; the way in which he induces the musicality of a verse; how he uses classic genre forms and methods, and what new forms or approaches does he create. The given analysis should help to uncover the aesthetic effect of the poems, to a thorough understanding, and to reveal Kolář's poetry as a metaphor of existence in a particular era.

„Vrcholem básnického umění je:  
napsat bez vyčerpání to  
čemu by kdokoli jiný musel obětovat život  
Házet perly z královských korun lhostejně sviním“  
*(Mistr Sun o básnickém umění)*

„Jsi těžká jak hrom  
Poezie“  
*(Křestný list)*

# OBSAH

Úvod.....	8
1 Nové poetično Skupiny 42 .....	10
1.1 Svět, v němž žijeme .....	11
1.2 Vztah k modernímu umění.....	12
1.3 Formování Skupiny.....	14
1.4 Literární východiska.....	16
1.5 Umělecký tvar .....	17
1.6 Vizualizace stanovené poetiky.....	19
2 Odhalování skutečnosti prostřednictvím jazyka.....	22
2.1 Filosofická zkoumání jazyka.....	25
2.2 Metaforičnost uměleckého tvaru.....	27
2.2.1 Metafory, kterými žijeme .....	28
2.2.2 Jednotlivá rozhraní Skupiny 42 vůči avantgardním směrům.....	32
3 Vstup Jiřího Koláře do literatury .....	37
3.1 Místo v uměleckých kruzích .....	41
3.2 Počáteční tvorba .....	42
3.2.1 Rudý havran / román reafora .....	42
3.2.2 Nový don Quijote.....	44
3.2.3 S utkvělou myšlenkou na město a noc s jejím tělem .....	47
3.3 Soupis sbírek v raném období.....	48
4 Nové poetično Jiřího Koláře.....	49
4.1 Křestný list .....	49
4.2 Ódy a variace.....	59
4.3 Limb a jiné básně .....	69
4.4 Sedm kantát.....	83
Závěr .....	87
Seznam použité literatury .....	92

## Úvod

Vstup Jiřího Koláře do literatury znamená příchod básníka, který již od počátku své tvorby hledá vlastní cestu, čímž ukazuje na další možnosti poezie a obohacuje tak kánon české literatury. Již v počátcích Kolářovy tvorby totiž lze spatřovat jeho neustálou touhu po novém obsahu i tvaru; po díle, jež bude syntézou výtvarného, básnického a hudebního umění, čímž bude poskytovat obraz světa ve své autentické podobě. Setkáním s umělci podobného estetického přístupu, a vytvořením společné Skupiny 42, se Kolářova touha po celistvém a důvěryhodném odhalování žité a každodenní skutečnosti prohlubuje ještě více.

Předkládaná práce se zabývá ranými sbírkami Jiřího Koláře vydanými v letech 1941–1945 (*Křestný list, Ódy a variace, Limb a jiné básně, Sedm kantát*), v jejichž interpretaci ukazuje na prostředky, pomocí nichž je vytvářen obraz všední dobové existence: jak je užíváno jazyka, motivů, metafor, veršů a forem básně. K odhalení básnickova přístupu k jazyku je v práci užíváno filosofického pojetí Ludwiga Wittgensteina obsaženého zejména v díle *Filosofická zkoumání*, protože se vztahuje k jazykové životní praxi podobně jako se Kolářovy verše snaží zasáhnout do žité skutečnosti v moderním světě. Z obdobných důvodů je k porozumění způsobu, jak Jiří Kolář pracuje s metaforou, vycházeno z kognitivního přístupu George Lakoffa a Marka Johnsona v publikaci *Metafory, kterými žijeme*. V souladu s jejich koncepcí je ukázáno, jakým způsobem pojmá Skupina 42 svět, jak jej vyobrazuje v literatuře a malířství a čím je jejich pojetí inovativní oproti předcházejícím avantgardním směrům, k čemuž jsou nastíněna bližší estetická stanoviska Skupiny, zejména prostřednictvím jejího teoretika Jindřicha Chaloupeckého.

Následně je poukázáno na konkrétní metody a postupy, jimiž Jiří Kolář vytváří autentický obraz skutečnosti. Aby bylo Kolářově ranému dílu porozuměno v jeho úplnosti, jsou nastíněny též hlavní atributy předcházejícího díla objeveného až v nedávných letech (*Rudý havran, Nový don Quijote*), u nichž jsou patrné vazby na surrealismus, a erotického triptychu *S utkvělou myšlenkou na město a noc s jejím tělem*; dále okolnosti vzniku daných sbírek; jeho umělecké vzory; názorová východiska a postoje k umění.

Analýza raných sbírek, zaměřená na figurativní řeč a jazyk, na práci s motivem, veršem a formou básní, má nastínit formování Kolářova poetična ve vazbě na poetiku Skupiny 42. Následná interpretace nahlíží jeho poezii jako metaforu dobové existence



spjaté s moderním způsobem života. Prostřednictvím povyšování všednosti městské každodennosti jakožto umělecké látky se básník snaží světu porozumět a odhalit jeho fungování, aby zcela obnažil ono drama životní vulgarity a zároveň ukázal na hodnoty humanismu, sociálního citění a všelidské morálky, které jsou ve sbírkách neustále přítomné. Závěr práce se snaží nastínit vazbu rané Kolářovy poetiky k jeho poválečné tvorbě.

## 1 Nové poetično Skupiny 42

V roce 1940 vychází v českém prostředí dva programové manifesty mladé generace – *Slovo k mladým* Kamila Bednáře a *Svět, v němž žijeme* Jindřicha Chalupického. Společné je jim konstatování krize moderního umění, které je člověku vzdáleno, a nutnosti hledání nového umění, které se zpátky k člověku navrátí. Skupina kolem Kamila Bednáře kritizuje avantgardní a experimentující umění a hledá novou poetiku zbavenou všech historických, sociálních či ideologických konvencí a každodenních rolí, v nichž se ztrácí autenticky existující „já“. Skupina tedy nevytváří žádný program, ale obrací se k hodnotám „nahého člověka“ omezeného jen na svou nejhlubší látku. Naopak umělci kolem Jindřicha Chalupického se ve svém stanovisku liší – zatímco básníci sdružení kolem Kamila Bednáře zachycují existenciální a fatální problematiku vyvrženou vně společenský kontext, básníci Skupiny 42 se obracejí k civilnímu hmotnému světu a dějovosti.<sup>1</sup>

Vliv existencialismu a základních existenciálních otázek je však v poetice Skupiny 42 také přítomný. U teoretika Skupiny Jindřicha Chalupického se existencialismus projevuje jako předpoklad, že dominantním pocitem moderního člověka je úzkost, a od umění tedy očekává obrácení pozornosti k situovanosti člověka do hmotného světa a nalézání nezkresleného pohledu na poměr člověka a reality. Samotné navrácení člověka skutečnosti znamená pro umělce Skupiny potřebu definovat vztah mezi subjektem a realitou. Zdrojem uvědomování si sebe sama není ale u Chalupického filosofování, nýbrž tvorba a recepce umění.<sup>2</sup>

Oba koncepty vyrůstají z válečného období, které do značné míry ovlivňuje pocit krize a osamělosti. Základními vývojovými tendencemi v literatuře této doby je obraz integrity člověka na jedné straně a obraz mezních situací na straně druhé. Literatura, vyobrazující mezní situaci jedince i národa, problematizuje samotnou existenci člověka v neregulovatelném světě, upadajícího v nekončící noetickou skepsi.<sup>3</sup>

Svým pojetím se obě poetiky staly nadčasové. Myšlenky Kamila Bednáře a Jindřicha Chalupického k nám promlouvají jako „*souhrn hlavních motivů, tužeb*

---

<sup>1</sup> BRABEC, Jiří. *Poezie*, in: BLAŽÍČEK, Přemysl, MUKAŘOVSKÝ, Jan, ed. *Dějiny české literatury IV*. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 469.

<sup>2</sup> BRDEK, Zdeněk. *Obhájce moderního umění: Jindřich Chalupický v kontextu 30. a 40. let 20. století*. Praha: Akropolis, 2017. Skrytá moderna, s. 43–45.

<sup>3</sup> BRABEC, Jiří. *Česká literatura v letech 1929–1938*, in: BLAŽÍČEK, Přemysl, MUKAŘOVSKÝ, Jan, ed. *Dějiny české literatury IV*. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 469.

*i deficitů české poezie posledních padesáti let.*“<sup>4</sup> Oním nadčasovým rozměrem se stává míra básnické opravdovosti, tázání po neznámém a skrytém. Hlavní rozdílnost mezi skupinami spatřuje Jiří Trávniček v tom, že Kamil Bednář cílí do nitra člověka, v němž hledá všelidskou duchovní esenci, kdežto Jindřich Chalupecký směřuje vně člověka, do předmětné skutečnosti moderního světa, tedy do města.<sup>5</sup>

## 1.1 Svět, v němž žijeme

V programovém textu *Svět, v němž žijeme*, publikovaném v časopise *D40* na základě výzvy Vladimíra Holana, je popisováno postavení moderního člověka ve světě jakožto člověka opuštěného, kterému se svět ve své každodennosti vzdaluje, v níž se stává pouhým kolečkem společenského stroje. Takového člověka nakonec opouští i samo moderní umění, které se nadlidsky či nelidsky vymaňuje z běžného světa. Manifest se filosoficky opírá o tíhu lidského žití, třebaže žít je nutné, a požaduje umění, z něhož bude moderní člověk moci načerpat odvahu „*být a nerozumět, neboť toto jest právě život.*“<sup>6</sup>

Umění je pro Chalupeckého něčím, skrze co můžeme realitu nepřímo konfrontovat. Jeho tématem je vždy poznání, nemožnost jednoznačného porozumění a pokus o nové zobrazení světa. Za cíl umění považuje to, aby si člověk neustále uvědomoval své žití, pociťoval se, neustále byl zapojován do interpretace světa a získával nové náhledy na něj. Umění by se nemělo člověku vzdalovat do fikčních světů, nýbrž vycházet z žité přítomnosti, jíž je městský moderní svět. „*Skutečností moderního malíře a básníka je prakticky město; jeho lidé, jeho dláždění, stojany jeho lamp, návštěví jeho krámů, jeho domy, schodiště, byty. A tuto skutečnost zapírá, a zapírá ji, protože se jí bojí, poněvadž je to svět, v němž žije, a moderní člověk se bojí tohoto světa, poněvadž by se v něm upamatoval na sebe – a on se sebe bojí.*“<sup>7</sup>

Je tedy požadováno umění, které bude pojímat co nejuplněji a nejpravdivěji každodenní skutečný svět kolem nás, se všemi věcmi, které k tomu patří. Prostor i čas se stanou reálnými. Umění se opět přiblíží člověku a upne se na jeho vědomí a jeho smyslem

---

<sup>4</sup> TRÁVNÍČEK, Jiří. *Česká poezie v zastaveném čase*, in: *Poezie poslední možnosti*. Praha: Torst, 1996, s. 10.

<sup>5</sup> Tamtéž.

<sup>6</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *Svět, v němž žijeme*, in: CHALUPECKÝ, Jindřich, Zina TROCHOVÁ a Jan ROUS. *Cestou necestou*. Jinočany: H & H, 1999, s. 27.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 28–29.

se nestane nic jiného než: „*každodenní, úděsné a slavné drama člověka a skutečnosti: drama záhady čelící zázraku.*“<sup>8</sup>

K zobrazení takového dramatu je využíváno například konceptu svědka, jenž je často považován za typický projev estetického přístupu členů Skupiny, zejména právě tak, jak jej uplatňoval Jiří Kolář ve svých očitých svědectvích. Role svědka je zde představena jako poslední, která člověku zbyla, „*nejste-li pomocníky, alespoň svědky jste.*“<sup>9</sup> Svědek představuje postavu, která má odvahu v každodenně žitém světě existovat bez porozumění. Svou účastí vně žité reality tak plně vyhovuje požadavkům Skupiny – svědek, v malířství často vyobrazován jako noční chodec, je nahodile krácející lidskou postavou s otevřenými smysly pro všední přítomnou realitu okolního světa. Skrze svědka se báseň otevírá vnějším podnětům a ztrácí se role lyrického subjektu a omezenosti individuálního poznání světa s ním spjatá. Pomocí role svědka tak lze přenést zorný úhel tam, kde je dle Skupiny třeba, tedy k vnějšimu všednímu světu.

Postava svědka se též objevuje i u skupiny kolem Kamila Bednáře: „*Jsme svědky – prozatím ne více – jimž je přáno pozorovat techniku božího stvoření.*“<sup>10</sup> Tuto postavu tak lze považovat za příznačnou své doby. Svědek je jakousi rezignací na vlastní osobnost, vystoupení ze svého já někam, kde chybí jistoty.<sup>11</sup> Je to člověk vzdávající se své vlastní role, člověk zklamaný z dějinných událostí a světa kolem nás, člověk osamělý, odcizený a bezduchý. Rozdíl v pojetí svědka u Chalupeckého a Bednáře je však značný. U Bednáře jde o svědectví „nahého člověka“ – jakousi esenci člověka, existenci zbavenou okolních vlivů. Svědectví Chalupeckého se naopak opírá o svět kolem – věci provázející člověka každodenním zápasem s tíživým žitím, které nelze nikdy zcela pochopit.

## 1.2 Vztah k modernímu umění

Z programového textu *Svět, v němž žijeme* je patrné vymezení se vůči modernímu umění. Jindřich Chalupecký kritizuje poezii 30. let, v níž v českém prostředí převažuje poetika surrealismu (zejména u Vítězslava Nezvala) či introvertní typ poezie orientovaný na společenskou a existenciální situovanost člověka, jak ji představoval František Halas, Josef Hora nebo Vladimír Holan. Toto období nese velkou individuální

---

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 29.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 27

<sup>10</sup> BEDNÁŘ, Kamil. *Slovo k mladým*. Praha: Václav Petr, 1940. Svazky úvah a studií, s. 26.

<sup>11</sup> TRÁVNÍČEK, Jiří. *Česká poezie v zastaveném čase*, in: *Poezie poslední možnosti*. Praha: Torst, 1996, s. 9–10.

variabilitu jednotlivých básníků, přesto Chalupický považuje tuto poezii využívající oblasti podvědomí a snu, hranic lidské existence za účelem analýzy člověka samého i člověka uvnitř společnosti, za vyčerpávající. „*Zdalo se, že v uzavřených prostorách moderního umění už neexistují prázdná místa, není skulinky, kam by se vtěsnil nový literární směr, aby je obnažil a popsal.*“<sup>12</sup> Takováto kritika moderního umění se stává výchozím bodem Skupiny. Přesto je nutné si uvědomit, že její členové se neobjevují na umělecké scéně se svým vlastním estetickým konceptem hned, ale z moderního umění se rodí a navazují na něj. Byl to především surrealismus, který byl jejich raným inspiračním zdrojem, a i Chalupický k příležitosti první výstavy české *Surrealistické skupiny* píše stať *Deset bodů k nadrealismu*, kde se k surrealismu hlásí a považuje jej za závažné umění.<sup>13</sup> Ovlivnění surrealismem tvoří (stále bez jakéhokoli skupinového zaštitění) František Hudeček, Ladislav Zívra a František Gross, ale též počátek tvorby Jiřího Koláře je surrealismu poplatný. 24. září 1937 dokonce tito umělci již společně vystavují své obrazy, fotografie a koláže na chodbě divadla E. F. Buriana D38, kde „*v sousedství bufetu, toalet a šaten manifestují své právo na život.*“<sup>14</sup>

Jak sám Chalupický vzpomíná „*Prošli jsme surrealismem a to<sup>15</sup>, co jsem tu psal, bylo rozhodně především inspirováno surrealistickou zkušeností: vždyť právě smyslem surrealismu bylo restituovat význam umění v lidském životě.*“<sup>16</sup> Surrealismus totiž začínající umělce přitahoval mimo jiné svou otevřeností vůči výtvarnému experimentu. Později se ale členové Skupiny vůči modernímu umění včetně surrealismu vymezovali „*mluvilo se hodně o ‚světovosti‘, o ‚udělání obrazů‘, o ‚malířském métier‘, ale nehodilo se riskovat, provokovat, zkoušet neznámé a nejisté. Prostě byl to zas tak trochu ten český osud: pokrokovost v mezích zákona. [...] Moderní umění pro nás zůstávalo otázkou, něčím stále nejistým a neznámým. I ten surrealismus jsme si problematizovali po svém – Štyrský a Toyen dobře věděli, proč do jejich skupiny nepatříme.*“<sup>17</sup>

---

<sup>12</sup> PEŠAT, Zdeněk. *Literární Skupina 42*; in: PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ: *Skupina 42: antologie*. Brno: Atlantis, 2000. České moderny, s. 431.

<sup>13</sup> PETROVÁ, Eva. *Skupina 42*; in: PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ: *Skupina 42: antologie*. Brno: Atlantis, 2000. České moderny, s. 411.

<sup>14</sup> ŠÁMAL, Petr, Tomáš PAVLÍČEK, Vladimír BARBORÍK a Pavel JANÁČEK. *Literární kronika první republiky: události, díla, souvislosti*. Praha: Academia, 2018, s. 433.

<sup>15</sup> Autor se obrací ke svému textu *Svět, v němž žijeme*.

<sup>16</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *Počátky Skupiny 42*, in: CHALUPECKÝ, Jindřich, Zina TROCHOVÁ a Jan ROUS. *Cestou necestou*. Jinočany: H & H, 1999, s. 53.

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 51.

Jak dále vzpomíná Jindřich Chalupecký, moderní umění bylo pro budoucí Skupinu součástí jejich životů, sledovali jej a bez napodobování malovali, psali a mysleli po svém, neboť si uvědomovali určitou vyčerpanost soudobé estetiky. „*Nové umění nenavazuje nikdy na hovor už započatý. Provokuje je zámlka v rozhovoru: nedostatečnost, neadekvátnost všeho umění, jež tu už je. Každé nové umění je v tomto smyslu protiumění.*“<sup>18</sup> To vše dokládá touhu vymanit se z konvencí moderních avantgardních směrů a vytvořit vlastní poetiku navracející se zpět k člověku.

### 1.3 Formování Skupiny

Když Jindřich Chalupecký psal esej *Svět, v němž žijeme*, nejednalo se o program mladé generace, nýbrž pouze o postoj; formulování požadavků na moderní umění; potřebu dostat se ze světa imaginace ke každodenní žité zkušenosti. Skupina, jak je již z názvu patrné, se utváří roku 1942 – „*v těžkých dobách, kdy ze všech světových stran se ozývaly jen zprávy o německých vítězstvích.*“<sup>19</sup> Jak sám Chalupecký vzpomíná: „*A tehdy jsem navrhl Grossovi a Hudečkovi, abychom se scházeli jednou týdně se závazkem, že tentokráte nebudeme mluvit o válce. Co nám pak zbývalo než mluvit o umění? Pozvali jsme Seydla, kterého jsme už dávno dobře znali, Lhotáka, který byl pro nás ještě novým člověkem, Kotalíka, který tehdy začínal psát; přišel Kotík a Smetana; přivedl jsem Koláře, [...], a ten zas přivedl z Kladna svého přítele Karla Součka; z Paky nás sledoval Zívr a Miroslav Hák. Začas přestal mezi nás chodit Seydl a postupně přibyli ještě jeden malíř, brněnský Matal, a několik básníků: Ivan Blatný, Kainar, Hanč, Hauková...*“<sup>20</sup> Celkově se tedy sdružilo šestnáct tvůrčích individualit, aby poskytli obraz soudobé existence.

Umělci Skupiny se zprvu považovali za pouhou přátelskou společnost, označení Skupina 42 vzniklo až při nadepsání společné výstavy, neboť vypisování jednotlivých jmen umělců by bylo zdlouhavé. Při vstupu do uměleckého prostoru se stále očekávalo vyjádření společného programového manifestu, Skupina se zdála být neuchopitelnou a byla označována za civilisty<sup>21</sup> či tvůrce poezie všedního dne. „*Program, to už je návod k činnosti, vytčení metod, směru, cíle. Ale my jsme si společně jenom kladli otázky.*

---

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 51.

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 54.

<sup>20</sup> Tamtéž.

<sup>21</sup> Jedná se o umělecký směr soustřeďující se na zobrazení moderní civilizace, všedních věcí či technických vymožeností. Hlavní představitel Walt Whitman byl Skupině 42 a Kolářovi vzorem. Přesto nelze tento směr s umělci spojovat, vůči tomuto označení se vymezoval i Jindřich Chalupecký, neboť Skupina přece nechce oslavovat současnou civilizaci. (PETROVÁ, Eva. *Skupina 42*, in: PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ: *Skupina 42: antologie*. Brno: Atlantis, 2000. České moderny, s. 419.)

*Otázky, které se pořád točily okolo jednoho jediného: co s moderním uměním.* <sup>22</sup> Nejbližší k programovému vyjádření měl nepublikovaný článek *Teze*, v němž se píše: „*Moderní umění vyvrátilo všechny povinnosti, závazky pravidla a omezení, které jindy umělce poutaly. Vše je dovoleno. Vše z hlediska estetického, vše z hlediska morálního. [...] Za takovýchto okolností nezbyvá než začít znovu. K tomu je třeba nedbati o umění: odvážiti se z oné odvážnosti, osvoboditi se z oné svobody, které se staly konvencemi. Za druhé je třeba opět pokusit se o zakázané. Ale co je ještě zakázaného? Všechny svobody jsou již odbyty, není již nic dosti neobvyklého, podivného, vzdáleného, co by ještě zůstávalo neprozkoumáno. Nanejvýš prostota, jednoduchost je věcí dosti neuměleckou, aby byla zakázána. Po všech složitostech, zvláštnostech a podivuhodnostech nezbyvá tedy asi než odvážiti se prostoty.*“<sup>23</sup> A taktéž: „*V umění nejde o to, učinit svět hezkým a příjemným, nýbrž velikým a podivuhodným; [...] učinit jej hodným toho, aby se ho lidská bytost účastnila svou celistvostí.*“<sup>24</sup> Program Skupiny 42 tedy není nastavením nových estetických požadavků na moderní umění, nýbrž poukázáním na problémy jakéhokoli uměleckého díla, tedy problémy „*jak obejmout konkrétní téma i abstraktní obecnost, jak spojit soukromý původ uměleckého díla s jeho veřejným posláním.*“<sup>25</sup>

Skupina se neprezentovala najednou, manifestačně, ale spojovaly ji příbuzné pocity a ideje. Základním a všeprostopupujícím signifikantním přístupem se stal odraz dané přítomnosti, civilizační reality, s úsilím o obnovení vztahu člověka s každodenní žitou skutečností a rozvíjení poetické představivosti. Skupina se uplatnila pouze krátkodobě a největšího ocenění tvůrčí práce našla v období těsně poválečném. Po roce 1948 se pod diktátem socialistického realismu rozpadla a zmizela z literárního života. Její dědictví bylo objevováno od poloviny padesátých let, kdy poezie začínala opět nalézat autentický vztah ke skutečnosti. Celkový náhled na ni ale získáváme až po sametové revoluci – během válečných let byla možnost publikační činnosti dovolena velmi zřídka a po nástupu komunistické strany k moci došlo k útlaku, který vycházel z neslučitelnosti s nařízenou estetickou normou socialistického realismu.<sup>26</sup> Chalupecký se k nařízení jediného estetického principu vyjadřuje následovně: „*Umění však, právě tak jako věda*

---

<sup>22</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *Počátky Skupiny 42*, in: CHALUPECKÝ, Jindřich, Zina TROCHOVÁ a Jan ROUS. *Cestou necestou*. Jinočany: H & H, 1999, s. 55.

<sup>23</sup> PEŠAT, Zdeněk. *Literární Skupina 42*; in: PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ: *Skupina 42: antologie*. Brno: Atlantis, 2000. České moderny, s. 433.

<sup>24</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *Počátky Skupiny 42*, in: CHALUPECKÝ, Jindřich, Zina TROCHOVÁ a Jan ROUS. *Cestou necestou*. Jinočany: H & H, 1999, s. 55–56.

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 56–57.

<sup>26</sup> ŠETLÍK, Jiří. *Doslov*, in: CHALUPECKÝ, Jindřich, Zina TROCHOVÁ a Jan ROUS. *Cestou necestou*. Jinočany: H & H, 1999, s. 281–282.

a filozofie, je ve své podstatě mravně i esteticky indiferentní; jako nerozlišuje věci na dobré a zlé, tak je nerozlišuje ani na hezké a ošklivé; stará se jen o to, co je, aniž svět mravně či esteticky hodnotí. [...] To však neznámá, že možno vědu či umění obvinit z lhostejnosti. Hnutí hluboce lidská jsou v jejich počátcích: zvědavost, zájem, úžas, láska, a zvědavost tak velká a láska tak velká, že se nedá odradit žádným verdiktem estetiky nebo morálky. [...] Zde však právě dochází ke konfliktu mezi socialistou z jedné strany a umělcem a vědcem z druhé strany. Socialista zde vytýká umělci i vědci jeho mravní indiferentnost, vědec i umělec zase socialistovi jeho moralismus.“<sup>27</sup>

#### 1.4 Literární východiska

Poetika Skupiny se situuje k periferii velkoměsta, v níž se mísí přírodní živelnost s moderní civilizací. Zobrazovaná skutečnost je dynamická, vyvíjí se a nelze poskytnout její jednotný obraz. Podněty pro zaznamenání a zpodobnění banální a zároveň vznešené každodenní reality lidského údělu jsou hledány v moderní anglo-americké literatuře. Jak píše Jindřich Chaloupecký ve stati *Konec moderní doby: „proto nárys velikého moderního umění, umění neestetizujícího, chcete-li, nebo nemoralizujícího, chcete-li, můžeme snad nejspíše nalézt v té barbarské, veliké a neznámé zemi, již je Severní Amerika. Její básníci, nepotřebující teorií, které by je vedly a mátly, nikdy neztratili přímý vztah k světu a životu, který jediný může umělecké dílo činit živým a užitečným.“*<sup>28</sup> Inspirací byla pro básníky především antologie *Američtí básníci* sestavená Arnoštem Vaněčkem v roce 1929, která sic byla všeobecně přijatá, nedisponovala však hlubším vlivem na českou poezii. Vlivnějším se stalo spíše její rozšířené vydání v roce 1946, a to zejména díky aktivitě autorů Skupiny 42, kteří už během války shledávali obdobu vlastních uměleckých ambicí s anglo-americkou tvorbou a někteří ji začali sami překládat. V roce 1946 tak vydává Jiří Kolář s Jiřím Kotalíkem výbor z poezie Carla Sandburga *Ocel a dým* a překládají *Pustou zemi* Thomase Stearnse Eliota, kterou překládali též Jiřina Hauková s Jindřichem Chaloupeckým, a následně především prostřednictvím Jiřího Koláře a Jiřiny Haukové vznikají další antologie Walta Whitmana, Edgara Lee Masterse, Dylana Thomase či Emily Dickinsonové.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *Nové úkoly*, in: *Obhajoba umění: 1934–1948*. Praha: Československý spisovatel, 1991. Orientace, s. 188–189.

<sup>28</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *Konec moderní doby*, in: *Obhajoba umění: 1934–1948*. Praha: Československý spisovatel, 1991. Orientace, s. 175.

<sup>29</sup> PEŠAT, Zdeněk. *Literární Skupina 42*; in: PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ: *Skupina 42: antologie*. Brno: Atlantis, 2000. České moderny, s. 434.



## 1.5 Umělecký tvar

„V letech zkoušky, kdy jsme se umění začali ptát ne po ohňostroji imaginace a citu a bohatství převleků, ale po mužnosti, čelící tváři v tvář chaosu a nevyhýbavé tvrdé pravdě, objevuje se mezi námi něco, co bych nazval prozaičtění poezie.“<sup>30</sup> Skupina se snaží o navázání vztahu k všední skutečnosti a nalezení autentického výrazu existenciální situace. Pro její literární tvorbu je příznačná prozaizace verše, hovorovost jazyka, nepoetičnost střetávající se s básnickými konvencemi, fragmentarizace a roztržité básnické výpovědi na několik vzájemně se osamostatňujících detailů, jejichž seskládáním k sobě dochází k pokusu o zachycení souběžnosti dění v jednom okamžiku. Typické je také využívání záběrů ze všedního života a zachycení zaslechnutých běžných hovorů, čímž se básníci snaží podat jakýsi dramatický příběh každodennosti.<sup>31</sup>

V úvahách Jindřicha Chalupického je obsažen názor na umělecký tvar, který implikuje i jisté preference k rytmickým útvarům. Odmítá konvence ustáleného výrazu, které vytvářejí z díla statický objekt, v němž se forma stává pouze ozdobou obsahu. Aby se umění naplno spojilo s živou zkušeností soudobého člověka, nemůže být pouze o člověku, ale musí se stát „aktem mezi lidskými akty, nezbytným a nezastupitelným, tvrdým zásahem do tvrdého a tvrdě viděného světa.“<sup>32</sup> Konvence v básnictví jsou považovány za nepřirozené a umělé, za nejpříjemnější je považováno básnictví přirozených životních aktů – básnictví řeči, kterou lze do díla přenést.

Na základě filosofie umění Jindřicha Chalupického tak básníci Skupiny přenášeli mnohohlasí moderních společenství a předmětů či zvuků města do nitra samotné básně. Užíváním této polyfonie zároveň mizí z jejich poezie lyrický subjekt, alespoň v tom smyslu, v němž byl tradičně pojímán. „Báseň je v krajním a nejčistším případě udělána ze spleti hlasů; metrický impulz pak musí být v tomto kontextu vnímán jako orgán jednohlasí, nástroj pro dominanci jediného hlasu mluvícího subjektu, a navíc subjektu konformujícího se s uniformitou konvenčního a neškodného diskurzu, který netvořivá část básnictví vede odedávna, diskurzu pohodlného akceptování ukončené, nikoli dějící se skutečnosti. Volný verš v tomto kontextu otvírá dílo mimoumělecké řeči.“<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Carl Sandburg*, in: SANDBURG, Carl. *Ocel a dým*. Přeložil Jiří KOLÁŘ a Jaroslav JECH. Praha: Mladá fronta, 1960. Květy poezie, s. 170.

<sup>31</sup> JANOUŠEK, Pavel a Petr ČORNEJ, ed. *Dějiny české literatury 1945–1989*. Sv. I. 1945–1948. Praha: Academia, 2007, s. 168–169.

<sup>32</sup> ČERVENKA, Miroslav. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001. Strukturalistická knihovna, s. 111.

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 111–112.

Základním strukturujícím principem básnictví Skupiny 42 je nespojitost, diskontinuita výpovědí, v nichž jsou ponechávány jednotlivé fragmenty žitého každodenního světa samy o sobě. Básně tak vznikají na principu neúplnosti a nespojitosti. Přes zdánlivou chaotičnost poukazující na svět moderního města lze v básních nalézat určité verslibristické a rytmičné pravidelnosti.

Typická je též fragmentárnost. Fragment je znakem, který stojí sám o sobě. Syntax fragmentárního psaní zahrnuje principy kombinování nesourodých náhodně generovaných elementů, přerušování výpovědí, využívání elipsy, apozice větných členů či redukce obligatorních větných členů. V sémantice vede fragmentarizace k polysémii, rozmanitosti synonymních či obsahově blízkých výrazů, neukončenosti, nekončící expanzi významů, aniž by výpověď dávala jasný smysl.<sup>34</sup> Cílem využívání fragmentů u Skupiny 42 není vytvořit uzavřené osamocené umění, ale naopak dílo otevřené vůči neznámému, dílo zahrnující neuchopitelnost a mnohočetnost současného světa. Využívání fragmentů je možností k posílení autentičnosti díla zprostředkujícího bezprostřední vjemy. Zároveň je principiálně potlačena individuální psychologická stránka a lyrický subjekt se stává svědkem.

Daná estetika fragmentu měla být u Skupiny vyjádřením krize moderního člověka, rezignací na celistvost a harmoničnost, ale též existenciálním pohledem na soudobou realitu. Jedná se tak o mozaiku nespojitých prvků poukazujících na disharmonii současného světa, ale zároveň jsou texty řízené určitým kompozičním záměrem, který však nemusí být čtenářsky snadno rozpoznatelný, neboť nebývá opřen o schémata tradičních literárních žánrů.<sup>35</sup>

V postoji vůči současnému umění se Jindřich Chalupický staví proti pouhé negaci experimentu či dědictví avantgardy a vstupuje do soudobé tvorby s výzvou k nové odvaze. Za vnitřní tvárné problémy pokládá moderním uměním vyzdvihované „*převádění prostoru v plochu, metaforické napětí, čisté barvy, volný verš*.“<sup>36</sup> Pojímání prostoru je tak u Skupiny poněkud odlišné a odráží se i v tvaru poezie. Skupina též využívá volného verše, jeho forma je však specifická svým záměrem postižení dynamického

---

<sup>34</sup> KOMENDA, Petr. *Skupina 42. Mezi imanencí a transcendencí. Sémiotika fragmentu*. In: *Omyly a objevy v umění 20. století*. [online] Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008 [cit. 2018-07-15], s. 130–132. Dostupné na: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2008/SMVII/18.pdf>

<sup>35</sup> Tamtéž.

<sup>36</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *Generace*, in: *Obhajoba umění: 1934–1948*. Praha: Československý spisovatel, 1991. Orientace, s. 116.

a neuchopitelného světa. Jiří Kolář míní: „*Volný verš nevytvoříš bez vědomí prostoru jaký je a trvá.*“<sup>37</sup>

Není známo, že by Skupina programově vytyčovala volný verš a její účastníci se tak cítili vázání vyhýbat se metrickému útvaru, přesto je pro tvůrčí období spojené se Skupinou volný verš signifikantní a jako tvořiví básníci ho obohacují o nové postupy.<sup>38</sup> Volný verš zde není chápán jako nástroj k patosu a symbolizaci, nýbrž jako orgán „*cesty k obyčejnému,*“<sup>39</sup> který znamená přiblížení se běžné, reálné výpovědi a smazání umělých forem v umění. Takový volný verš ale není zcela nahodilý, má jisté atributy a pravidla. Již v raných sbírkách, ale též v následující tvorbě Jiřího Koláře, se jeho verš proměňuje, neboť neustále hledá správnou formu. Jeho vyjádření k formě verše zní: „*Když pracuješ s volným veršem / buď jedinou tvou starostí / přisvojení orální tónace zpěvu a mluvy / Jsi-li přinucen operovat se zákony džungle metrického verše / využij všech zvukových zbraní / uchyl se pod štít veršových lomů / a pokory experimentu.*“<sup>40</sup>

Verslibristická orientace Skupiny je již v první půli čtyřicátých let pravděpodobně ovlivněna moderní americkou poezií, ale zároveň v tomto období v české poezii všeobecně přibývá volného verše. Není to však jen zásluhou vstupu Skupiny 42 do literatury, ale také díky básníkům kolem Kamila Bednáře a básníkům *Jarního almanachu*, kteří psali před i po jeho vydání převážně pravidelným metrickým veršem, avšak kolem roku 1942 se přeměrovali k volnému verši nezávisle na tom, zda je Skupina 42 ovlivnila a sblížili se s jejím programem, či nikoli.<sup>41</sup>

## 1.6 Vizualizace stanovené poetiky

Pro dokreslení poetiky Skupiny nelze opomenout převažující výtvarnou část jejich tvorby. Navíc je pro skupinu příznačná neustálá vzájemná inspirace mezi literárním a výtvarným uměním. Obě se navzájem prolínají i doplňují. Jsou tak pevně semknuté a pro vyjádření světa jsou neoddělitelné.

---

<sup>37</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Mistr Sun o básnickém umění*. Praha: Československý spisovatel, 1957. České básně (Československý spisovatel), s. 75.

<sup>38</sup> ČERVENKA, Miroslav. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001. Strukturalistická knihovna, s. 131–132.

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 112.

<sup>40</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Mistr Sun o básnickém umění*. Praha: Československý spisovatel, 1957. České básně (Československý spisovatel), s. 74–75.

<sup>41</sup> ČERVENKA, Miroslav. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001. Strukturalistická knihovna, s. 114.

Výtvarníci Skupiny prošli zkušeností kubismu a surrealismu, načež se upnuli do prostředí pražské periferie. Charakteristické je vyobrazení odvrácené tváře velkoměsta, z níž vystupují jednotlivé předměty, které se následně stávají znakem skupinové poetiky. Zobrazována je chmurná a tísnivá estetika průmyslových krajin, které jsou opuštěné člověkem – tedy předmětný svět města a existenciální pocit samoty. Objevuje se tak například libeňský plynojem; nádraží; noční chodci; dřevěné ohrady; křižovatky; opuštěná zákoutí, kde se lidé míjejí; nepotřebná harampádí zbavená svého účelu či elementy strojů zobrazující odlidštěnost civilizační mašinerie. Pro zobrazení lidské figury je příznačná prázdná silueta, jež ve svém osamocení a vyprázdněnosti působí úzkostně.<sup>42</sup>

Poetika děl byla u jednotlivých malířů Skupiny naplněna individuálním způsobem, každý z nich se však snaží poukázat na zobrazení postavení člověka v moderním světě. Poezie kosmu a motiv noci je příznačný především pro Františka Hudečka, u něhož jsou noční chodci pouhými obrysy mezi hmatatelnými předměty města a geometrickou mapou hvězd. Z jeho obrazů je patrný pocit samoty, ale i sounáležitost s moderním světem – městem. U Kamila Lhotáka je otevřený prostor oblohy zaplněn letadly a balony, jež jsou novodobými solárními symboly či ve vyobrazení města jsou za idylickou promenádou secesních slečen prkenné dílny, garáže, hangáry, v nichž se startují rachotící motory dvacátých let. Jan Kotík zobrazuje městského člověka v labyrintu pouličního ruchu i městských interiérů. Jan Smetana znázorňuje melancholii industriální městské krajiny. František Gross zas dojmy z moderní civilizace zobrazuje imaginativními kubistickými postupy. V sochařství Skupinu představoval Ladislav Zívř, ve fotografii Miroslav Hák.

Jako příkladný pak poslouží obraz Františka Grosse zobrazující dvůr Libně, periferní městské části Prahy, z roku 1944. Zde je vyobrazen nejen průmyslový charakter periferie, oné šedé zóny, a přesto skutečného dějiště moderních lidských osudů bez jakéhokoli přikrášlení; též však postava, jež má rysy zcela nekonkrétní a bezobsažné. Postava tak splývá s ostatními objekty svou věcnou podstatou a ztrácí se jakékoli její individuální rysy, čímž je posilován dojem zmechanizované a odcizené skutečnosti.

---

<sup>42</sup> JANOUŠEK, Pavel a Petr ČORNEJ, ed. *Dějiny české literatury 1945-1989*. Sv. I. 1945–1948. Praha: Academia, 2007, s. 166–168.



Obr.: František Gross, *Dvorek v Libni (Periferie)*, 1944<sup>43</sup>

Formováním Skupiny se tak jednotliví malíři stali malíři Prahy, aniž by si to předem přáli. Praha byla světem, v němž žili, oním oslnivými i prašivým městem s odvrácenými předměstími. „Mohli vidět Prahu tak netradičně a uměli ji objevit také proto, že pochopili onen společný jmenovatel modernosti, onen společný agens všech měst světa, život a jeho rytmus.“<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Obrázek převzat z: KLIMEŠOVÁ, Marie. *Věci umění, věci doby – Skupina 42*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2011, s. 60.

<sup>44</sup> PETROVÁ, Eva. *Skupina 42*; in: PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ: *Skupina 42: antologie*. Brno: Atlantis, 2000. České moderny, s. 422.

## 2 Odhalování skutečnosti prostřednictvím jazyka

Filosofickým východiskem poetiky Skupiny 42 a básníka Jiřího Koláře je odhalování moderního člověka vně soudobého moderního světa. Kritizují moderní umění, vědu a ideologii, jež budují obraz vzdálený světu přirozené zkušenosti – každodennímu světu, který člověk prožívá – a snaží se změnit náhled na svět, který vnímáme a priori ovlivnění naším věděním a zkušeností: „*Vesmír se utváří, vkládá se v něj konstrukce, aby mohl být uvědomován, obydlen člověkem. Nastává-li básnická sestava světa, věci jsou viděny v jiné souvislosti, než je tomu jinak.*“<sup>45</sup> Je v tom jistá nedůvěra v to, jak se nám realita a svět jeví; nedůvěra kognitivní; skepse vůči předchozím výkladům světa; skepse vůči jazyku. Právě jazyk, základní nástroj k označování, nutí věci, aby k nám přistupovaly, stávaly se součástí našeho vědomí a mohly se znovu vyjevovat v nových situacích. K odhalování skutečnosti je tak v literatuře potřeba jazyka, avšak ten samotný má znakový charakter – pomocí znakového označení zastupuje označované. Filosofickou tendencí Skupiny je tak nezbytnost jít za oné pouhé označení a odhalit samotnou skutečnost, jež se za ním skrývá.

„*Báseň je ze slov; a více: báseň jsou slova, věty. A tu jde o souvislost slova s věcí, věty s událostí. Slovo, věta může k vesmíru sounáležet, být inkantací, zaříkadlem, nebo může se od něho oddalovat, být smluveným signálem dorozumívacím. Může být více ke styku člověka s vesmírem, nebo zase více ke styku člověka s člověkem. Může být více poznávacím prostředkem, nebo zase stavebnicí ideálního světa, který si lidé pro sebe pospolu udělali. Může situovat doprostřed živého, hybného, temného, může zase konstruovat neživé, stálé, zřetelné.*“<sup>46</sup>

Poetickým požadavkem Skupiny je tedy odkrývání skutečnosti, sounáležitosti, dorozumívání a porozumění žitému každodennímu světu kolem nás. K pojmenovávání světa je vždy potřeba řeči, která je dle Chalupce „*silou, která donucuje věci, aby k nám přistupovaly, nebyly by nám, nebýt slov.*“<sup>47</sup> V básnictví je třeba takové řeči, která poslouží ke konstrukci básníkovy světa, který by se měl navrátit do světa živého, tedy slov vynatých často z běžného každodenního života: „*Věcí umění je však použít řeči*

---

<sup>45</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *O zvláštnosti tvaru uměleckého*, in: *Obhajoba umění: 1934–1948*. Praha: Československý spisovatel, 1991. Orientace, s. 47.

<sup>46</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *Generace*, in: *Obhajoba umění: 1934–1948*. Praha: Československý spisovatel, 1991. Orientace, s. 114.

<sup>47</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *Umění napodobí skutečnost*, in: *Obhajoba umění: 1934–1948*. Praha: Československý spisovatel, 1991. Orientace, s. 109.

v její funkci původní jako pomůcky k proniknutí k věcem živým, donutit je řečí, aby k nám opět přistupovaly nestrnulé, souvislé, pohyblivé, dějící se.“<sup>48</sup>

Umění si tak dle pojmání Jindřicha Chalupeckého žádá lidský význam díla, uvědomuje si ale jeho hranice. Totiž pokud bude člověk v díle přímo zobrazován, bude stabilní a nebude možno mu porozumět. Lidský obsah díla dokáže pouze jeho nezobrazitelnost, neobsáhlost a nevyličitelnost v umění.<sup>49</sup> Látkou Skupiny je tak přistoupení k jádru skutečnosti, snaha odhalovat ji nezkresleně a neidealizovaně. U Skupiny se tak nesetkáváme s přílišnou abstrakcí v malbách, přehrší metafor a symbolů v poezii, ale jejich tvorba vstupuje přímo do středu dějiště každodenních osudů. Snaží se tak přistoupit k věcem samým, odhalovat a vykládat svět k jeho hlubšímu porozumění a zároveň porozumění vlastnímu bytí.

Problematika odkrývání skutečnosti pomocí jazyka je pro poetiku Jiřího Koláře příznačná. Celou jeho tvorbu provází neutuchající touha po nalezení správného tvaru odkrývajícího skutečný každodenní svět moderního člověka. Neustále se pozastavuje nad významy, mnohoznačností či formou jednotlivých sdělení, a to i těch všedních, každodenních. Patrné je to například z deníkové sbírky *Roky v dnech* v zápise ze 14. března 1946: „*Celý den mnou lomcuje otázka, jak zachytit alespoň několik okamžiků, nezkreslených, nevymyšlených, pravdivých a všedních, několik okamžiků věčné řeči každodenního života.*“<sup>50</sup> Jiří Kolář tak po celou dobu své tvorby neustále hledal způsoby a tvar vlastního vyjádření. „*Mám nesmiřitelný odpor ke všemu vyzkoušenému, slibujícímu úspěch, zaručujícímu účinek. Nenávidím cizí střechu, leze mi z krku nesmyslné doporučení o ‚kutí veršů‘; takto se se slovy nejedná, je to hřích, který se mstí, slova se mstí.*“<sup>51</sup> Dané hledání ho vedlo k neustálému uvažování nad jazykem, básnictvím, obrazem i hudbou a k nespočtým experimentům.

Rané období Kolářovy tvorby, jež je ještě plně vázáno na jazyk, je tedy protkáno otázkami po jeho funkcích, jimž přikládá zásadní filosofický význam. Zřejmé je to například z použité citace novozákonního prologu v jeho *Odpovědích*: „*Na počátku bylo slovo,*“<sup>52</sup> jíž desakralizuje a činí tak ze slova základní princip světa, či z úvah „*Myslím si,*

---

<sup>48</sup> Tamtéž.

<sup>49</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *Generace*, in: *Obhajoba umění: 1934–1948*. Praha: Československý spisovatel, 1991. Orientace, s. 117.

<sup>50</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Roky v dnech*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 346.

<sup>51</sup> KOLÁŘ, Jiří. *K problematice básnické skladby*, in: ZÁBRANA, Jan. *Jak se dělá báseň*. Vyd. 2., upr. Přeložil Aloys SKOUMAL. Praha: Mladá fronta, 1999. Klub přátel poezie, s. 68.

<sup>52</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Odpovědi: Památce Jiřího Padrtý*. Dot. pův. 1.vyd. Praha: Pražská imaginace, 1992, s. 23.

že v podstatě je všechno produktem slova. Ať mělo slovo jakýkoliv původ či prvotní význam, bylo začátkem první věty, a tedy i řeči.“<sup>53</sup>

Ve svých úvahách o řeči Jiří Kolář rozlišuje mezi řečí a pouhým mluvením: „Poezie je uměním řeči [...] jen potud, pokud nemyslím řečí pouze to, co se mluví. Ale to, že jejím prostřednictvím rozumím všemu, co nás obklopuje. Neboť i ke každému z nás může mluvit mnoho různých věcí a dějů jinak než přímo slovy.“<sup>54</sup> Tento rozdíl je pro něj natolik zásadní, že: „jakmile člověk pochopil tento rozdíl, snad se mu už tehdy zrodil v ústech první verš, první sdělení a co víc, také první otázka.“<sup>55</sup> Prostřednictvím řeči tak dle Koláře poznáváme svět, zatímco mluvením si jej ujasňujeme či naopak zatemňujeme.<sup>56</sup> Takové zatemnění nás může vést k tomu, abychom začali přemýšlet jinak a ujasnění také přibližuje danou věc oproti tomu, jak jsme ji znali doposud. Oboje tedy považuje za progresivní pro poznávání světa. K vyjadřování současného světa je pro Koláře nutná potřeba více prostředků než jen slov. Samotné mluvení k artikulaci nikdy nestačí, neboť nikdy neodhalí svět ve své celistvosti, proto je v jeho tvorbě neustálé propojení s obrazností a hudebností.<sup>57</sup>

Slovo jako základní jednotka básně je samo o sobě problematické, neboť může v jednotlivých situacích nabývat pokaždé jiného smyslu, může klamat. Navíc samotné slovo skutečnost pouze označuje, neproniká do ní. Již v rané Kolářově básnické tvorbě, v níž jsou slova stále stavebním kamenem (využíváno je však i hudebnosti a malebnosti, ale též pomocí slov, ne však výlučně) je tedy patrný neustálý zápas i hra se slovem, „stýkání se se slovem, objevování a odhalování nových významů slova [...] a s tím souvisí objevování lidského rodu i člověka jako jedince.“<sup>58</sup>

Kolář tak stále hledá způsob, jakým se vyjádřit. Nejde ale pouze o hledání básnické formy, ono „kutí veršů“, ale také tázání po tom, co za slovy stojí. Postupně se stává dokonce jazykovou řečí zrazen a stává se vůči ní němý a obrací se k evidentní a vizuální poezii. „K destrukci básnické řeči došlo u mě stejnou cestou a stejným druhem vnímání, stejně novým nebo jiným druhem vnímání jako v ostatních disciplínách ...

---

<sup>53</sup> Tamtéž.

<sup>54</sup> Tamtéž, s. 25.

<sup>55</sup> Tamtéž.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 24.

<sup>57</sup> Tamtéž.

<sup>58</sup> BAUER, Michal. *Kolářovy dějiny lidstva jako dějiny bolesti a hravosti*, in: KOLÁŘ, Jiří a Michal BAUER. *Z každého z nás postupem let něco zmizí: rozhovor s Jiřím Kolářem*. Jinočany: H & H, 2005, s. 50.



*Mluvil jsem o druhu vnímání – to znamená, že jsem už nemohl nadále hledat poezii v psaném slově ale mimo psané slovo. To znamenalo hledat jiný, živý jazyk*<sup>59</sup>

## 2.1 Filosofická zkoumání jazyka

Taková krize jazyka se objevuje i ve filosofii 20. století, neboť se ukazuje, že veškerá filosofie a myšlení vůbec se odehrává prostřednictvím jazyka, a tak se filosofie snaží nalézat vysvětlení, jak toto jazykové myšlení funguje a jakým způsobem své uživatele klame. Taková zkoumání se obrací k běžnému jazyku, stejně jako poetika Skupiny, jak zní též heslo sbírky *Dny v roce*: „*Prózu nikdy, vzal jsem si na pomoc každodenní lidskou řeč.*“<sup>60</sup>

Tázání se po jazyku a hledání skutečných významů formovalo celý filosofický směr, totiž filosofii jazyka (kořeny této filosofie bychom mohli nalézat přinejmenším v počátku 19. století u Johanna Gottfrieda Herdera či Alexandra von Humboldta). Ve 20. století se tak naše každodenní užívání jazyka stává součástí filosofie: „*tím, že se učíme svou mateřštinu, jsme napadeni nemocí rozumu.*“<sup>61</sup> Jazyk začíná plnit ve filosofii zásadní roli, začíná se vnímat jako zásadní obraz skutečnosti, hovoří se proto o tzv. obratu k jazyku.

V roce 1953 vychází spis *Filosofická zkoumání* Ludwiga Wittgensteina, v němž filosofie jazyka dominuje. V tomto spisu je obsaženo nové pojetí jazyka, totiž že rozumění jazyku není nějaký proces odehrávající se v mysli (jako by po slyšeném či viděném slově vystoupila v mysli nějaká představa jeho významu), ale rozumění jazyku je praktickou schopností. Dále pojednává o významu slova, který netkví v denotaci, tedy ve vztahu mezi slovem a pojmenovávanou věcí, ale význam slova nelze zkoumat izolovaně, nýbrž je třeba zkoumat jazyk celkově: jak funguje, jak se používá. Je tak nutné nezkoumat pouze vztah mezi označujícím a označovaným, nýbrž posuzovat význam slova též v jeho kontextových a kulturních podmínkách. Skutečným významem výrazu se stává způsob, jakým je výraz v jazyce používán. Wittgenstein tak zavádí pojem

---

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 36.

<sup>60</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Dny v roce*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 253.

<sup>61</sup> CORETH, Emerich, ed. *Filosofie 20. století*. Přeložil Břetislav HORYNA. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2006, s. 145.

řečových her,<sup>62</sup> které popisuje pomocí analogie se hrou v šach – stejně jako šachové figurence jsou také znaku či slovu přiřčena určitá pravidla a teprve tato pravidla dělají z obyčejných figurek figurky šachové: „*Pojmenováním nějaké věci se ještě nic neučinilo. Také se o ní nedá říci, že má nějaké jméno mimo příslušnou jazykovou hru. [...] Slovo má význam jedině v souvislosti věty.*“<sup>63</sup> Stejně jako u pravidel šachu i syntaktická pravidla jsou uměle vytvořena. Na rozdíl od šachu ale jazyk nemá pravidla pro všechny jednotlivé případy a pravidla používání jazyka jsou tak volnější. Slova jsou tedy nositeli určité formy, ale mohou mít rozdílné funkce.

Dosavadní mínění, že každé slovo má nějaký význam a něco označuje, se tedy mění, slovo se stává vnější formou a jeho skutečný význam lze nejlépe nahlédnout v jeho funkci v rámci her, do nichž patří. Řeč není jednotným uzavřeným celkem, ale sestává se z mnoha vzájemně se prolínajících řečových her. Ty si lze představit jako množiny řečových promluv a praktických řečových aktivit, které mají vlastní gramatiku, vlastní pravidla hry. Četností a rozmanitostí těchto řečových her jsou jednotliviny vzájemně stavěny na stejnou úroveň, čímž jsou mnohotvárně proměnitelné. V jedné řečové hře může být jistý výrok zcela smysluprázdný, v jiné naopak smysluplný – například tentýž výrok ve vědecké řeči a při vyprávění pohádek.<sup>64</sup> Pokud tedy budeme výrok z jedné řečové hry interpretovat podle pravidel jiné, dochází pak k nedorozumění. I v umělecké řeči je využíváno běžného jazyka, jeho funkce bývá ale odlišná. V uvažování teoretika Jindřicha Chalupického: „*význam téhož vyprávění, věty či slova v řeči sdělovací a v řeči umělecké je rozličný: exponuje jinak svůj obsah, jinaký obsah.*“<sup>65</sup> Podobně uvažuje i Jiří Kolář, který si uvědomuje úskalí běžné řeči a její možnosti využívání v uměleckém textu: „*Řeč je pro básníka druhem dorozumění i nedorozumění. A často z tohoto nedorozumění – při němž něco vzniká, co nazvu střetáním a zápasem s řečí – může vzniknout verš.*

---

<sup>62</sup> Pojem řečové hry, v originále *Sprachspiele*, skutečně poukazuje k praktickému užívání jazyka, vysvětlován je na příkladu s dětmi a jejich učení se mateřskému jazyku nápodobou (WITTGENSTEIN, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen*: 1. bis 10. Taus. dieser. Ausg. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967, s. 16), často však bývá překládán jako jazykové hry, především pro přirovnání k šachové hře, a tedy aplikaci jistých systémových pravidel, jakými jsou jednotlivé výrazy začleňovány do systému jazyka a užívány v situacích výraz si žádoucích. Přesto, jak zmiňuje i Jaroslav Peregrin, šachy mají explicitní přesná pravidla, zatímco jazyková pravidla jsou implicitní – systému jazyka rozumíme často intuitivně a individuálně. (PEREGRIN, Jaroslav. *Kapitoly z analytické filosofie*. Praha: Filosofia, 2005, s. 142). Dané dva pojmy jsou ve svém významu téměř zaměnitelné, upozornění na jejich systémovost by byla spíše koherentní s jazykem, jelikož však daná teorie pracuje s praktickým užíváním jazyka a snaží se naopak pouhé abstraktní filosofování ukázat jako smysluprosté, je v práci užíváno pojmu řečových her.

<sup>63</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofická zkoumání*. 2., upr. vyd. Praha: Filosofia, 1998. Základní filosofické texty, s. 38.

<sup>64</sup> CORETH, Emerich, ed. *Filosofie 20. století*. Přeložil Břetislav HORYNA. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2006, s. 156–159.

<sup>65</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *O zvláštnosti tvaru uměleckého*, in: *Obhajoba umění: 1934–1948*. Praha: Československý spisovatel, 1991. Orientace, s. 47.

*To znamená něco jiného než obyčejná řeč, něco, co řeč posune někam dále – co ji obohatí.*“<sup>66</sup>

## 2.2 Metaforičnost uměleckého tvaru

Samotné pojímání jazyka v umění prochází velkými změnami. Už od poslední třetiny 19. století se umění bouřlivě vyvíjí pod vlivem společenských a politických změn. V závislosti na nových filosofiích i uměleckých tvůrčích principech je negována stávající sdělovací a vyjadřovací konvence. Vzniká tak řada nových uměleckých směrů, které si vyžadují nový klíč k interpretaci, čímž zároveň vzbuzují zájem o jazyk. Zároveň je potřeba zkoumání jazyka spjata s vývojem společnosti – zvýšená industrializace přináší novou sémantizaci reality, což si vyžaduje další potřebu porozumění znakovým a komunikačním systémům.<sup>67</sup>

Uvažováním o básnickém jazyku se dostává do pozornosti i zkoumání metafory. V poetice Skupiny 42 není metafora pojímána tradičním způsobem, nýbrž svébytně. Samotnou orientací k běžné mluvě je jasné, že metafora zde nebude užívána jako básnické zkrášení, oživení, ale jako nové pospojování jednotlivých skutečností. *„V tom tedy je zvláštnost uměleckého tvaru. Ruší jednotlivé, strnulé ve prospěch jednotného, spojitého.*“<sup>68</sup> Je v tom jistá návaznost na moderní umění, které ukazuje, že lze spojovat vše a jakýmkoli způsobem, a zároveň tím odhalovat novou skutečnost. Onou novou skutečností má být u Skupiny přiblížení se realitě žité a všední. *„Prozaická metafora se odvolává na podobnost: košatý strom. Metafora básnická nezná podobnost, protože ruší nepodobnost. Tudíž vše je vším. „Slova jsou paklíči, které otevírají vše, tedy nic zvlášť.“* (Weiner) *Předmět je zbaven té individuálnosti, již je členem souvislosti nutné a zvláštní, je nazírán jako část celku, v němž má souvislost každou. Tam, kde rozum právem vidí postupující zmatení, „nic než řád a krása“, začíná svou definici Baudelaire. Vše znamená vše.*“<sup>69</sup>

Zvláštnost uměleckého tvaru tedy spočívá ve spojitosti, v novém náhledu světa. Moderní umění přináší přístup, v němž je třeba zapomenout na veškerou vlastní

---

<sup>66</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Odpovědi: Památce Jiřího Padrtý.* Dot.pův.1.vyd. Praha: Pražská imaginace, 1992, s. 24.

<sup>67</sup> PAVELKA, Jiří. *Anatomie metafory: literárněteoretická studie.* Brno: Blok, 1982, s. 18–23.

<sup>68</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *O zvláštnosti tvaru uměleckého,* in: *Obhajoba umění: 1934–1948.* Praha: Československý spisovatel, 1991. Orientace, s. 48.

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 47.

zkušenost, abychom se vše dověděli, poznali sebe i svět. „Svět právě vzniká, vynořuje se z živého oceánu nesmírna možnost, svět panenský, který právě se formuje. Je zde, přišel z neuskutečněného; a my jsme zde, my právě vznikající, my zcela noví. Vznikáním světa vznikáme my, já je zrozeno setkáním s ne-já, nutností nové formace žijeme teď znovu.“<sup>70</sup>

Báseň je více než významy jednotlivých slov, báseň vyvolává představy, které jsou za významem slov, přináší nový náhled světa, a přitom využívá již existujícího jazyka, který svět označuje zaužívaným způsobem. V tom spočívá přístup Skupiny k vytváření obrazu pomocí jazyka, v novém poukazování na již existující.

### 2.2.1 Metafory, kterými žijeme

S hledáním vhodného tvaru souvisí i tázání po vhodnosti užívání určitých jazykových prostředků. K odkrývání metaforičnosti Kolářových básní bude užíváno uvažování o metafoře George Lakoffa a Marka Johnsona.

Během dvacátého století se do pozornosti jazykových zkoumání dostává metafora. Do té doby byla vždy jednoznačně pojímána klasickým Aristotelovým výkladem, v němž je metafora považována za vznešenou a nevšední mluvu využívající přenesení jména na něco jiného využitím obrazného významu namísto doslovného.<sup>71</sup> Metafory byly jakousi výlučností, projevem kvalit autorova snažení, jak Aristoteles uvádí: „*tvořit dobré metafory totiž znamená vystihovat podobnost mezi věcmi.*“<sup>72</sup> Dané klasické pojetí se postupně stávalo problematickým především pro absolutní propojení metafory s uměleckou rétorikou a poetikou. V současném pojetí ale metafora nepředstavuje pouze formu obraznosti v umění, ale samu základní kreativní schopnost lidské mysli.

Problematika metafory se tak snaží být vyložena více obsírně a systematicky a přestává být vnímána pouze v kontextu specifické umělecké komunikace, nýbrž v kontextu jazyka jako takového. Jeden z inovativních přístupů přinesli George Lakoff a Mark Johnson, jejichž práce *Metafory, kterými žijeme* se stala základem kognitivní lingvistiky. Tradičně byla metafora považována za jazykový jev, nikoli kognitivní, a předpokládalo se, že metaforické výrazy se vylučují z oblastí běžného jazyka, tedy že se v běžném jazyce neužívá metafor. Metafora tak byla do té doby vnímána jako mimořádný a inovativní básnický jazykový výraz, utvářený na základě vnější podobnosti.

---

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 48–49.

<sup>71</sup> ARISTOTELES. *Poetika*. Vyd. V Antické knihovně 1. Praha: Svoboda, 1996, s. 97.

<sup>72</sup> Tamtéž, s. 102.

Tento postoj se ale ukázal jako insuficientní a publikace jej mění – metafora je považována za kognitivní jev spočívající v obecném přenášení výrazu z jedné pojmové oblasti do druhé. Těžištěm takové kognitivní metafory není jazyk jako celek, ale způsob, jakým dokážeme využívat jedné mentální oblasti na základě druhé. Metafora se již netýká pouze neobvyklých básnických výrazů, ale i velké části všedního běžného jazyka, a dokonce se stává pro význam obyčejného jazyka klíčovým jevem a zkoumání metafory v uměleckých textech je považováno za pouhé rozšíření studia metafory zcela běžné a všední. Díky těmto výsledkům zkoumání se začalo pojmenování „metafora“ užívat odlišným způsobem, než tomu bylo v jejím tradičním pojetí. Metafora začala znamenat „*ontologické zobrazení mezi různými oblastmi v pojmovém systému*“<sup>73</sup> a pojem metaforický výraz se začal vztahovat na jakýkoli jazykový výraz (větu, slovo, slovní spojení), který je tímto způsobem realizován.<sup>74</sup>

V tomto výkladu má metafora nejzásadnější roli v celé historii jejího pojímání. Metafora již není pouhou jazykovou figurou, nýbrž vzniká výkladem skutečnosti založeným na myšlenkových konceptech vzniklých na základě žité praktické a jazykové zkušenosti. Abstrakcí z vlastní empirie si člověk vytváří jisté strukturující koncepty, které při užití v jiné situaci vytváří metaforu. Jedná se tedy o strukturaci jedné zkušenosti na základě druhé s využitím těchto konceptů, jimiž zpracováváme smyslové vjemy do svého myšlení.<sup>75</sup> Vlastní empirií člověk získává představu o rozložení fyzického světa a zákonů v něm platných, díky nimž si vytváří jakousi kognitivní mapu,<sup>76</sup> pomocí které se orientuje v nových, zatím nepoznaných, skutečnostech. Taková mapa umožňuje člověku abstraktní myšlení, přenášení struktury z jedné sféry do druhé, a tak i vytváření metafor (jak i doslovný překlad slova metafora, tedy přenesení, implikuje).

Pokud jsou tedy základní empirická data vytvořena především na základě orientace v prostoru, pak druhý nejvýznamnější aspekt, jímž je časovost, která je zcela abstraktní a pro člověka tedy hůře uchopitelná, je v mysli pojímána též na základě

---

<sup>73</sup> ČEJKA, Mirek. *Proč jsme přeložili tuto knihu*, in: LAKOFF, George a Mark JOHNSON. *Metafory, kterými žijeme*. Vyd. 2. Přeložil Mirek ČEJKA. Brno: Host, 2014. Teoretická knihovna, s. 266.

<sup>74</sup> Tamtéž.

<sup>75</sup> LAKOFF, George a Mark JOHNSON. *Metafory, kterými žijeme*. Vyd. 2. Přeložil Mirek ČEJKA. Brno: Host, 2014. Teoretická knihovna, s. 94.

<sup>76</sup> Pojem zavedl Edward Tolman v roce 1948. Kognitivní mapa je jakousi vnitřní reprezentací již poznané skutečnosti (vzniklá na základě nepodmíněného učení), která slouží k lepší orientaci v nastané situaci, a tudíž ke zlepšení schopnosti rychle a adekvátně reagovat. K danému zjištění došel Tolman pomocí experimentů s laboratorními myši a jejich chování v labyrintu. (SEDLÁKOVÁ, Miluše. *Vybrané kapitoly z kognitivní psychologie: mentální reprezentace a mentální modely*. Praha: Grada. 2004, s. 72.)

prostorové zkušenosti,<sup>77</sup> například spojení: „Důchod je ještě *daleko*; Minulost je za námi; Budoucnost leží *ve hvězdách*; *blíží se* správný čas“ či obrazné spojení zásadní pro křesťanství a židovství „Království nebeské je *blízko*.“<sup>78</sup>

Využívání prostorové orientace se taktéž uplatňuje u tzv. fyziologických metafor, u nichž se využívá dichotomie vysoko/nízko; nahoře/dole, přičemž prostorově přeneseno *šťastný je nahoře; smutný je dole*. Toto tvrzení je využíváno například u následujících výroků: „*Dnes se mi zvedla nálada; Cítím se skleslý; Tvoje uznání mi značně zvýšilo sebevědomí; V poslední době jsem úplně na dně.*“<sup>79</sup> Daná spojení jsou založena na fyziologické metafoře, v níž skleslý postoj je většinou způsobený smutkem, zatímco vztyčený postoj štěstím. Jedná se však zároveň o orientační metaforu, neboť organizuje pojmy do prostoru.<sup>80</sup>

S danou prostorovou a orientační metaforou souvisí i tzv. metafora potrubí, která není jako metafora snadno čitelná, neboť se jedná o abstraktní záležitosti, často metajazykové. Jedná se například o: „*Podat mu vysvětlení tak, aby mu to došlo, je hrozně těžké; Je těžké dát/vložit/uložit tu myšlenku do slov; Nesnaž se vtěsňovat svoje myšlenky do nevhodných slov; To jsou jen prázdná slova; Ta věta neobsahuje žádný význam.*“<sup>81</sup>

Nejvíce autoři rozebírají koncept metafory označený jako *Spor/argumentace*<sup>82</sup> je *válka*, který poukazuje na stejný slovník, jenž používáme pro popis obou jevů, a zároveň odhaluje, že spor a argumentaci jako válku pojmáme a také o nich takto přemýšlíme (podobně jako Jiří Kolář pojímá básnictví jako bitvu ve sbírce *Mistr Sun o básnickém umění*). Danou pojmovou metaforu dokládají výrazy každodenního jazyka, například: „*To, co tvrdíš, se nedá obhájit; Jeho kritika mířila přímo do černého; Jeho argumenty jsem úplně rozmetal*“<sup>83</sup> apod.

---

<sup>77</sup> LAKOFF, George a Mark JOHNSON. *Metafory, kterými žijeme*. Vyd. 2. Přeložil Mirek ČEJKA. Brno: Host, 2014. Teoretická knihovna, s. 134–135.

<sup>78</sup> O sporném výkladu tohoto výroku na základě místní či časové interpretace je hovořeno ve výkladu Jana Patočky v přednášce Úvod do fenomenologie od 48. minuty v daném videu. Přednáška je dostupná na: <https://www.youtube.com/watch?v=Tahr5NJoEj8>

<sup>79</sup> LAKOFF, George a Mark JOHNSON. *Metafory, kterými žijeme*. Vyd. 2. Přeložil Mirek ČEJKA. Brno: Host, 2014. Teoretická knihovna, s. 27.

<sup>80</sup> Příklad na danou metaforickou orientaci lze nalézt i u Jindřicha Chalupického, který píše jako vyjádření k výstavě Zdeňka Rykra: „*Nerozeznáme nahoře a dole. Jsme šťastní nebo nešťastní?*“ (CHALUPECKÝ, Jindřich. *Pryč*. In: CHALUPECKÝ, Jindřich, Zina TROCHOVÁ a Jan ROUS. *Cestou necestou*. Jinočany: H & H, 1999, s. 13).

<sup>81</sup> LAKOFF, George a Mark JOHNSON. *Metafory, kterými žijeme*. Vyd. 2. Přeložil Mirek ČEJKA. Brno: Host, 2014. Teoretická knihovna, s. 23.

<sup>82</sup> V originále pouze argument – spojení spor/argumentace je kombinovaným překladem pro vystižení všech významů slova argument, jak uvádí překladatel.

<sup>83</sup> LAKOFF, George a Mark JOHNSON. *Metafory, kterými žijeme*. Vyd. 2. Přeložil Mirek ČEJKA. Brno: Host, 2014. Teoretická knihovna, s. 16.

Dále se zabývají metaforickými strukturami typu *čas jsou peníze, čas je omezený zdroj a čas je cenné zboží*. Zde se jedná o kulturní metaforu, neboť v primitivnějších kulturách může být čas pojímán jinak. Fungování těchto metafor je založeno na tom, že peníze jsou omezený zdroj prostředků, a ty jsou cenným zbožím, ve spojení tedy peníze zastupují celý tento metaforický systém. Jedná se tak o strukturální metaforu, kdy jeden pojem je metaforicky strukturován druhým.

Autoři uvádějí spoustu dalších případů a možností sestavování metafor, které dokládají vybranými příklady, jež dobře ilustrují popsanou teorii, ale samozřejmě se nejedná o příklady metafor užívaných zcela každodenně. Jejich pojetí metafory přináší nové propojení jazyka a myšlení a stanovuje určité třídy a způsoby tohoto metaforického myšlení. Nastíněním způsobu lidského myšlení a skládání metafor zároveň autoři poukazují na to, že abstraktní či neznámé jevy si člověk vykládá na základě věcí již poznaných anebo věcí hmatatelných. Celé lidské myšlení a rozumění světu tedy spočívá v principu metafory a nemetaforické myšlení je možné pouze pokud hovoříme o základní hmotné realitě, čím větší je však úroveň abstrakce, tím více metafor je vyžadováno.

Definice pojmů jsou tedy vytvářeny na základě přirozených vztahů mezi jednotlivými kognitivními mapami, tedy způsobem, jak v jazyce fungují (podobně jako u Wittgensteina přirovnání slov k šachovým figurkám, kdy slova jsou spíše nositelé nějaké role než samostatného významu). Zároveň však autoři poukazují na to, že jednotlivé metafory jsou do značné míry ovlivněné kulturou. Každá kultura tak přináší specifické přemýšlení o světě a vyjadřování se o něm.

V rámci různých kultur pak může docházet k odlišným hodnotovým postojům, například u protikladu budoucnost–minulost: tradiční kultury budou budoucnost považovat jako tu nahoře, neboť ona je cíl cesty, teologickým výkladem dokonce ráj, zasloužená odměna. Takové směřování do budoucnosti bývá nadějeplné, spjaté s morálností a s dobrou představou o světě a promítá se též do některých avantgardních směrů, do futurismu par excellence. Dalšími možnostmi rozdílných náhledů je metafora nahoru-dolů, která je pojmem nadřazeným k dalším prostorovým metaforám, u nichž je porozumění vázáno na kulturu. „*Obecně platí, že významné orientace nahoru–dolů, uvnitř–venku, centrální–periferní, aktivní–pasivní atd. zřejmě probíhají napříč všemi kulturami, avšak co do faktického stavu, jak jsou které pojmy orientovány a které orientace jsou důležitější, se jednotlivé kultury od sebe liší.*“<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> LAKOFF, George a Mark JOHNSON. *Metafory, kterými žijeme*. Vyd. 2. Přeložil Mirek ČEJKA. Brno: Host, 2014. Teoretická knihovna, s. 38.

## 2.2.2 Jednotlivá rozhraní Skupiny 42 vůči avantgardním směrům

Pro porozumění vztahu mezi poetikou Skupiny 42 a pojetím metafory v textu *Metafory, kterými žijeme* je důležité, že metafora přestává být pojímána jako prostředek básnické obraznosti, nýbrž „*prostupuje celý náš každodenní život, a to nejenom v jazyce, nýbrž i v myšlení a činnosti.*“<sup>85</sup> Daným způsobem se dá nahlížet i na práci s běžným každodenním jazykem v poetice Skupiny 42. Navíc metafora dle Lakoffa a Johnsona odhaluje myšlení subjektu o realitě, a protože Skupina 42 se prostřednictvím pozorujícího subjektu vztahuje k reflexi světa a kultury, zdá se být tento přístup k pojímání metafory vhodný.

Zároveň je pomocí nových souvislostí mezi slovy představován a nově komponován svět, který je každodenně žitý a reálný. K vtažení oné žité skutečnosti zpět do literatury využívá, vzhledem k předcházejícím uměleckým směrům na našem území, nových obrazových a metaforických souvislostí v dichotomních rozhraních minulost–budoucnost; uvnitř–venku a centrum–periferie. Skupina 42 svým uměleckým výrazem přináší v literárním kontextu dané doby a kultury nový obraz skutečnosti, který si vyžaduje od čtenáře jistou kognitivní práci s obrazy již poznanými.

Nová umělecká snažení vycházejí ze současného a minulého kulturního kontextu a vytvářejí tak zároveň jakýsi nadčasový obraz své doby – dle Chalupického je umění dokonce jediným kódem, jímž se lze domluvit bez ohledu na časoprostor (tedy kulturu napříč časem i prostorem), a omezeno je „*pouze svou lidskostí,*“<sup>86</sup> tedy vázaností na lidské recipienty. Skupina tak do značné míry navazuje na meziválečné avantgardní směry, též se však vůči nim vymezuje: „*Praktikovali surrealismus až do roku 1937. Neudělali toho na počet mnoho, žili nejen v neznámosti, ale i ve velké bídě, a to obojí psychicky deptalo. Přesto za těch pět let vznikl soubor prací velmi původních a opravdových. [...] S příchodem války jsme si uvědomili, že surrealismus ve své ortodoxní podobě přestává stačit, ba připadal nám tváří v tvář skutečnosti dokonce artistní hrou. Vybrali jsme si proto cestu, kterou naznačil Breton a kterou jsme pokládali na surrealismu za nejcennější: zaujali jsme se zázračností všedního.*“<sup>87</sup> Počáteční nadšení moderním uměním bylo přítomno i u Jiřího Koláře (společně s dalšími členy vystavoval

---

<sup>85</sup> Tamtéž, s. 15.

<sup>86</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *Umění napodobí skutečnost*, in: *Obhajoba umění: 1934–1948*. Praha: Československý spisovatel, 1991. Orientace, s. 107.

<sup>87</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *O dada, surrealismu a českém umění*, in: CHALUPECKÝ, Jindřich, Zina TROCHOVÁ a Jan ROUS. *Cestou necestou*. Jinočany: H & H, 1999, s. 222–223.



už v roce 1937 svá výtvarná díla na již zmíněné výstavě *I. Salon na chodbě* v divadle D38), z moderního umění tak umělci Skupiny vychází, aby našli vlastní umělecký obsah i tvar. Jejich základní přístup k umění je však s avantgardou totožný, neboť: „*jazyk a řeč avantgardního umělce představují gesta, která vždy mají odstraňovat nános zvyku a tradice a vždy mají postihovat skutečnost objektu, prostoru, situací v jejich možných či představitelných transfiguracích.*“<sup>88</sup>

V jednotlivých orientacích svého zaměření se však Skupina odlišuje. V přístupu k rozhraní minulost–budoucnost jsou avantgardní směry vždy orientovány na současnost, popřípadě budoucnost. Avantgarda není nikdy nostalgická, ale naopak se snaží poukázat na daný stav, jenž leží před námi.<sup>89</sup> Je to samozřejmé už z poslání samotné avantgardy, která se snaží být něčím novým, netradičním. Přesah současnosti do budoucnosti a její okouzlení lze spatřovat u futurismu (přímá tematizace okouzlení budoucností, výdobytky technického rozvoje), v menší míře též u poetismu (optimistickým a hravým náhledem na svět či též okouzlením moderní technikou). Už ze základního vymezení se Skupiny 42 do každodenní všednosti je zřejmé, že se soustředí na absolutní přítomnost, v níž je spatřována určitá krize světa. Zasazení do přítomnosti s sebou ale nese jistá úskalí zejména vzhledem k historické situaci, v níž se Skupina rozvíjí, tedy v období během druhé světové války a po ní. Zejména po válce je v tvorbě Skupiny neustále patrná konfrontace jedince s velkými dějinnými událostmi – nejvýraznější je to u deníkových záznamů jakési nezúčastněné postavy svědka, jež popisuje daný stav věcí a světa (typickým příkladem bude sbírka *Černá lyra* Jiřího Koláře). Zároveň forma, jíž je užíváno, tedy jakýsi odsubjektivizovaný popis událostí a světa, využívání fragmentů a mnohohlasí, variování perspektiv a stylových vrstev, poukazuje k věčnosti, nezakotvenosti na určitém okamžiku. V jednom okamžiku je totiž zahrnuto více elementů, čímž je popírána jakákoli minulost i budoucnost a vyzdvížena tíha přítomného světa. Ač se tedy jedná o programové postihnutí přítomnosti, s odstupem času nepůsobí poezie jako něco v minulosti uplynulého, ale naopak stále přítomného a živého. Princip nikoli napodobování skutečnosti, ale její dostižení a rekonstruování, přináší tedy přítomnost stále trávající, a tedy věčnou: „*Prostřednictvím uměleckého díla jsme s ním. Jsme spolu v hlubinách, kde se svět dělá.*“<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> PAPOUŠEK, Vladimír. *Gravitace avantgard: imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. Praha: Akropolis, 2007, s. 27.

<sup>89</sup> Tamtéž, s. 114.

<sup>90</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *Umění napodobí skutečnost*, in: *Obhajoba umění: 1934–1948*. Praha: Československý spisovatel, 1991. Orientace, s. 106.

Dalším rozhraním je uvnitř–venku, jež si lze vyložit několika způsoby. Zaměříme-li se na člověka, lyrický subjekt a postoj subjektivity a objektivitu v umění, pak avantgardní umění častokrát postrádá onen lidský subjekt, velmi se odlidšťuje, stává se abstraktním a jeho cílem již není mimeze. Propagátor moderních avantgardních směrů José Ortega y Gasset dokonce hovoří o dehumanizaci umění, na něž je dle něho třeba nahlížet skrze kontemplaci odpoutanou od lidských osudů a vášní, tedy s určitým odstupem, který je předpokladem čistě estetického přístupu. Avantgardní umění se tedy vzdaluje člověku a jeho každodennímu prožívání, snaží se o „čistou formu.“<sup>91</sup> Naopak záměrem Skupiny 42 je přiblížení se člověku, vrátit umění lidský obsah díla – „*Nikdy abstrakce, ale zlidšťování, ale konkretizace člověka i světa je metodou a cílem umění.*“<sup>92</sup> Takové přiblížení ale nespočívá v zobrazení člověka a jeho umístění do centra básně, neboť člověk vůbec nemusí být v básni explicitně obsažen, což dokazuje jeho „*nezobrazitelnost, nevyličitelnost, neobsáhlost.*“<sup>93</sup> Pokud je však báseň autorovým vyjádřením o světě, pak je v ní vždy jako subjekt přítomen. „*V autonomní konstrukci uměleckého díla umísťuje a vytváří nevědomky svou autentickou existenci, svého pravdivého dvojníka, své já ještě jednou!*“<sup>94</sup>

„*Umění není faktem, ale aktem. Dokazuje, že člověk není ‚věc‘, ale oblast možného konání, dění.*“<sup>95</sup> Člověk je v pojetí Skupiny součástí vnějšího civilního a hmotného světa, součástí dějinných událostí, ale nestává se tak pouhým objektem, nýbrž vychází se z jeho pozice v moderním světě, v němž je odcizen a pln úzkosti. Cílem je hledání místa pro člověka v moderním hmotném světě (pojetí prostorové) a zároveň hledání situovanosti člověka v historickém čase (pojetí časové).

Na rozdíl od surrealismu, jehož cílem je ponořit se sám do sebe a zaznamenávat své nevědomí, či na rozdíl od již zmíněného existenciálního pojetí skupiny kolem Kamila Bednáře míří Skupina 42 vně člověka, do světa hmotného, civilního, městského a každodenního, do něhož však patří i sám člověk, čímž se stává sic stále vnějším, ale přesto člověku bližším než umění avantgardní. Člověk se tedy do poezie opět dostává,

---

<sup>91</sup> ORTEGA Y GASSET, José. *Eseje o umění*. Bratislava: Archa, 1994. Filozofia do vrecka, s. 19–29.

<sup>92</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *Umění abstraktní*, in: CHALUPECKÝ, Jindřich, Zina TROCHOVÁ a Jan ROUS. *Cestou necestou*. Jinočany: H & H, 1999, s. 23.

<sup>93</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *Generace*, in: *Obhajoba umění: 1934–1948*. Praha: Československý spisovatel, 1991. Orientace, s. 117.

<sup>94</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *Umění napodobí skutečnost*, in: *Obhajoba umění: 1934–1948*. Praha: Československý spisovatel, 1991. Orientace, s. 102.

<sup>95</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *Generace*, in: *Obhajoba umění: 1934–1948*. Praha: Československý spisovatel, 1991. Orientace, s. 117.

ale není vykreslováno jeho osobní nitro, nýbrž jeho existence v moderním světě, jehož je součástí; jeho osudy, které jsou všední; není postavou konkrétní, nýbrž samotným principem bytí, člověkem současným, odcizeným, nepochopeným a zbaveným jakýchkoli statických charakteristik a rysů. Skrze odhalování nitra světa je tak zobrazováno i nitro lidského prožívání. Zejména pak v poezii Jiřího Koláře je velmi patrný i etický princip, který aplikuje i na vlastní postoj k poezii – místo básníka je tam, „*kde je život nejkrutější / a proto je také s těmi / jejichž život je nejkrutější.*“<sup>96</sup>

Dalším rozhraním je centrum–periferie. Zde je u Skupiny 42 zcela nesporné zaměření na prostor městských periferií, zároveň na člověka zcela obyčejného, tedy společensky taktéž okrajového. Jedná se o fascinaci společenskou a prostorovou periferií, která je považována za skutečný obraz soudobého každodenního světa. Město je naplněním civilní a předmětné představy o světě, který je hmotný, existuje a trvá. V pojetí Skupiny tedy prostor nikdy není prázdnem, do něhož byly věci vkládány, „*nýbrž konstitucí, řádem předmětna.*“<sup>97</sup> Jako takový jej umělci přijímají jako daný i se svou všedností, ošklivostí či trapností, neboť to jest ona reprezentace skutečnosti, jež je dějištěm lidského osudu. Město, především jeho centrum, je též typické pro meziválečné avantgardní umělecké směry, což souvisí s okouzlením z moderního rozvoje. Značně patrné je to například v poetické sbírce Vítězslava Nezvala *Praha s prsty deště*, do níž pronikají pražské uličky, náměstí, sady, věže, domovní znamení, obchody apod. Okouzlením centrem města nejvíce disponuje báseň *Procházky*, v níž autor prochází po oblíbených místech Prahy – například po Hradčanech, Petříně či Rytířské ulici.

Dále se v pojetí Skupiny nejedná o okouzlení světem moderní městské civilizace, jak je známo z civilizační poezie, projevující se například v *Nových zpěvech* Stanislava Kostky Neumanna. Sic je Skupina 42 stejně jako avantgardní směry okouzlena moderní civilizací a prostorem města, ale vnímá jej jako prostor současných problémů a skutečného světa, jako dějiště osudů, které nelze nereflektovat. Tedy tentýž prostor, který byl pro předválečné básníky civilismu a futurismu předmětem obdivu, a pro generaci poetistů smyslovým opojením, je v poetice Skupiny prostorem trvalých krizí. Co přesně město pro Jiřího Koláře znamená, lze demonstrovat na textu z *Roků ve dne*, z něhož je patrný nejen obrat k periferii, ale též poetika pro něj typická – postavení člověka v moderním světě, uvažování o zpředměťování a líčení světa, jehož konečný

---

<sup>96</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Mistr Sun o básnickém umění*. Praha: Československý spisovatel, 1957. České básně (Československý spisovatel), s. 122.

<sup>97</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *Umění napodobí skutečnost*, in: *Obhajoba umění: 1934–1948*. Praha: Československý spisovatel, 1991. Orientace, s. 107.

vzhled je závislý na básnickově výrazu a může nás klamat: „*Život ve městě je namáhavý, drsný, nestydatý, zuřivý stejně jako bezmyšlenkovitý. V městě nelze žít jinak nežli s tímto netvorem nejtěsněji podle boku. Jakákoliv obrana je zbytečná, napřažené ruce nestačí ani v chůzi, natož ve spánku. Dělej co dělej, každý zásek, pancíř, každý meč je nic. Přibližuje se a přibližuje, tím neúprosněji a lhostejněji, kladeš-li nástrahy. Zavíráš oči, zašíváš si je, ale zevrubnost poznání druhého roste a roste. Oblékni se, jak chceš, oblékni jej, jak chceš, a je to stále spodní prádlo, ve kterém se poznáváte vždy a všude. Kruček za kručkem se prokousáváš stěnou nenáviděné kaše, oddělující tě od krajiny, za kterou jsi chtěl ve svých představách položit život, jak byla krásná a plná okouzlení. Člověk vybudoval město a město vybudovalo člověka.*“<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Roky v dnech*. In: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 349.

### 3 Vstup Jiřího Koláře do literatury

K vytvoření estetiky Skupiny 42 výrazně přispěl svým dílem básník, dramatik, překladatel a výtvarník Jiří Kolář. Ač narozen v Protivíně (1914), jeho dětství a mládí je spjato s hornickým městem Kladnem, chmurným proletářským městem, v němž se zrcadlí realita moderního světa. Byl synem pekaře a švadleny a od dětství pomáhal otci v brzkých ranních hodinách v pekárně. Chtěl se vyučit sazečem, ale v době hospodářské krize v tiskárně nepřijímali, vzal si ho tedy do učení truhlář. Po vyučení místo ztratil a žil tak většinou z podpor v nezaměstnanosti, slovy Jindřicha Chalupeckého žil jako „*flink na rozích ulic a po hospodách Kladna, který se k práci dostal jen příležitostně.*“<sup>99</sup>

Přesto básník prošel mnoha zaměstnáními, jak zmiňuje ve svých deníkových zápisech *Roky v dnech* z úterý 10. února 1947: „*Kolik jsem měl zaměstnání? V sedmi letech jsem začal jako pekařský pomocník, potom jsem na výdělek česal ovoce, šlapal zeli, sbíral tenisové míčky, učil se truhlářem, psal indiánky a detektivky, byl nezaměstnaným, přidavačem na stavbách, redaktorem, sluhou, flákačem, kanalizačním dělníkem, poskokem, pomáhal jsem na polích a v lese, tahal káru, truhlařil, závozníčil, nádeničil u bagru, betonářil, tesařil, byl jsem hlídačem, číšníkem, spisovatelem, ošetřovatelem, mládežníkem, přicmrndával jsem v řeznictví, v holírně, v redakcích, byl jsem kolportérem, řečníkem, vedl jsem týdeník, redakci nakladatelství a píši básně.*“<sup>100</sup>

Básnický svět je tedy velmi vzdálen od prostředí, z něhož vychází. Básníkův zkušenostní základ, jeho humanismus se silným sociálním cítěním je v této době velmi vzdálen literárnímu světu surrealismu, který ho z počátku tvorby velmi ovlivňuje. Zatímco surrealismus se nebojí zahrávat si s životními jevy, které mohou být i morbidní a černé, jakožto s motivy, je ale tato literárně uměle vykonstruovaná skutečnost běžnou součástí básníkova osudu: „*Proto nemohl nikdy přistoupit na jakoukoli literární koketerii, která by se dotýkala osudu člověka.*“<sup>101</sup> Dané postavení je patrné již v prvním Kolářově psaném souboru *Rudý havran*: „*jak mám psát o štěstí / jak mám psát o lásce / když musím psát na sáček od pekaře / jež má' mi sžehlí / když musím psát na lístek z kalendáře // jak mám psát o blahu / jak mám psát bez zlosti / když z továrny kde nechal*

---

<sup>99</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *Příběh Jiřího Koláře*, in: LAMAC, Miroslav, Milada MOTLOVÁ, Raoul-Jean MOULIN, Jiří PADRTA, Vladimír KARFÍK a Běla KOLÁŘOVÁ. *Jiří Kolář*. Praha: Odeon, 1993, s. 20.

<sup>100</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Roky v dnech*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 478.

<sup>101</sup> KARFÍK, Vladimír. *Básnická východiska Kolářova díla*, in: KOLÁŘ, Jiří et al. *Příběhy Jiřího Koláře: básnickovy výtvarné proměny*. Praha: Gallery, 1999, s. 38.

*jsem púl plic mne vyhnali / bych druhou nechal na dlažbě ulic.*<sup>102</sup> V této básni je patrný střet proletářského prostředí, z něhož básník pochází, a moderního avantgardního světa. Navíc spojení „psát na sáček od pekaře“ zde není nijakou nadsázkou, neboť rukopis *Křestného listu* byl psán na objednávkovém sešitě pekařství.<sup>103</sup>

Zatímco rozsáhlá četba poskytla Kolářovi základ vlastní tvůrčí metodě, jeho proletářské mládí (sestra byla dělnicí, bratr číšníkem, druhá sestra se provdala za truhláře) mu dalo míru, pomocí níž mohl měřit hodnotu života, řeči, literatury a umění a chránilo ho proti snobismu a lehkomyšlnosti vůči umění.<sup>104</sup> „*Chudí lidé znají cenu věcí; nedostávají nic zadarmo, a co mají, to má pro ně přesnou hodnotu – získali to za tolik a tolik hodin či dnů námahy a života. Také pro Jiřího Koláře zůstalo umění především poctivou prací – prací se slovy, prací s věcmi. Bere poezii stejně vážně jako život; a život stejně vážně jako poezii.*“<sup>105</sup> Skrze avantgardní umělecké směry, zejména surrealismus a futurismus, se Kolářovi otevírá nový svět – svobodný a dobrodružný, stále si však zachovává vlastní hodnoty.

Počátky vlastní umělecké tvorby jsou spjaty s rokem 1937, v němž vystavuje autor svých, dnes už ztracených, dvanáct surrealistických koláží ve foyer divadla E. F. Buriana v pražském *Mozarteu*. Dokud nebylo objeveno prvotní dílo *Rudý havran* (dokončeno 24. dubna 1936), bylo obecnou domněnkou, že na počátku umělecké tvorby Jiřího Koláře tedy stála tvorba výtvarná.<sup>106</sup>

V roce 1940 se Jiří Kolář vydává do Prahy za básníkem Františkem Halasem, který tehdy redigoval knihovničku debutů *První knížky* v nakladatelství Václava Petra. Halas se Kolářových veršů ujal a v roce 1941 tak vydává sbírku *Křestný list*, v níž jsou obsaženy verše z období 1937–1939. Rukopis této sbírky byl ještě psán zeleným inkoustem vlivem poetiky surrealismu.<sup>107</sup> František Halas v Kolářově díle spatřoval kvality nejen literární, ale též výtvarný smysl, a jako jeden z prvních si tak všimá jeho jedinečné poetiky: „*Jste jediný z mladých, které znám, zapálený pro výtvarnictví stejně palčivě jako pro literaturu. Neříkám, že je to pravidlo, ani zdaleka ne, ale je to nejlepší*

---

<sup>102</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Rudý havran*, in: *Rudý havran: Nový don Quijote*. Praha: Akropolis, 2009. Skrytá moderna, s. 167.

<sup>103</sup> KARFÍK, Vladimír. *Básnická východiska Kolářova díla*, in: KOLÁŘ, Jiří et al. *Příběhy Jiřího Koláře: básnickovy výtvarné proměny*. Praha: Gallery, 1999, s. 38.

<sup>104</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *Příběh Jiřího Koláře*, in: LAMAČ, Miroslav, Milada MOTLOVÁ, Raoul-Jean MOULIN, Jiří PADRTA, Vladimír KARFÍK a Běla KOLÁŘOVÁ. *Jiří Kolář*. Praha: Odeon, 1993, s. 20–21.

<sup>105</sup> Tamtéž.

<sup>106</sup> KARFÍK, Vladimír. *Básnická východiska Kolářova díla*, in: KOLÁŘ, Jiří et al. *Příběhy Jiřího Koláře: básnickovy výtvarné proměny*. Praha: Gallery, 1999, s. 37.

<sup>107</sup> Tamtéž.

*cesta pro básníka, vědět, co je to, pracovat se slovy jako s materiálem, umět dát básni, co jí patří, kompozici, konstrukci, stavbu, či jak se ty věci jmenují. Kdo jiný může pochopit a cítit neiluzivní prostor, než ten, kdo přistupuje ke slovům jako výtvarník?*“<sup>108</sup>

František Halas se také snažil Koláře uvést do literárního života. Mladí pražští básníci se ale mladého nově příchozího básníka ujmout nechtěli, neboť jim připadal jako proletářský primitiv. Halas tedy seznámil Jiřího Koláře s Jindřichem Chalupeckým.<sup>109</sup> Jejich setkání bylo téměř osudové, neboť Kolář již šel cestou, kterou Chalupecký v poezii hledal a kterou později sepsal ve stati *Svět, v němž žijeme*.<sup>110</sup>

Následně našel své místo mezi stejně mladými výtvarníky, kteří se pravidelně scházeli a později se stali známými jako Skupina 42. V jejich spojení Kolář ztrácí odvahu pokračovat ve své výtvarné činnosti a stává se „pouze“ básníkem. V té době vznikají a vycházejí dvě jeho sbírky, které lze považovat za manifesty skupinové estetiky *Ódy a variace* a *Limb a jiné básně*, ale vychází též sbírka *Sedm kantát* reagující na události v květnu 1945. První z nich je dokonce věnována přátelům ze Skupiny 42.<sup>111</sup>

V duchu Skupiny se básník stává svědkem moderního světa, velkoměsta a jeho periferie. Ta se vyjma faktického prostředí vyjevuje i ve svém symbolickém duchu – jakožto oblast, kde se střetává příroda s civilizací, spontánní a naivní svět se světem promyšleným a organizovaným – „*tedy oblast hraniční a mezní, která nevábí určitým tvarem, ale neurčitým přetvářením, procesem vznikání a zanikání, podivuhodným a prchavým soužitím prvků nesourodých a protikladných. Tato krajina má svou nostalgii, svůj sentiment, něhu i dramatickosti.*“<sup>112</sup> Kolář tento prostor zživotňuje a šedý okraj velkoměsta je drammatizován – z obyčejného stísněného a neosobního činžáku se stává dějiště různorodých lidských osudů. Náhled na svět se mění v časových horizontech noci, rána, odpoledne a večera, které odhalují nové vrstvy tohoto světa. Periferie je hranicí, v níž člověk uprostřed rušně organizovaného kolektivu propadá barbarství a stává se plebejcem.<sup>113</sup>

---

<sup>108</sup> Tamtéž.

<sup>109</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *Příběh Jiřího Koláře*, in: LAMAČ, Miroslav, Milada MOTLOVÁ, Raoul-Jean MOULIN, Jiří PADRTA, Vladimír KARFÍK a Běla KOLÁŘOVÁ. *Jiří Kolář*. Praha: Odeon, 1993, s. 20–21.

<sup>110</sup> KARFÍK, Vladimír. *Jiří Kolář*. Praha: Československý spisovatel, 1994, s. 7.

<sup>111</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *Příběh Jiřího Koláře*, in: LAMAČ, Miroslav, Milada MOTLOVÁ, Raoul-Jean MOULIN, Jiří PADRTA, Vladimír KARFÍK a Běla KOLÁŘOVÁ. *Jiří Kolář*. Praha: Odeon, 1993, s. 19–21.

<sup>112</sup> GROSSMAN, Jan. *Horečná bdělost Jiřího Koláře*, in: KOLÁŘ, Jiří. *Náhodný svědek*: výbor z díla: verše z let 1937–1947. Praha: Mladá fronta, 1964, s. 186.

<sup>113</sup> Tamtéž, s. 186–187.

Jiří Kolář tak tematickým obsahem své poezie naplňoval program umělecké Skupiny 42. „S Kamilem Lhotákem podnikal průzkumy města, ovšem bez lhotákovské poetizující nostalgie, s Františkem Grossem odkrýval instrumentální a dehumanizující rub moderní technické civilizace, s Karlem Součkem žil osudy lidí průmyslového města, s Františkem Hudečkem byl básníkem noci, nočním chodcem, nad nímž „pod sukní noci“ se rozevíral nekonečný vesmír. Tento společně sdílený svět [...] byl v Kolářových verších drsnější a reálnější, než na plátnech a v grafikách jeho přátel.“<sup>114</sup>

Kolář tedy objevuje vnější svět, který je básnickou látkou zcela přeplněný – ta je všude, kudy procházíme, s kým se setkáváme a v každém rozhovoru jsou náměty ke ztvárnění. Kolářově poezii nestačí lyrika sugerující skutečnost pomocí metaforické zkratky, nýbrž je třeba postihnout skutečnost v celé své šíři, v pohybu a dění, v příbězích a osudech kolem nás. Tento každodenní život zasazený do básní je podpořen mluveným jazykem, jenž je jeho autentickou součástí.<sup>115</sup>

Text *Limbu a jiných básní* končí společně s koncem války, čímž končí pro Koláře i nesnadná léta – brzy po vydání *Křestného listu* pracoval opět jako truhlář a ztratil jeden článek palce na pravé ruce, následně ho okupační úřady poslaly na stavbu železniční vlečky, z níž se dostal až podplacením vedoucího na pracovním úřadě, kterému dal soubor obrazů od malířů Skupiny. Po zbytek války točil pivo v kladenské hospodě.

Válka básníka velmi poznamenala. Těsně po osvobození reaguje sbírkou *Sedm kantát* psanou v duchu naděje do nového života. Chvíli vede organizaci mládeže v Kladně, následně se stěhuje do Prahy a začíná se zcela věnovat literatuře, stává se redaktorem v novém nakladatelství a brzy začíná řídit týdeník *Lidová kultura*. Z neznámého kladenského proletáře se stává jeden z předních představitelů své literární generace.<sup>116</sup> Následuje nelehký životní příběh skýtající věznění, zákaz publikování či emigraci a v umělecké oblasti především velký obrat k výtvarnictví.

---

<sup>114</sup> KARFÍK, Vladimír. *Básnická východiska Kolářova díla*, in: KOLÁŘ, Jiří et al. *Příběhy Jiřího Koláře: básnickovy výtvarné proměny*. Praha: Gallery, 1999, s. 40.

<sup>115</sup> GROSSMAN, Jan. *Horečná bdělost Jiřího Koláře*, in: KOLÁŘ, Jiří. *Náhodný svědek: výbor z díla: verše z let 1937–1947*. Praha: Mladá fronta, 1964, s. 190–191.

<sup>116</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *Příběh Jiřího Koláře*, in: LAMAČ, Miroslav, Milada MOTLOVÁ, Raoul-Jean MOULIN, Jiří PADRTA, Vladimír KARFÍK a Běla KOLÁŘOVÁ. *Jiří Kolář*. Praha: Odeon, 1993, s. 22.



### 3.1 Místo v uměleckých kruzích

Po celé toto tvůrčí období se Jiří Kolář nechává unášet různými vlivy, zpočátku je to ovlivnění moderními básnickými směry, zejména surrealismem, následně je vytvářena vlastní poetika Skupiny 42. V kontextu poezie válečné doby je Jiří Kolář rozhodně významným a specifickým básníkem, Jiří Padrta míní: „*V české poezii čtyřicátých a padesátých let nebylo snad druhého básníka tak bytostně zaujatého moderním lidským osudem, jako byl Jiří Kolář.*“<sup>117</sup> Jelikož doba druhé světové války poezii příliš nepřála, nacistická cenzura nutila básníky k opisům, jinotajům a nepřímému vyjadřování, k obracení se k minulosti a vyzdvihování národních kultů a krásy mateřštiny (projevilo se například u Nezvala, Seiferta, Hrubína či Halase), Jiří Kolář se pak stává výjimečným především v obracení se k současnosti a jejím nejistotám, k prostoru a věcem tradičně nepoetickým.

Co se světového kontextu a významného vlivu na jeho tvorbu týče, pak Jiří Kolář je nejvíce zasažen vlivy angloamerické literatury (i přes počáteční hlášení se k surrealismu ovlivněného spíše francouzskou literaturou). Ve válečné době je u něj patrný zájem o civilismus a již také počáteční odpor vůči velké části moderní poezie, jež se uměle vzdaluje člověku. Kolář se tak inspiruje například u Whitmana, který ho učí polyfoničnosti, jež se nejvíce projevuje v *Ódách a variacích* a ve sbírce *Sedm kantát*. U Sandburga sám sebe rozpoznává jako příslušníka generace „uhlí a cementu“ a skrze Masterse pocítí básnickou tíhu všedního lidského osudu uvnitř civilizace.<sup>118</sup> Významně je také ovlivněn T. S. Eliotem, jak sám později píše: „*Od Eliotovy Pusté země nepokročila poezie ani o centimetr.*“<sup>119</sup> Též Eliotovu *Pustou zemi* považuje za první koláž.<sup>120</sup>

Taktéž na Jiřího Koláře působí James Joyce, který se pokusil zahrnout do literatury absolutně celého moderního člověka s celou jeho rozmanitostí. „*V próze to byl Joyce, který měl na jedno mé určité básnické období jistý vliv právě tím, jak dokázal zacházet s různými reáliemi ve svém Odysseovi, kde neváhal do literárního jazyka mísit argot a jazyk románů pro služky.*“<sup>121</sup> Oba tyto autoři si Koláře podmanili svou nelineární

---

<sup>117</sup> PADRTA, Jiří. *Básník nového vědomí*. In: LAMAČ, Miroslav, Milada MOTLOVÁ, Raoul-Jean MOULIN, Jiří PADRTA, Vladimír KARFÍK a Běla KOLÁŘOVÁ. *Jiří Kolář*. Praha: Odeon, 1993, s. 65.

<sup>118</sup> Tamtéž, s. 66.

<sup>119</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Snad nic snad něco*. In: KOLÁŘ, Jiří et al. *Příběhy Jiřího Koláře: básnickovy výtvarné proměny*. Praha: Gallery, 1999, s. 58.

<sup>120</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Odpovědi: Památce Jiřího Padrty*. Dot.pův.1.vyd. Praha: Pražská imaginace, 1992, s. 8.

<sup>121</sup> Tamtéž.

tvorbou, v níž neexistuje časová následnost, souvislá fabulace, absentuje jediný pohled na skutečnost a skutečnost je složitá, rozmanitá a dynamická.<sup>122</sup>

O blízkém vztahu k angloamerické literatuře a k tematice města svědčí i Kolářova nevydaná strojopisná antologie ze čtyřicátých let obsahující literáty české i zahraniční (nejen americké).<sup>123</sup> Inspirační vlivy na Kolářovu tvorbu lze spatřovat již v prvních dílech, v nichž se často explicitně hlásí k literárnímu a kulturnímu dědictví svých vzorů.

### 3.2 Počáteční tvorba

Původní domněnka o tom, že na počátku Kolářova díla stojí dvanáct surrealistických koláží, byla tedy vyvrácena poté, co se v pozůstalosti Vítězslava Nezvala objevily dva Kolářovy rané rukopisy. Jejich obsah a forma ukazuje, že je Jiří Kolář nezaslal Nezvalovi náhodou, jeho reakce však zůstala neznámá. Jedná se o tzv. román reafora *Rudý havran* a soubor básní *Nový don Quijote*. Daná díla nejsou předmětem analýzy dané práce, jsou však neopomenutelné z hlediska vývoje Kolářova poetična.

#### 3.2.1 Rudý havran / román reafora

Dílo *Rudý havran*, jež bylo psáno v roce 1936, je rozsáhlým souborem – románem reafora, jenž má skutečně osnovu románu, využívá však především jazyka a formy poezie – kombinuje se zde ale několik druhů textů, jež jsou volně spjaté asociativním způsobem. Reafora znamená opakované a neustálé tvoření metafor a ukazuje Koláře jako někoho, kdo už od začátku hledá vlastní metody a způsoby tvorby. Nejzastoupenější metodou je pak autofora text neboli „*automatické tvoření metafor*.“<sup>124</sup>

Názvem románu se Kolář odvolává na Edgara Allana Poea, ale ve sbírce jsou též patrné vlivy Charlese Baudelaira, Karla Hynka Máchy, Ladislava Klímy z jedné strany a vlivy avantgardní – Vítězslava Nezvala, André Bretona, Guillaumea Apollinaira či Vladimira Majakovského – ze strany druhé, přičemž ke svému pozdějšímu vzoru – F. T. Marinettimu – přistupuje ještě kriticky. Zatímco Jindřich Chaloupecký považuje

---

<sup>122</sup> PADRTA, Jiří. *Básník nového vědomí*. In: LAMAC, Miroslav, Milada MOTLOVÁ, Raoul-Jean MOULIN, Jiří PADRTA, Vladimír KARFÍK a Běla KOLÁŘOVÁ. *Jiří Kolář*. Praha: Odeon, 1993, s. 66.

<sup>123</sup> PEŠAT, Zdeněk. *Literární Skupina 42*; in: PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ: *Skupina 42: antologie*. Brno: Atlantis, 2000. České moderny, s. 438.

<sup>124</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Rudý havran*, in: *Rudý havran: Nový don Quijote*. Praha: Akropolis, 2009. Skrytá moderna, s. 87.

Marinettiho *Osvobozená slova* za směrodatné dílo, které dle něj uvádí Koláře k moderní poezii a dává základ jeho tvůrčí metodě,<sup>125</sup> Jiří Kolář se ve svém raném textu vyjadřuje k Marinettimu skeptičtěji: „*Nechci tvrdit, že Marinetti nedokázal myslet, dokonce stavím jej mezi ty, kteří museli přijít, třebaže bude jen uraženým ramenem kříže na gondole hrobky Poea či Baudelaira, Apollinaira neb Majakovského.*“<sup>126</sup>

Už z různorodých vlivů lze odhalit, že se v díle střetává surrealistická metoda plynulého i přerušovaného automatického záznamu proudu vědomí, jež je plná hravosti s obrazností i zvukovostí básně: „*Žralok v srdci luny / Za lok v srdci kuny / Štětcem sna svět / Slepce dna květ;*“<sup>127</sup> ale i skutečná touha odhalit nevědomí pomocí surrealistické metody, uchopit realitu zevnitř, zobrazit nezobrazitelné: „*Drásá mne myšlenka: Postavit před sebe zrcadla, takto utvořit nekonečno a vstoupit mezi něj. Tedy na konec nemožnosti;*“<sup>128</sup> s dekadentní drastickou a absurdní obrazností, temnotou a stále přítomnou smrtí: „*Smrt je největším cílem. / Jediný cíl, jediný plod, jediné vzkříšení.*“<sup>129</sup>

Básník tak vytváří syntézu moderních básnických směrů, kterou volně sdružuje pomocí surrealistických postupů. Text kombinuje odhalování podvědomí a nevědomí, s tématy prvních lásek, úžasu z četby či s temnou látkou umírání a smrti. Soubor je tak specifickou syntézou uměleckého světa napříč jednotlivými směry s vlastní estetikou a dobou působení. V souboru se tak setkávají všichni básníkoví hrdinové a mají možnost promluvit (vyjma již zmíněných je to též např. Shakespeare, Gogol, Flaubert, Wagner). V citaci se též objevují slova Karla Marxe především pro Kolářovo sociální citění a pro jeho kladenskou zkušenost.

V díle též dochází ke kombinaci několika druhů textů, z nichž valná část je Kolářovou vlastní tvůrčí metodou – automatický text, autofora text, reafora, leptaná báseň, kontramatický text (zřejmě jako protiklad automatickému textu), záznam snu či automontáž. Veškeré z nich jsou doslova přesyceny svou obrazností, jež je podporována expresivním jazykem, experimentováním se slovy, zvukomalbou, rýmy, četnými anaforamí či kombinací poezie a prózy.

---

<sup>125</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *Příběh Jiřího Koláře*, in: LAMAČ, Miroslav, Milada MOTLOVÁ, Raoul-Jean MOULIN, Jiří PADRTA, Vladimír KARFÍK a Běla KOLÁŘOVÁ. *Jiří Kolář*. Praha: Odeon, 1993, s. 20–21.

<sup>126</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Rudý havran*, in: *Rudý havran: Nový don Quijote*. Praha: Akropolis, 2009. Skrytá moderna, s. 81.

<sup>127</sup> Tamtéž, s. 46.

<sup>128</sup> Tamtéž.

<sup>129</sup> Tamtéž, s. 48–49.

Již zde se též objevuje touha vyrovnat básnictví s výtvarným a hudebním uměním, jež je tolik typická pro jeho veškerou tvůrčí práci: „*Toužím (chci) vytvořit z poesie jazyk, kterým slove ticho a hudba. Nenechám dítě své stát o schod níže, jeho život nebude lze násilnit, budu mu otrokem, aby mohlo být králem. / Nechci báseň by byla jen pouhým dál malomocným před prahem nejvyšších zahrad.*“<sup>130</sup>

### 3.2.2 Nový don Quijote

Mezi lety 1934–1937 Jiří Kolář vytváří soubor *Nový don Quijote* uvedený citáty Vítězslava Nezvala ze sbírky *Žena v množném čísle*: „*Cítím že přichází,*“<sup>131</sup> (jež u Nezvala pokračuje slovy: „*jako cítíme přicházeti svou smrt*“<sup>132</sup>) a následně: „*A jak to bude teprve úchvatné až promluví,*“<sup>133</sup> (kde se vyskytuje elipsa posledního slova verše: „*žena*“<sup>134</sup>). Již dané citace tak napovídají, že se soubor též nese v surrealistickém duchu kombinovaném s expresionistickými a dekadentními motivy. Zároveň však ukazuje na jednoho z nejvýznamnějších Kolářových vzorů v daném období: „*Miluji jej nejen pro darovaný mi polibek Ženy v množném čísle / Ale - / Házejí po něm růže plné ostnů / A jako správně hravé drama může vidět i hluchý a porozumí mu / Neudržíš Nezvalovu poesii / Neboť potkáš-li tento Devětsil do smrti nezapomeneš na jeho bravu.*“<sup>135</sup>

Sbírka je zároveň fikčním světem, kde se jako sobě rovní, napříč času i avantgardním a uměleckým směrům, setkávají všechny Kolářovy umělecké autority, aby se jim dostalo obdivu: „*Byl to André Breton nesoucí standartu největší / revolucionář minulého století byl Lautréamont / Ta černá růže je Baudelaire / Pecen vesmíru Rimbaud / Kvalifikovaný soustružník Racine / Stachanovec Vrchlický / Stohlavý tygr Majakovský / Žlutá vlašťovka Apollinaire / Gynoceptal Marinetti / Platinový dalekohled Shakespeare / Kvalitní šaratice Valéry / Šaldovo krematorium / Bezhohá stonožka Čapek / Ruka s osmi prsty Paul Éluard / Rudý onyx Mácha / Černý safír Picasso / Topas Dalí / Slunce se zavřenýma očima Ducasse // Hudba skončí v knihách.*“<sup>136</sup> Opět se zde kombinují vzory literární, malířské i hudební a mísení těchto tří odvětví umění napovídá i závěrečný verš.

---

<sup>130</sup> Tamtéž, s. 78.

<sup>131</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Nový don Quijote*, in: *Rudý havran: Nový don Quijote*. Praha: Akropolis, 2009. Skrytá moderna, s. 299.

<sup>132</sup> NEZVAL, Vítězslav. *Žena v množném čísle*. 2. samost. vyd. Praha: Kentaur, 1993, s. 36.

<sup>133</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Nový don Quijote*, in: *Rudý havran: Nový don Quijote*. Praha: Akropolis, 2009. Skrytá moderna, s. 299.

<sup>134</sup> NEZVAL, Vítězslav. *Žena v množném čísle*. 2. samost. vyd. Praha: Kentaur, 1993, s. 148.

<sup>135</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Nový don Quijote*, in: *Rudý havran: Nový don Quijote*. Praha: Akropolis, 2009. Skrytá moderna, s. 364–365.

<sup>136</sup> Tamtéž, s. 364.

Není ani náhoda, že si Jiří Kolář do svého názvu volí právě Dona Quijota, extravagantního paličatého poutníka, který si v literární historii vysluhuje neustálou pozornost. Michel Foucault ho považuje za hrdinu, „*který se zastavuje před všemi značkami podobnosti. Je hrdinou stejného. [...] Celé jeho bytí je pouze řečí, textem, popsány listy, již zachyceným příběhem. Tvoří ho protínající se slova, je po světě bloudícím mezi podobností věcí.*“<sup>137</sup> Don Quijote je tedy postavou ukazující čtenáři konfrontaci světa skutečného a světa literárního – sestaveného pomocí jazykových znaků. Není schopen pohybovat se po světě, aniž by se radil se svou knihou, aniž by rytířské romány nepředepsaly veškerá jeho dobrodružství, čímž může zároveň prokázat, že svět knih se podobá realitě. Ač se u rytířských románů jedná o zcela zjevnou fikci, které se nic ve světě nepodobá, Don Quijote musí poskytnout důkaz, že jsou pravdivou a skutečnou řečí světa. Naplňuje tedy žánrové znaky příběhu a jeho skutečným dobrodružstvím se stává rozluštění světa a dokazování, zda knihy říkají pravdu a zda znaky řeči skutečně odpovídají věcem samým. „*Celá jeho cesta je hledání podobnosti: ty nejmenší analogie jsou chápány jako uspané znaky, jež je třeba probudit, aby opět začaly mluvit.*“<sup>138</sup> Román je dle Foucaulta přelomovým dílem poukazujícím na stav, kdy se ukázalo, že slova svým významem klamou, stávají se součástí dobrodružství bez obsahu a bez podobnosti; že slova už neoznačují věci, ale jejich jedinou hodnotou je reprezentovat fikci; slova a věci se už nepodobají.

Don Quijote zaujal například i Milana Kunderu, jenž jej považuje za dílo, v němž můžeme „*Pochopit spolu se Cervantesem svět jako mnohoznačnost, čelit místo jedné absolutní pravdě celé spoustě relativních, navzájem si protiřečících pravd (pravd vtělených do imaginárních „já“ nazývaných postavami), mít tedy jako jedinou jistotu moudrost nejistoty.*“<sup>139</sup>

Don Quijote se tak stává i Kolářovi prostředkem k poukázání na mnohovýznamovost světa, jeho neuchopitelnost a nezobrazitelnost v umění: „*A spočívá-li život v tom že nějaká bytost je v každém okamžiku touž a přece jinou / Je poesie cílem života.*“<sup>140</sup> A zároveň se tak Jiří Kolář opět ukazuje jako básník neustále přemýšlející o funkcích umění, jazyka a obraznosti s jeho neustálou touhou po odhalení skrytého.

---

<sup>137</sup> FOUCAULT, Michel. *Reprezentovat*. In: *Slova a věci*. Brno: Computer Press, 2007. Eseje a studie, s. 41.

<sup>138</sup> Tamtéž, s. 42.

<sup>139</sup> KUNDERA, Milan, UHDEOVÁ, Jitka, ed. *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. V Brně: Atlantis, 2005, s. 13.

<sup>140</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Nový don Quijote*, in: *Rudý havran: Nový don Quijote*. Praha: Akropolis, 2009. Skrytá moderna, s. 360.

V dané sbírce se stále mísí obraznost surrealismu s expresionismem a dekadencí s patrnou máchovskou melancholií. Samotná postava Karla Hynka Máchy a jeho díla je též výrazně zastoupena, což je však pro český surrealismus příznačné, stačí si připomenout sborník českých surrealistů *Ani labuť ani lůna*. Surrealismus přikládal Máchově dílu významnou roli, též se však snažil jej zasadit do vlastní poetiky, po vzoru Sigmunda Freuda v něm tak vůdce českého surrealismu Vítězslav Nezval analyzoval libido a Oidipovský komplex či se jej snažil interpretovat jako „iracionální konstrukci,“ jež je plodem psychického automatismu.<sup>141</sup> Psychoanalýza se však v Kolářově díle neobjevuje, Mácha je pro něj především národním hrdinou a jeho dílo obrazem neuskutečněné lásky, společenského rozporu a bezvýznamnosti lidského osudu, jímž nelze zcela porozumět.

Druhý oddíl uzavírá kladenský cyklus<sup>142</sup> věnovaný Kolářovu příteli Václavu Pekárkovi, básníkovi skupiny *Blok*, který inicioval první otisk Kolářovy básně v časopise *U*.<sup>143</sup> Zde je Kladno zobrazováno prizmatem Petra Bezruče, též v explicitních odkazech na jeho dílo, jako průmyslové chudé město „*továrních Jánošíků*“,<sup>144</sup> kde se postupně proměňuje dekadentní poetika v revoluční proletářství. Střípky tohoto oddílu se přenesou do skladby *Kladnu* obsažené ve sbírce *Křestný list*, kde básník právě s tímto oddílem polemizuje: „*I městem továrních Jánošíků jsem nazval tě*.“<sup>145</sup> V obou skladbách se též zopakuje obraz „*Roušky Veroničiny / Do nichž se utřel krvácející kominík*.“<sup>146</sup> Zároveň se již zde objevují obrazy komínů, jakožto černé harfy, jak je tomu též ve skladbě *Přespolní dělník* z téže sbírky, v níž je daný obraz považován za požadavek na estetiku básnického umění.

V dané sbírce se také naplňuje Kolářova touha po nových metodách. Nově se tak setkáváme například se sonetovou bábovkou či autoginací (Kolářův neologismus, kontrakce automatické imaginace), ale rozvíjí se též automatický text a autofora text

---

<sup>141</sup> NEZVAL, Vítězslav. *Konkrétní iracionalita v životě a dílech K. H. Máchy*, in: NEZVAL, Vítězslav. *Ani labuť ani lůna: sborník k stému výročí smrti Karla Hynka Máchy*. Praha: Concordia, 1995. Nová edice, s. 39.

<sup>142</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Nový don Quijote*, in: *Rudý havran: Nový don Quijote*. Praha: Akropolis, 2009. Skrytá moderna, s. 352–357.

<sup>143</sup> ŘÍHA, Jakub. *Když přespolní dělník Jiří Kolář na harfu komínů hrál*. Český rozhlas Vltava [online]. 2014 [cit. 2019-01-13]. Dostupné na: [https://vltava.rozhlas.cz/kdyz-prespolni-delnik-jiri-kolar-na-harfu-kominu-hral-5072523?fbclid=IwAR0HQ8R1GUCf8qDf1-AnXzGv\\_PjVCCIdGwAjY35srRdjzjrL1KRjh\\_VhII](https://vltava.rozhlas.cz/kdyz-prespolni-delnik-jiri-kolar-na-harfu-kominu-hral-5072523?fbclid=IwAR0HQ8R1GUCf8qDf1-AnXzGv_PjVCCIdGwAjY35srRdjzjrL1KRjh_VhII)

<sup>144</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Nový don Quijote*, in: *Rudý havran: Nový don Quijote*. Praha: Akropolis, 2009. Skrytá moderna, s. 355.

<sup>145</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Křestný list*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 24.

<sup>146</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Nový don Quijote*, in: *Rudý havran: Nový don Quijote*. Praha: Akropolis, 2009. Skrytá moderna, s. 356.

či kombinace básnického tvaru s prózou. Autor do básní vstupuje v roli básníka: „*Nežli jsem se dozvěděl co je to verš / Rýmoval jsem prózu,*“<sup>147</sup> uvažuje nad významy básnického umění či nad svými uměleckými vzory. Již zde se také formuje jeho postoj k básnictví, jenž si žádá kombinaci hudební a výtvarné umění, neboť pouze tak může poskytovat komplexní náhled na skutečnost: „*Neboť poesie bez hudby – obrazů – není poesí / A nebude jí ani bez přicházející hudby dějů.*“<sup>148</sup>

Celý soubor má charakter denních zápisů (již zde je uplatněno datování), shrnutí různorodých textů a poznámek inspirovaných vlastní četbou; mísí se v něm různorodé styly a metody, čímž se již velmi přibližuje básnické koláži.

### 3.2.3 S utkvělou myšlenkou na město a noc s jejím tělem

*S utkvělou myšlenkou na město a noc s jejím tělem* je triptychovou skladbou vydanou Jiřím Kotalíkem v roce 1938 pravděpodobně ke Kolářovým 24. narozeninám, též je však možné, že byla sbírka vydána později a byla antedatována. Sám autor uvedl, že skladba je inspirována dobovou erotickou literaturou – zejména prózou *Sexuální nocturno* od Vítězslava Nezvala a básnickou sbírkou *Thyrsos* od Františka Halase.<sup>149</sup>

Skladba tematizuje tři erotické lásky. První část *Ústnice* je nejcudnější a metaforou nejzahalnější, převažuje v ní především láskyplný milostný vztah. Druhá skladba *Svícen a trakař* popisuje erotický akt jakožto naplnění dlouhotrvající touhy, zatímco z třetí skladby *Růže večernice* se jakýkoli duševní vztah vytrácí a láska je ztotožňována s erotickými akty. Sbírka tak graduje nejen v tematickém vyobrazování erotična, nýbrž i v expresivitě.

Sbírka je nejméně komentovaným počinem mezi literárními díly Jiřího Koláře. Malou pozornost si vysluhuje především tematikou na hranici brakové literatury, též však proto, že je zde málo čitelná specifická Kolářova poetika. V díle je přímo přítomen lyrický subjekt, má srozumitelnou a souvislou dějovou složku, využívá epitet a metafor, jak je známe z tradičního pojmání metafory: „*Obličej z křídly oči sežehnuté smutkem.*“<sup>150</sup>

Do sbírky se též postupně dostává městský prostor, ten je však odlišný od pozdějších Kolářových vyobrazení městského prostředí, v nichž je město pojímáno

---

<sup>147</sup> Tamtéž, s. 336.

<sup>148</sup> Tamtéž, s. 361.

<sup>149</sup> SLOMEK, Jaromír, ed. *Ediční poznámka*, in: KOLÁŘ, Jiří. *S utkvělou myšlenkou na město a noc s jejím tělem*. V nakl. Primus vyd. 1. Praha: Primus, 2002, s. 35.

<sup>150</sup> KOLÁŘ, Jiří. *S utkvělou myšlenkou na město a noc s jejím tělem*. V nakl. Primus vyd. 1. Praha: Primus, 2002, s. 18.

více z pohledu jeho periferie, zatímco v této skladbě se jedná o centrum. První skladba je zcela nelokalizována, do druhé nám již pronikají okna či komíny, třetí skladba je celá zasazena do Prahy, především do jejího centra – objevuje se zde Václavské a Wilsonovo náměstí.

Tematika noci je zde také přítomná, opět má zde ale odlišný význam. Noc zde neznamena temno, zakrytou a neodhalenou část denního světa, jak je tomu v následujících sbírkách, nýbrž je prostředkem k odhalování erotična, buditelkou intimních vztahů. Společné je tak užívání noci k odhalování skrytého, zde však stále pouze v jediném, a to erotickém smyslu.

Skladba je tak především dokladem toho, s čím vším Jiří Kolář v nejranějším období experimentoval. Forma erotické literatury mu však příliš nesvědčí, neboť ji naplňuje typickými žánrovými atributy, a neposouvá ji tak nikam dále.

### 3.3 Soupis sbírek v raném období

Nebýt tak z pozůstalosti Vítězslava Nezvala objevených souborů *Rudý havran* a *Nový don Quijote* vydaných společně v roce 2009, jež jsou především díly surrealistickými (s metodou automatického záznamu obrazů či metafor se v dalším díle Jiřího Koláře již nesetkáme a od tohoto avantgardismu se distancuje), a triptychové erotické skladby *S utkvělou myšlenkou na město a noc s jejím tělem* vydané v roce 2002, byla za prvotinu považována sbírka *Křestný list*, jež vyšla ještě za války, v roce 1941. Za okupace, v roce 1943, vyšla i bibliofilie *Noc*, která se poté ve stejném znění a podobě stala součástí oddílů *Ódy v Ódách a variacích*. Další napsanou sbírkou Jiřího Koláře byly *Ódy a variace* připravované od léta 1941 do roku 1944, publikované ale až v roce 1946. Následně psanou sbírkou je *Limb a jiné básně*, vytvářenou od srpna 1944, tedy po *Ódách*, ale vytištěnou před nimi na podzim roku 1945. Vydání *Ód a variací* ještě předstihla sbírka *Sedm kantát*, která byla napsána a vydána na jaře 1945 v euforii prvních měsíců po osvobození.<sup>151</sup> Dané čtyři sbírky budou předmětem bližšího zkoumání v následující kapitole.

---

<sup>151</sup> VLADISLAV, Jan. *Kolář neboli poezie – panství života a smrti*, in: *Portréty a autoportréty*. Praha: Práce, 1991. Tvar (Práce), s. 198.



## 4 Nové poetično Jiřího Koláře

### 4.1 Křestný list

„*Jsi těžká jak hrom / Poezie*“<sup>152</sup> je výkřikem v závěru první básně sbírky. Tento úderný výrok stanovuje program celé tvorby Jiřího Koláře. Jeho neutuchající hledání formy vlastního vyjádření, nikoli ono „kutí veršů“, ale neustálý boj o autonomii a neopakovatelnost každé básně, každého verše či slova. Je to ustavičná touha po odhalování skrytého, které stojí za zobrazovanými věcmi a ději, a touha po vtažení současného člověka a světa do poezie. Dané zvolání nastavuje tíhu celé sbírky, její komplikovanost i tajemnost.

Debut Jiřího Koláře s příznačným názvem vyšel v roce 1941 prostřednictvím Františka Halase, nicméně z Kolářových dopisů víme, že v době vydání sbírky se autor již znal s Jindřichem Chalupckým, který v samizdatové zprávě *Cesta Jiřího Koláře* uvádí, že se na vydávání této první knížky přímo podílel.<sup>153</sup> Přestože se jednotlivé osobnosti Skupiny již pohybovali v uměleckém prostoru a byli umělecky činné, společná skupinová poetika stále neexistovala. Sbíрка tedy nevychází z žádných skupinových požadavků či výkladů umění, nýbrž je vlastní etapou v hledání Kolářova tvaru a ukazuje, že jeho spojitost s poetikou Skupiny je pro jeho tvorbu přirozenou cestou. Již jeho prvotina se totiž vyznačuje atributy, jež budou následně pro Skupinu příznačné, o čemž hovoří i Jindřich Chalupcký v roce 1942: „*Zaznamenáváme debut Jiřího Koláře Křestný list jako knížku, která má pravé a bohaté reálnosti až nazbyt. Kolář objevil si prostě výsostnost skutečnosti pro poezii, a to zrovna té skutečnosti docela skutečné, docela obyčejné, docela nebásnické – onoho docela obyčejného prostředí našich životů – totiž města. [...] Města všedního, neokázalého, dokonce drsného a hrubého, ale města se vším všudy, jsoucího a živého.*“<sup>154</sup> Dalo by se tedy říci, že Jiří Kolář vytvořil takovou poezii, jakou Chalupcký hledal.

Sám Jiří Kolář říká: „*Mě zajímal život lidí, jaký je, ne jak je zpodoběn v literatuře. [...] Městské prostředí je v mé poezii proto, že jsem bydlel na Kladně. Díval*

---

<sup>152</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Křestný list*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 9.

<sup>153</sup> ČERVENKA, Miroslav. *První čtyři sbírky Jiřího Koláře*, in: *Styl a význam: studie o básnících*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 137.

<sup>154</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *Noví básníci*, in: *Obhajoba umění: 1934–1948*. Praha: Československý spisovatel, 1991. Orientace, s. 234–235.

*jsem se z okna na hutě, znal jsem lidi, kteří dělali na hutích a v dolech. Stavěly se velké domy a majitel takového domu nikdy nebyl chudý.*“<sup>155</sup> Městská tematika je tak pro Koláře přirozenou již od počátku tvorby. Ve sbírce však není tato tematika na první pohled zřejmá, nýbrž je rafinovaně utvářena na pozadí zdánlivě venkovského obsahu.

Lze-li sbírku posuzovat prizmatem městských a civilizačních atributů později vzniklé Skupiny 42, pak jej lze nalézt v závěru IV. básně cyklu *Přespolní dělník*: „*Skřivane zmýli si jednou žitný lán s lánem komínů / Možná že někdo přijde požnout tu černou harfu / Věřím / Sklidil by velkou báseň;*“<sup>156</sup> jinak ale v celé sbírce není jiného explicitního nemetaforického zobrazení městské periferie, jak jej známe již z tehdejších obrazů Grossových a Hudečkových.<sup>157</sup> V tomto čtyřverší je značně patrné zasazení neomalené a ošklivé skutečnosti města či průmyslové periferie do rurálního a harmonického venkova, tato polarita téměř romantická je však příznačná pro celou skladbu. Zároveň je město pojímáno téměř Bezručovým způsobem v návaznosti na závěr druhého oddílu *Nového dona Quijota*, v němž je vytvářen obraz průmyslového Kladna. V závěru daného čtyřverší zaznívá výzva, nastavení nové poetiky, poukázání, jakými reáliemi se má poezie zabývat – výzva, jež je poetice později vzniklé Skupině též směrodatná.

Přesto je pojmání města stále odlišné od poetiky stanovené Jindřichem Chaloupeckým. Soubor je specifickou syntézou města do venkovského prostředí s antropomorfizovanou faunou a florou, jež jsou básníkovou společností a zastupují obyvatele města, neboť vlastnosti a dění, které se jednotlivým rostlinám a živočichům připisují, jsou nejen lidské, ale též často až archetypálně městské.

Ačkoliv jsou tedy vyjímány jednotlivé atributy a subjekty z přírodní lyriky a prostor dějiště je rurální, samo dění je městské. Mimo čerpání motivů z přírodní lyriky se v souboru objevují mýtické postavy, přejaté často z venkovského folklóru (meluzína, rusalka), ale též postavy literárních mýtů (Charón), dodávající na fantasknosti a tajemnosti. Jako vzorové tak může posloužit například dvouverší: „*Sojka je klepna / Rusalky platí lekníny tůním za byt,*“<sup>158</sup> v němž nejenže dochází k antropomorfizaci,

---

<sup>155</sup> KOLÁŘ, Jiří a Michal BAUER. *Z každého z nás postupem let něco zmizí: rozhovor s Jiřím Kolářem*. Jinočany: H & H, 2005, s. 19.

<sup>156</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Křestný list*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 12.

<sup>157</sup> ČERVENKA, Miroslav: *První čtyři sbírky Jiřího Koláře*, in: *Styl a význam: studie o básnících*. Praha: Československý spisovatel 1991, s. 139–140.

<sup>158</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Křestný list*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 15.

ta sama je ale specifikována na člověka městského, neboť být „drbnou“ (v jiném verši „klepnou“) či platit za byt jsou záležitosti a výrazy typicky městské. Kontrastuje zde tedy uvědomělý příklon k mýtu původních společenství, řádu seslaného člověku bohy, ztracená rajská nevinnost se znalostí současného města jakožto prostředí plného utrpení, zkázy, nesčetných lidských osudů a komplikovaných vztahů.

Dalšími takovými výrazy, jež jsou běžně užívané městskou vrstvou společnosti, jsou například: *chasník, básničkář, pingl, pacholek, pijan, koktal, povalečka, babizna, sukničkář, zevlounka, pupkoun, sebranka*.<sup>159</sup> Nejsou to ale jen slova, nýbrž celá slovní spojení převzatá z úst městského člověka, jako například: *hřebík do rakve, vzít draka, za pět prstů, střílet si z někoho, jak zobák narost* a podobně. A to se jedná pouze o příklady z cyklu *Přespolní dělník*.

Už zde Jiří Kolář (jak je typické zejména pro pozdější sbírky) využívá celou plejádu jazykových útvarů, mísí hovorový styl s obecnou češtinou i slangem. Jeho jazyk tak odpovídá běžné mluvě. Není to ale pouze lexikální úroveň, nýbrž často celé výpovědi s mluvenostní syntaxí, jež jsou autenticky hovorové. Jazykem a formou jsou tedy přenášeny atributy a dění města do rurálního prostředí. Jednotliví aktéři tak vystupují v moderních sociálních rolích a vazby mezi nimi jsou tak spleťtité, jak je tomu v moderní civilizaci. Městský člověk se střetává s rurálním světem, který již není harmonizovaný, ale dostává se mu komplikovaných vztahů typických pro moderní společenství. Pomocí těchto metaforických prostředků vytvářejí vztahy mezi jednotlivými slovy pnutí, neboť na sebe narážejí dva odlišné světy – naivní a racionalizovaný. Dané střetávání je obrazným pokusem o jakousi integraci, celistvý obraz, postižení absolutního univerza. Je snahou o porozumění harmonii přírody a disharmonii lidské civilizace a snahou o skloubení těchto světů. Přírodní svět sbírky, který je blízký Pythagorově hudbě sfér, není vyobrazován ve své harmonické podobě, nýbrž je narušován dějinným chodem světa, lidskými vlastnostmi přírody. Jednotliví venkovští aktéři cyklu tak dostávají hudební nástroje, ale ukazují pouze na disharmonii světa lidského. Demonstrovat to lze na II. básni cyklu: „*Štětec ze strun ještěrko / Ode dne kdy mi ukázali cymbál nebes / Jsme spolu na hromádce / Však obětní cep jejího srdce*“<sup>160</sup> Onen *cymbál nebes*, to je ona hudba sfér (v další části básně verš „*Houslový klíč měl za kmotru mléčnou dráhu*“<sup>161</sup>), krása

---

<sup>159</sup> Danou analýzu těchto výrazů a jejich důkladnou enumeraci provedl Miroslav Červenka v textu *První čtyři sbírky Jiřího Koláře*, citována výše.

<sup>160</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Křestný list*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 10.

<sup>161</sup> Tamtéž.

a harmonie přírodní lyriky, soudržnost přírody, svět daný, přirozený, spontánní, logický a pravdivý. *Jsme spolu na hromádce* symbolizuje jakési sepětí, souvztažnost básníka se světem, touhu do něj patřit. Následuje však *obětní cep jejího srdce*, cep ke sklizni obilí, ale tentýž cep k válčení v dobách husitských, tedy cep jako nástroj podmanění přírody člověkem na jedné straně a jako nástroj podmaňování lidského přesvědčení a víry na straně druhé. Tento verš rozbíjí harmonický svět přírody, přičemž ale zobrazuje nekončící touhu po něm, i když je v lidském světě nedosažitelný – navíc srdce, jakožto symbol lásky, je obětováno drsným mučednickým způsobem. Motiv mučení v dalších verších básně ještě graduje: „*Ale těch sedmadvacet ran*“; „*růže vybuchlé mi z úst*“ a dokonce závěr básně „*Lásky cesta nejbližší z oněch k pranyři*.“<sup>162</sup> Dané obrazy jsou znepokojující, neboť nevinná panenská příroda trpí lidským proviněním a přírodní idyla je násilím narušována, což je obraz v literatuře velmi neotřelý.

Střetávání dvou vzájemně si odporujících světů, světa přírodní, naivní a spontánní existence s racionalizovaným světem civilizace, vytváří obraz hraniční a mezní. Lidský život a svět je komplikovaný, neuchopitelný (ani umělecky) a nepochopitelný a člověk v něm zůstává bezmocný. „*Ptáci Jí vraceli nástroje / Protože i mně Den zlomil hůl nad hlavou / A život poslal tabatěrku / Pili jsme spolu na zdraví*.“<sup>163</sup> Zde už je přítomna určitá rezignace, sklon k nihilismu, opouštění ideálů a realistický postoj ke světu běžnému a banálnímu. Přes zdánlivou smířlivost v daném čtyřverší však následuje opět obraz existenciálně tíživý, který naráží na verše předcházející. „*S červánkem přes ústa / Kůzlátka prsů s'atá / Ranami líbala své tajnosnubné tělo*.“<sup>164</sup>

Zároveň jsou to často biblické motivy utrpení, obětování se, hříšnosti a touhy po spasení, ať už v podobě mesiáše (mesiášky) či přírodních bohů. Tento koncept je ale též zcela pozemský a jeho příčinou je neustálá tužba po porozumění světu s jeho každodenními muky: „*Za žebřík Jakubův že považují nohy kterékoli z žen / Neboť každé lůno schopno píseň probudit*.“<sup>165</sup> Daná milostná metafora zároveň poukazuje na přítomnost – nikoli směřování do budoucnosti, vysoko, k nebesům, nýbrž současnost, pozemskost a žitá skutečnost. Tato přizemnost, hledání skutečnosti, zbavování se mýtů i víry v harmonii a řád, nese onu existenciální tíhu, která zůstává za věcmi jaksí skryta, skrze ně však znovu vystupuje. Až téměř expresionistický charakter má využití bohyně

---

<sup>162</sup> Tamtéž.

<sup>163</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>164</sup> Tamtéž.

<sup>165</sup> Tamtéž, s. 13.

Lítice:<sup>166</sup> „*Má krásná Lítice / S putýnkou krve / Vstaň Mesiáško,*“ jež je příšerou pomsty s děsivým vzhledem, příšerou bez slitování, ale zároveň tou, která má očistit od hříchů, aby se člověk stal velebným, ctihodným. Ve sbírce se tento princip trestání hříchů objevuje častěji, ať už v podobě ran či například v podobě ztraceného ráje, kam se ale ptáci (čistá esence přírody) vrací. Jedná se o narážení na neoblomnou a neutuchající lidskou hříšnost, skutečnost, která je bolestná, tísnivá, všední a věčná zároveň.

Nelze též opomenout v souboru přítomný básníkův vztah k proletářství, a to nejen v autostylizaci do přespolního dělníka či ve vyobrazení oněch lánů komínů, ale rovněž například ve výzvě: „*Zkus jednou hrát ne se mnou nebo s vodotryskem / Se soustruhem.*“<sup>167</sup> Ke svému proletářskému zázemí – městu Kladnu – se básník obrací v jedné básni,<sup>168</sup> jež se nese v duchu kladenského cyklu obsaženého v souboru *Nový don Quijote*, a zahrnuje též obraz krvácejícího kominíka utírajícího si tvář Veroničinou rouškou, který je destrukcí biblického motivu nahrazující Ježíše obyčejným pracujícím člověkem. „*I městem továrních Jánošíků jsem nazval tě / Ale – ale – odpusť / Svě verše posílám na vandr pro Jinou paní / [...] / Pro Jinou lyru posílám na odehrávku Lesu,*“<sup>169</sup> v této básni se ale autor vzdává stylizace do proletářského básníka, a tím i dříve využívané poetiky, posílá ji „k šípku“, a vrací se ke své poetice současné, k převádění jednotlivých městských skutečností do tradičních přírodních poloh.

Básník v souboru záměrně aplikuje hru s významy slov a jejich obrazy, které o sebe narážejí a posouvají je někde zcela jinam, přesto však nejsou vedle sebe náhodně. Tento juxtapoziční princip má odhalovat novou reálnou a objektivní skutečnost, navíc užívaná slova mají často výrazný vizuální metaforický charakter a vytváří tak jakýsi společný obraz, jenž je plný konkrétních objektů. Je to způsobeno především výběrem konkrétních slov označujících hmotný svět, zatímco abstrakt je v souboru skutečně pomálu. Na jedné straně je tu tedy diskontinuita a nesouvislost mezi jednotlivými slovy, na druhou stranu ale vytvářejí nový obraz, který je sourodý a konkrétní. Například pak verš „*Šibeničnick dobré bidlo jej pálí*“<sup>170</sup> naráží na frazeologismus, který je proměňován využitím homofonu – šibeničnick tak v básni nemá problém s tím, že by si nevážil dobrého obydlí, ale trápí ho bidlo, nejdelší tyč jeho šibeniční konstrukce. Obraz (též nesoucí

---

<sup>166</sup> Též název expresionistického souboru povídek Richarda Weinerja z roku 1916, k němuž se Skupina 42 často hlásí a jeho dílo vyzdvihuje.

<sup>167</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Křestný list*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 16.

<sup>168</sup> Tamtéž, s. 24.

<sup>169</sup> Tamtéž.

<sup>170</sup> Tamtéž, s. 17.

existenciální úzkost) vzniklý hrou se slovy a narážením jejich významů o sebe je naprosto konkrétní a zřetelný, a přesto není banální. Ne vždy ale básníkův metaforický princip vytváří obraz zřetelný a konkrétní. Kombinace často kusých veršů přináší spíše útržkovitost a představa obrazu je pak nesrozumitelná, nejasná, matná. Takový obraz je často načrtnut, ale zůstane nedokončen, je nesouvislý a nejasný, patrné je to například na verši (zaslechnutém fragmentu): „*Básníkár Pak komu ryby radí mlčet.*“<sup>171</sup>

Na základě metafory tak Jiří Kolář ve své sbírce dává specifické vztahy mezi člověka a přírodu, zejména vztahy často rodinného a emocionálního charakteru, a mezi jednotlivé účastníky dává vzájemné sociální městské vazby – něco si platí, slibují, závidí, obviňují, učí. O této intimní provázanosti mezi jednotlivými subjekty a objekty básní svědčí též přešle oslovování. Daná intimita mívá též milostný ráz – často je v básních přítomna jakási ona, milenka proměňující se mezi antropomorfizovanými přírodninami a osobami (mýtickými, pohádkovými), častěji je ale pojmenována pouze zájmenem, jako neznámá Ona s velkým počátečním písmenem (jak bylo využíváno též v poezii poetismu).

Nejsou to ale pouze vzájemně nesouvislé slova či městská frazeologie nelibozvučně na sebe narážející a vzájemně kontrastující, ale dochází též ke kombinování více textů. Využíváno je tedy přímých citací promluv v textu vyznačených: „*Až jednou ,Počkej až nebudu' mi z lesa / Rosa zažvatlá ,Jiříčku máš hlad'*“<sup>172</sup> i citací nepřímých: „*Ale podívej se slunečnice nejsi-li žádná drbna / Kdo vykvákal špačkoví že nadávám křiklavých domkářů.*“<sup>173</sup> Dokonce se v souboru objevuje i celá báseň sestavená z úryvků vět zaslechnutých ve městě, jak si všiml již v roce 1942 Chalupický,<sup>174</sup> což je zároveň koncept přesně vyhovující poetice Skupiny 42; koncept, v němž se střetávají jednotlivé, zcela nesouvislé výpovědi a utvářejí tak obraz ulic města a každodenního lidského dění a prožívání. Tato orální forma je literárně zhodnocena převedením na baladu, jejímž tragickým koncem je verš „*Víš – ví že s ní nebudu chodit.*“<sup>175</sup> V textech se kříží promluvy lyrického subjektu (ať už jakési lyrické „já“ či stylizovaný básník v společnosti přírody), promluvy antropomorfizovaných přírodnin v citátech přímých i nepřímých s promluvami odlidštěnými, odosobněnými, strohými a vytrženými z kontextu – příznačné je to

---

<sup>171</sup> Tamtéž, s. 23.

<sup>172</sup> Tamtéž, s. 18.

<sup>173</sup> Tamtéž, s. 16.

<sup>174</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *Noví básníci*, in: *Obhajoba umění: 1934–1948*. Praha: Československý spisovatel, 1991. Orientace, s. 235.

<sup>175</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Křestný list*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 23.

například v této strofě působící jako enumerace nesouvislých informací, které ale dávají představu o městském dění a vztazích přírodnin: „*Sojka je klepna / Rusalky platí lekníny tůním za byt / Flétnu měl s vrbou první pastýř / A roháč sebelépe postavený / Není partii pro fialku.*“<sup>176</sup> Mnohohlasí je tak přítomné v celém souboru. Nejpestřejší je v již zmíněné *Baladě*, v níž je každý verš hlasem jiného subjektu a každá výpověď má zcela jiný obsah. V souboru je však tato báseň skryta a její struktura není na první pohled zjevná především proto, že ačkoli se jedná o zaslechnutá slova na ulici, jednotlivé verše–výpovědi mají totožné motivy s celou sbírkou a objevuje se v nich ona antropomorfizovaná příroda: „*Chtěla by umět hádat z rukou i ptákům / Proč hřbitov neohrnuje nos jde-li vlk / Proč již nenosí haldy hvězdám růže / Básničkář Pak komu ryby radí mlčet.*“<sup>177</sup> Specifikem této balady je, že kombinace a uplatnění jednotlivých zaslechnutých výpovědí je v básni řízeno nejen významově, ale též formálně, o čemž svědčí pravidelný rytmus veršů s pravidelným počtem slabik. Tento experimentální postup vytváří báseň zcela konzistentní samu o sobě, ale i se zbytkem souboru. Zároveň taková hra s formou ukazuje již zde básníka v jeho pozdějším období s jeho experimentálními technikami, kolážemi, prolážemi, muchlážemi a dalšími, (neboť jaký jiný umělec si svými postupy vystačí na samostatný *Slovník metod*).

Jedním z hlasů a subjektů básní je též stylizace básníka, který je pln neustálých pochybností nad svým uměním „*Marná sláva z tebe nebude básník*“<sup>178</sup>; „*Vzbud' se Charón mi vrátil / Báseň má je špatný dukát.*“<sup>179</sup> Do souboru je tak infiltrována ona tíha básnictví, jak je na ní poukázáno již v první básni souboru, a polemizování nad její formou i funkcí. Básnictví se ale ve sbírce neukazuje jako umění slova, nýbrž jako součinnost s malířstvím a hudbou, jež teprve dohromady tvoří komplexní obraz světa: „*Každý verš mě stojí den sluchu;*“<sup>180</sup> „*Tak dlouho lomcuji s obrazem až políbí mě verš.*“<sup>181</sup> Není to ale pouze básnický princip dané synchronní synestézie, ale i básníkův postoj k samotnému umění, v němž malířství, básnictví a hudba jsou vzájemnými služebníky a pouze jejich kombinací lze utvářet obraz skutečnosti. Konec konců v básni *Poezie* je básnické umění jako takové charakterizováno slovy „*Obraz pro sluch / A hudba pro oči.*“<sup>182</sup>

---

<sup>176</sup> Tamtéž, s. 15.

<sup>177</sup> Tamtéž, s. 23.

<sup>178</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>179</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>180</sup> Tamtéž, s. 15.

<sup>181</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>182</sup> Tamtéž, s. 20.

Ve sbírce jsou tak nejvíce zastoupeny básně intimní, přírodní a erotické, ale do prostoru těchto básní jsou inkorporována slova a výpovědi převzaté z úst městských vrstev – slova lidová, hovorová, nespisovná, expresivní. Zároveň jsou mezi aktéry intimní vztahy, které jsou často běžné, každodenní a typicky městské. To jsou znaky Kolárovy poezie, které hned po vydání zaujaly Jindřicha Chalupeckého a jež se již přibližují poetice Skupiny 42.

Formálně soubor obsahuje celkem třicet sedm básní, z nichž devět náleží do cyklu *Přespolní dělník*. Řazení básní není náhodné a básně umístěné vedle sebe spolu často souvisejí tematicky i svou formou. Formálně se velmi odlišuje cyklus *Přespolní dělník*, který bez výjimky využívá volný verš, básně nejsou nijak strukturovány, verše mají různorodý počet slabik a vůbec se zde neobjevuje rým. Už Miroslav Červenka upozornil, že verš cyklu „*má nejbliže k volnému verši nezvalovského surrealismu, přinejmenším v tom, že nedochází ke kolizím větného a veršového členění a metafory i jádra výpovědi silně zvýrazňují koncovou melodickou kadenci.*“<sup>183</sup> Tato část souboru je typická užíváním rozličných větných vzorců a mnohohlasí, které je mnohotvárné právě pomocí odlišných a nepravidelných veršů. Jednotlivé verše mají výrazně proměnlivý rozsah – jsou jednoslabičné až devatenáctislabičné bez jakékoli pevné formy. Kratší verše (často též jednoslovné a dvouslovné) nesou pointu předchozích, mají údernější a jasnější obsah, objasňují či zdůrazňují: „*Dál posílat pomněnky na handl vzhůru / Dál –*“<sup>184</sup> nebo označují dějovou složku: *Pili; Nelhu; Řekni mu; Nemel* či oslovují: *Paže, Děvečko, Zpropadeně meluzíno, Drahá dýmko*. Nesourodost veršů poukazuje na jejich neukončenost, fragmentárnost. Melodie veršů má většinou charakter stoupavé polokadence, celková tendence básní je ale klesavá. Báseň povětšinou uzavírají krátké a důrazné verše, ne vždy ale závěr básně uzavírá a smysluplně pointuje, například ve verši: „*Tedy / Léčící léčících léčícím všech*“<sup>185</sup> spojka *tedy*, jež běžně naznačuje rozuzlení a vysvětlení události, je následována iracionálním výrokem kombinujícím pádové varianty jednoho slova a působícím nesmyslně.

Jak již vyslovil Miroslav Červenka,<sup>186</sup> v cyklu je více jednoslabičných mezipřízvukových intervalů (dvouslabičných taktů) a naopak mnohem méně

---

<sup>183</sup> ČERVENKA, Miroslav. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001. Strukturalistická knihovna, s. 120.

<sup>184</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Křestný list*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 14.

<sup>185</sup> Tamtéž, s. 15.

<sup>186</sup> ČERVENKA, Miroslav. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001. Strukturalistická knihovna, s. 120.



dvouslabičných (tříslabičných taktů). Rozsah jednotlivých veršů je velmi různorodý, ale kratší verše báseň povětšinou rytmicky uzavírají a pointují. Více než polovina veršů odpovídá jambickému či trochejskému metru, čemuž odpovídá i četnost dvouslabičných taktů.

V následujících básních je již patrná organizace stejnoslabičných veršů – jak je tomu již například u oné *Balady*, která napříč tomu, že je vytvořená z fragmentů zaslechnuté městské řeči, tak má pravidelný dvanáctislabičný verš, mimo čtyři verše (devíti, deseti a dva jedenáctislabičné), které jsou však z básně vyděleny osamostatněním do vlastní strofy či grafickým znázorněním neúplnosti: „– – *celá ulice jde vylévat špínu.*“<sup>187</sup> Mimo básně *Přespolní dělník; Poezie; Kladnu; Na mou duši; Víno a Očima vypoulenýma* jsou ve všech básních cyklu jisté veršové pravidelnosti: někde jsou verše stejnoslabičné, někde je slabičnost verše koherentní s rýmovou strukturou básně, tedy verše se společným rýmem mají stejný rozsah. Přes tuto výraznou pravidelnost zůstávají jednotlivé výpovědi ve verších úplné, jejich struktura není uměle upravována sylabotónickými potřebami verše a výpovědi jsou stále autentické, a naopak tato izosylabičnost posilňuje koherenci výpovědí. Každopádně vizuální dojem melodičnosti se souměrným grafickým schématem je stále rozbíjen nehudebním až kakofonickým projevem i v básních, v nichž je pravidelné rýmové schéma. Též syntaktická pravidla bývají narušována – často vlivem mluvenosti a fragmentárnosti. Dané fragmenty, vzájemně nesourodé, nejsou již vytvářeny spontánním asociativním principem, nýbrž jsou logicky konstruovány. Vzájemně o sebe sice naráží a vytvářejí tak pnutí, ale zároveň utvářejí jistý koherentní soubor, souvislost několika neobvyklých metaforických obrazů, spojených synestézí zvuku, obrazu a lidského vnímání. Ač jsou básně roztržité, fragmentárně vystavené, jejich celkový obraz se stává souvislým a organizovaným.

Ze zbylých dvaceti osmi básní souboru má třiadvacet pravidelný počet slabik ve verších a šestnáct z nich je pravidelně rýmovaných, nejčastěji v přerývaném a střídavém schématu. Daná pravidelnost odpovídá jambickému či trochejskému metru. K této pravidelnosti dochází od devatenácté básně *At' bahno at' pták*, přičemž ke konci souboru se tato pravidelnost opět rozvolňuje. Je těžké určit, zdali se ještě jedná o pravidelný sylabotónický verš, neboť tato pravidelnost není úplná a jednotlivé verše

---

<sup>187</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Křestný list*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 23.

jsou častokrát disharmonické.<sup>188</sup> Nejvyhraněnější formou je užití tradičního žánru, sonetu, ve dvou textech souboru. Tyto sonety (*Sýc* a *Dnes nepřicházej – řazené u sebe*) s přesným rozvrstvením stejnoslabičných veršů a rýmovaným tradičním schématem mají též koherentní téma, a dokonce v druhém z nich je každá strofa sdružována užíváním refrénu. V závěrečných dvou tříverších je též přítomný pocit naléhavosti, pochmurnosti a nálada sonetu tak akceleruje.<sup>189</sup> Oba tyto sonety též nesou romantické rysy, svou tajemností, temností, obratem k přírodě, zádumčivostí a osamělostí.

Zbylé pravidelné básně jsou často řazeny pomocí jistého tematického i metrického pojítka. U sebe jsou tak často řazeny básně se stejným počtem slabik verše a stejným rýmovým schématem. Pro všechny básně souboru je však typické vydělení posledního verše či dvouverší básně (grafické i tematické), které často nese existenciální tíhu, osamělost, vyjádření lyrického subjektu. Ve výběru například: „*Snad zítra lodí boků mě již pochová*“<sup>190</sup>; „*Jsem živá mrtvá voda*“<sup>191</sup>; „*Po mně nezaštekne pes*“<sup>192</sup>; „*Čáp přinesl nám – – –*“<sup>193</sup>; „*Smrt přichází jak jí narost zobák*“<sup>194</sup>; „*Snad jednou nenazvou mne zmetek.*“<sup>195</sup> V básni *Jména „Listopad“* je to celá poslední strofa naznačující existenciální a tíživou situaci: „*Byť obtěžkána / Vzdá se života / Když z rance rána / Nečpí samota.*“<sup>196</sup> Pro závěry básní je tedy typické vystupňování tematické úzkosti, ale též specifická melodická kadence s jiným počtem slabik verše – v závěrečné části básně bývají verše kratší, čímž působí úderněji.

V souboru jsou tak zpola zastoupeny básně s pravidelnými jambotrochejskými verši, často též pravidelně rýmované (občas rýmem nedokonalým *podevším–Splněním*,<sup>197</sup> občas s odchylkami přízvukovými *metafoře–pokoře*<sup>198</sup>; *písanek–vánek*<sup>199</sup>). O této pravidelné části souboru Miroslav Červenka soudí,<sup>200</sup> že pochází z ranějšího období Kolářovy tvorby a přibližuje se starší tvorbě Františka Halase (sbírce *Dokořán* z roku

<sup>188</sup> Miroslav Červenka se tak stále přiklání k variantě, že i tuto část souboru lze považovat za volný verš. (ČERVENKA, Miroslav. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001. Strukturalistická knihovna, s. 121.)

<sup>189</sup> Jak je tomu typické například u nejznámějších sonetů Petrarcových.

<sup>190</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Křestný list*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 19.

<sup>191</sup> Tamtéž, s. 20.

<sup>192</sup> Tamtéž, s. 22.

<sup>193</sup> Tamtéž, s. 24.

<sup>194</sup> Tamtéž, s. 27.

<sup>195</sup> Tamtéž, s. 35.

<sup>196</sup> Tamtéž, s. 31.

<sup>197</sup> Tamtéž, s. 29.

<sup>198</sup> Tamtéž, s. 31.

<sup>199</sup> Tamtéž, s. 32.

<sup>200</sup> ČERVENKA, Miroslav: *První čtyři sbírky Jiřího Koláře*, in: *Styl a význam: studie o básnících*. Praha: Československý spisovatel 1991, s. 144.

1936). Jedná se také o část, v níž dochází k menším střetům v konfrontaci městských kolokvialismů a přírodních motivů, výsledkem čehož je více intimní, přírodní a malebný charakter básně. Jsou zde více zastoupené tradiční figury, zejména anafory, opakování refrénů, řečnických otázek a přeškrtnutí apostrof (ty jsou však typické pro celý soubor). Intelektuální obraznost je konkrétnější, někdy je jeden obraz dokonce rozvíjen sériovou metaforičností s cílem opsání celistvé skutečnosti, jako je tomu například u souřadného řazení metafor pro bolest v básni *Očima vypoulenýma*. Dá se tak tvrdit, že nejen forma, ale též obsah se nese v tradičnějším duchu, slova o sebe méně narážejí a vytvářejí tak menší pnutí, než je tomu u nepravidelně veršované části souboru. Pravidelná forma však nevede k harmonii básně, ale spíše ukazuje na touhu po jejím nalezení; skutečný svět je však rozbitý, a proto i charakter básní je plný kusých a neharmonických vazeb. Ani tato forma však není dokonalá, ač často inklinuje k jambu, tak končívá nepřizvučně, čímž je melodie verše narušována.

Nepravidelnou část souboru též Miroslav Červenka přirovnává k tvorbě Františka Halase, avšak pozdější, především k poetice sbírky *Časy* z roku 1940, v níž je též užíváno malebných přírodních a pohádkových bytostí. Halasova poetika je ale spíše venkovského a klasického charakteru, příliš se nevymykající básnické tradici, zatímco Kolář využívá střetávání se dvou stylových vrstev a uvádí přírodní lyriku do městského dění, čímž je již ve své prvotině originální. Ne náhodou tak Jiří Kolář svou sbírku zaslal zrovna Františku Halasovi, též ale není náhoda, že sbírka upoutala Halasovu pozornost a rozhodl se ji vydat.

## 4.2 Ódy a variace

„*A toto je svět / A toto je život*“<sup>201</sup> tak zní úvodní slova další sbírky Jiřího Koláře psané v letech 1941–1944, tedy v období formování Skupiny 42, jejímž členům je sbírka též věnována. Dílo tedy již naplňuje stanovenou skupinovou poetiku a individuálně ji rozvíjí. Zároveň se jedná o dílo, na nějž má již patrný vliv i americká poezie, zejména dílo Walta Whitmana a Carla Sandburga, na niž básník vědomě navazuje a jak sám píše, je svět těchto let (míněna doba jeho rané tvorby) doslova přeplněn látkou pro poezii, „*látkou v podobě autentickým příběhů, životopisů, osudů a všedních dramát [...], která*

---

<sup>201</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Ódy a variace*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 51.

však svou dramatičností, fantastikou, výmluvností a drtivou pravdou předstihují vše, co mohla stvořit nejnynalézavější fikce.“<sup>202</sup>

Daná sbírka je již poezií města se svými reáliemi i časem, probíhá v nezkresleném současném prostoru, který je všední, čímž může být okouzující, a přitom plný špíny a hnusu. Poezie města ale není svým vyhraněním prostoru omezená – mísí se v ní civilizační výdobytky, ale i střet s rurálním a duchovním, je tedy prostorem odrážejícím moderní každodenní svět. Těž čas je ve sbírce značně relativizován, existuje však den a noc, které se neustále střetávají. Svět se odehrává v jednom obyčejném dni, který je absolutní, stejný, opakovatelný a věčný. Přes obrovskou dynamiku a četná epická dění zůstává svět na místě, jeho každodenní tíživost je stálá a každý den se znovu rodí.

Je to velkoměsto se vším všudy, například tak v jediné básni – *Litanii*<sup>203</sup> se explicitně objevují věci vnějšího města: *kouře, komíny, okna, márnice, dopravní provoz, dvory, činžovní domy, sochy, chodby, soudní síně, hroby, jídelny, obchody, nádraží, podzemí, předměstí, stěny, dlaždice, pulty, výkladní skříně, plátna kin, střechy, ulice; látky z nichž jsou složeny: asfalt, železo, sklo; věci interiéru: kolečkové židle, kolovrátky, zápalky, nádobí, věšáky, umyvadlo, nábytek, hrnce, podlaha, šicí a psací stroje, kladiva, pily i věci lidské a typicky měšťanské: umělý chrup, paruka, parfém, tyčinkování rtů, kupování na knížku, držení psů na řetězu – navíc většinou v plurálním tvaru, nikoli jako konkrétní objekt, ale spíše jako typický rys moderního města. Nepostradatelnou součástí takového světa je též její odvrácená strana, ošklivost, špína a šed', kterou lze nejpatrněji sledovat v básni *Ráno*,<sup>204</sup> v níž se objevují: *plísň, slizká těla kandelábrů, boláky hotelů, vyfintěný hnis, zdechlé opony, umírající ohrady, rozdrancané střevičky, chrchl, ohnípané oči lamp či hlaholící zvony.**

Ve sbírce je tak naplňována touha po celistvém zachycení městské každodennosti se vším, co k ní patří. K tomu je využíváno takového jazyka, jenž jej dokáže autenticky zachytit – běžného, hovorového, obecně českého, s pomocí frazeologismů, slangismů – tedy jazyka odpovídajícího běžným promluvám obyčejných lidí. Po vzoru T. S. Eliota se tak Jiří Kolář pokouší tzv. „očistit dialekt kmene“ (původně vyjádření Mallarmého), najít tedy slova, rytmy a umělecké formy, které by umění

---

<sup>202</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Carl Sandburg*, in: SANDBURG, Carl. *Ocel a dým*. Přeložil Jiří KOLÁŘ a Jaroslav JECH. Praha: Mladá fronta, 1960. Květy poezie, s. 170–171.

<sup>203</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Ódy a variace*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 57–60.

<sup>204</sup> Tamtéž, s. 93.

propojily se skutečností tady a teď.<sup>205</sup> Jak sám Eliot uvádí: „*Ale existuje jeden přírodní zákon, který se prosazuje silněji než různé proměnlivé proudy či vlivy, ať už pocházejí z ciziny či z minulosti: zákon, že poezie se nesmí příliš vzdálit běžnému, každodennímu jazyku, který používáme a kterému nasloucháme. Ať už je poezie přízvučná či sylabická, rýmovaná či nerýmovaná, ať má přísný řád či je formálně uvolněná, nemůže si dovolit ztratit kontakt s proměňujícím se jazykem běžné mluvy.*“<sup>206</sup> Taková mluva, která je zároveň požadavkem Skupiny, navazuje na poetiku odhalování skutečnosti pomocí jazyka, jak ji Jiří Kolář již užil, stále však mnohem metaforičtěji a básničtěji, v *Křestném listu*. Ve sbírce je tak přítomna neustálá snaha o vytváření obrazu a zvuku formou poezie, o postihování skutečnosti takové, jaká je. K takovému odhalování dochází bez izolovanosti pohledu jednoho lyrického subjektu, který se z básně vytrácí, rozplývá se v prostoru, do něhož nezasahuje a pouze zviditelňuje jeho jevy.

Obraznost je navozována pomocí jazyka. Pokud bychom vycházeli z Wittgensteinovy teorie zobrazování (obsažena v *Traktátu*), v níž jsou obraz a text považovány za model skutečnosti, neboť jednotlivé prvky obrazu odpovídají předmětům skutečnosti tím, že vztahy mezi těmito prvky skutečnosti mají stejné strukturní uspořádání jako jazykové vztahy v textu (obrazu); tedy věta se nesestává pouze z prvků zastupujících věci, nýbrž je v ní též logická forma, která odpovídá tomu, jak pojmáme větu jako celek,<sup>207</sup> pak se lze domnívat, že právě v dané sbírce se Jiří Kolář snaží o celistvé odhalování skutečnosti, pomocí neustálé fragmentarizace a enumerace jevů, dějů, osudů či objektů, které skutečnost postihují jako roztržštěnou, nesouvislou, a přesto utvářejí autentický a celistvý pohled na svět.

Kolářův obraz města či dokonce jeho oslava, óda na jeho počest, je náhledem časově a subjektivně neohrazeným, v němž prostor a dění města stojí mimo univerzum, jsou útržkovité, ale přesto konstantní. Dá se tak tvrdit, že je to skutečný obraz města, který je složen z útržků jednotlivých obrazů. Šedá periferie města se stává vykresleným a živým objektem každodenní existence se svými osudy, vztahy a prožíváním. Svou fragmentárností se podobá koláži, v níž jsou jednotlivá témata postupně variována, odkrývají tak nové významy a vztahy. K vytváření takového obrazu města, který se jeví velmi autenticky, je využíváno empirických faktů, smyslového svědectví nepřítomného

---

<sup>205</sup> SCRUTON, Roger. *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Vyd. 1. Dot. Praha: Academia, 2003, s. 110.

<sup>206</sup> ELIOT, Thomas Stearns. *Hudebnost poezie*, in: *O básnictví a básnících*. Přeložil Martin HILSKÝ. Praha: Odeon, 1991. Eseje (Odeon), s. 41.

<sup>207</sup> PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie: [11 improvizovaných přednášek]*. 4. upr. vyd. Praha: Herrmann, 1997, s. 135–137.

lyrického hrdiny, který pateticky variuje jednotlivé motivy a snaží se o postihnutí soudobé existence. Danou fragmentarizací a variováním jednotlivých motivů zároveň mizí ze světa rozdílnost mezi krásou a ošklivostí, tragikou a směšností, tematikou vysokou a nízkou a vše se slévá do jediného obrazu se svou mnohostí, rozličností a proměnlivostí. Daný obraz se tedy jeví roztržštěně, v jednotlivých skladbách se přerývá ošklivé s krásným, veselé se smutným, svědectví s otázkami. Navíc kombinováním několika druhů textů (zaslechnuté fráze, nápisy na zdech, inzeráty, jmenovky) se daná roztržštěnost ještě zintenzivňuje, integrita je však posilována hudební složkou textu.

Člověk města je plně jeho součástí, jeho zmechanizovaným soukolím, oním kolečkem společenského stroje, neboť se ztrácí mezi ostatními věcmi a stává se tak jedním z nich. Takový člověk stojí na hranici mezi lidskostí, přirozeností a zmechanizovanou mašinerií současného světa, v níž se stává osamělým, bezmocným a bezvýznamným. Sbíрка je tedy koláží smyslových vjemů, navozuje obraznost a hudebnost, a ač je silně odsubjektivizována, za vším stojí určité lidské prožívání, jež navozuje pocity úzkosti; nikoli očarování z civilizace (jako tomu bylo u civilistů), ale poukázání na jednotlivé polohy skutečnosti, které jsou neustále rozkládány a sestavovány, vytvářejíce tak obraz věčné všednosti města. Takové empirické a senzualistické postihnutí skutečnosti se ukazuje jako tíživé a lidské přirozenosti zcela vzdálené.

Je-li užíváno spojení všední a věčný, pak je tím míněno, že obraz je skutečně konstantní a mimočasový. Jediným časovým ohraničením v souboru je den, noc, ráno, odpoledne, večer (v básních často lineárně řazeno u sebe), v němž dochází k smyslové proměně města, jež se v dané chvíli ukazuje jiným způsobem a odkrývá tak další náhledy na žitý každodenní svět v jeho jednotlivých denních proměnách. Nejedná se tak o změnu času, jako spíše o změnu perspektivy. Každá báseň zachycuje čas v jediném přítomném konkrétním okamžiku, v němž jsou simultánně zobrazovány různé jevy zrakové i sluchové, jež jsou graficky vyznačeny v několika vrstvách básně a vytvářejí tak útržkovitý pohled na svět. Potlačena je jakákoli lineárnost textu a ona vrstevnatost daného okamžiku podpořená grafickou úpravou básně vytváří báseň prostorovou, jež umožňuje rozložení časové nelineárnosti a podporuje představivost simultánních dějů – promluv a lidských osudů, fragmentů věcí, obrazů a slov městského života, myšlenek lyrického subjektu, pouličních nápisů – to vše se odehrává v jednom okamžiku. Přítomný okamžik je tak zastavený, jako momentní fotografie, ač jsou jeho jednotlivosti dynamické a živé.

K záznamu takové skutečnosti, pokusu o zachycení okamžiku v jeho celistvosti, je třeba takového lyrického subjektu, jenž jako by vystoupil ze sebe, ze svého

subjektivního náhledu na svět. Zároveň ale daná fragmentárnost, roztržitost a kombinace obrazů ukazuje na nemožnost zachycení okamžiku, nemožnost jej zastavit a objektivně popsat, neboť vždy se za ním skrývá něco dalšího. „*Tam, kde při psaní básně je nutno upřít život na jeden bod, na konečnou stanici básně a k ní se vypravit a dopracovat, ať už za jakýchkoliv podmínek a za jakýchkoliv okolností, při psaní variací je postup závratně složitější i zvrtný. Zde cesta vede z konečné stanice na stanici mateřskou a zároveň ze stanice mateřské na stanici konečnou.*“<sup>208</sup> Světu tak nelze porozumět v jeho celistvosti, je rozbitý, plný prožívání lidských osudů, které jsou též různorodé, nesouměrné a nelze je objektivizovat. Svět se ukazuje jako neklidný, neustále se v něm něco odehrává a proměňuje.

Je to mýtus objektivismu i subjektivismu, jak jej popisují Lakoff a Johnson v *Metaforách, kterými žijeme*. Mýtus objektivismu vychází z předpokladu člověka odtrženého ze svého prostředí, jež chce objektivně poznat, naopak mýtus subjektivismu je pokusem překonat toto odcizení pomocí zaujetí sebou samým – tedy představa porozumění světu na základě zkušeností, pojmenovávání nových entit podle známého, přiřazování do kognitivních map na základě fungování v jazyce a ve světě – takový subjekt ale zaujímá perspektivu člověka, který je součástí svého prostředí, zaměřuje se na interakci člověka s prostředím a jinými lidmi. Svět tak nelze vykládat ani subjektivně, ani objektivně a dané perspektivy se prolínají.<sup>209</sup>

Lyrický subjekt básní je zneviditelněný, nezobrazuje sám sebe ani své vlastní nitro a svět se snaží popisovat tak, jak jej vnímá, ale je omezen svým horizontem – časovostí a prostorovostí. Dokáže tak uchopit pouze současné, nikoli vykládat minulé a předpokládat budoucí. To je právě ten princip svědectví současnosti, která je všední. Oproti *Křestnému listu*, kde se stylizace básníka vícekrát vyskytovala, v *Ódách a variacích* zcela chybí vyjma pětiverší, které jako by reagovalo na výzvu v *Křestném listu*: „*Možná že někdo přijde požnout tu černou harfu / Věřím / Sklidil by velkou báseň*“<sup>210</sup> prostřednictvím již příšlého básníka města: „*Mosty kandelábry auta reklamy / to ví / ale co by dělali všichni Ti / kdyby věděli že konečně přišel / jejich básník.*“<sup>211</sup>

---

<sup>208</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Roky v dnech*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 425.

<sup>209</sup> LAKOFF, George a Mark JOHNSON. *Metafory, kterými žijeme*. Vyd. 2. Přeložil Mirek ČEJKA. Brno: Host, 2014. Teoretická knihovna, s. 248.

<sup>210</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Křestný list*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 12.

<sup>211</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Ódy a variace*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 80.

K celistvosti básní slouží její hudebnost. Hudebnost poezie je navozována pomocí disharmonie běžného jazyka a zvuků zaslechnutých v běžném životě. Podobně jako u obrazovosti textu, je též cílem jazyka udržovat jej jako nástroj komunikace, myšlení a cítění, ponechat jej jako kontakt se skutečností. I takový jazyk si však vyžaduje vytríbenost, jak píše Kolář: „*Nejvýstižnější slovo může být na závadu verši jako slovo zvolené nešťastně. Jde vždy o harmonii, o tu smrtelnou nepřítelkyni epigonů.*“<sup>212</sup> Jeho poezie je disonanční, často kakofonická, nepoetická, její verš je rozvolněný, rétorický, patetický a živelný. Básně mají rozkolísaný rytmus, vytváří rozkolísané emoce, pluralitu a nepopsatelnost světa, který je disharmonický. Hudebnost básní je interní – variování několika opakujících se městských motivů, variování veršů i strof, jednotlivých druhů textů (promluv kolemjdoucích, nápisů, lyrických pasáží) opakujících se anafor, několikastupňových refrénů; ale i externí – využívání hudebních forem ódy, litanie, variace. Typická je intonační napjatost, patos, složitá větná stavba s proměnlivým rozvolněným veršem. To vše jsou prostředky, pomocí nichž je dosaženo hudebnosti formou kontrapunktu, v němž jednotlivosti disonančně narážejí na sebe, a přesto skladby drží v celistvosti pomocí opakujících se slov, veršů či refrénů.

Členitá struktura básní se tak snaží zhmotnit členitost moderního světa. Básně jsou mnohvrstevnaté, čímž sugerují mnohohlasí. K tomu slouží grafické prostředky – závorky, kurzíva, odsazení. Vyčleňují se tak jednotlivé druhy promluv, jež jako by si vyžadovaly vlastní zvukový projev (mívají jiný počet mezipřízvukových impulzů, odlišnou délku verše, různý jazyk, bývají pronášeny jednou konkrétní osobou – mužem, ženou, sborově či jako promluva subjektivního nitra apod.). Soudržnost básně se udržuje opakováním motivů, anafor a několikastupňových refrénů.

Takovou stupňovitost refrénů lze demonstrovat například na básni *Svědék*,<sup>213</sup> přičemž číslem na začátku je označen počet veršů mezi jednotlivými refrény. Některé refrény sdružují pouze část básní – ty jsou osazené doprava; zatímco nejvýznamnější refrén sdružující celý básnický celek je nejvíce vlevo. Struktura refrénů této básně tedy bude vypadat následovně:

---

<sup>212</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Roky v dnech*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 448.

<sup>213</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Ódy a variace*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 77–86.



41 *Dávno sám / vyškrtnut ze seznamu vychrtlíků s rajóny v pasážích / Bludičky na nárožích a kolem parků se otáčejí zády / Dávno sám / Jen hluboký smích pivnic / Jen veliká píseň nádraží zůstaly věrny*

0 *Vrátit se?*

1 *Vrátit se — — —*

46 *Rádio hraje*

13 *Rádio hraje*

21 *Kdyby už byla sobota*

5 *Kdyby už byla sobota*

1 *Kdyby už byla sobota*

7 *Zkusit*

0 *Zkusit? Život? — — —*

0 *Potkali se na hřbitově*

9 *Potkali se na hřbitově*

5 *Zkusit?*

0 *Dávno vyškrtnout ze seznamu vychrtlíků s rajóny v pasážích / Bludičky na nárožích a kolem parků se otáčejí zády / Jen hluboký smích pivnic / Jen veliká píseň nádraží*

0 *Zkusí smrt*

27 *Byl sám*

*(následuje dalších 35 veršů bez zopakování refrénu)*

Rozbor struktury refrénu v básni *Ranní chodec*<sup>214</sup> zas vypadá následovně:

3 *Rovnou ze srdce nabírat / a pít vás / Střechy střechy ležácké*

8 *Střechy střechy ležácké*

3 *Rovnou ze srdce nabírat a pít vás...*

0 *Venuše opouštějí hotely*

4 *Venuše opouštějí hotely*

2 *Venuše opouštějí hotely*

4 *Čekal jsem až otevrou krámy / A plakal jsem*

0 *Probud' se jednou do mého zpěvu Město / Probud' se do mého zpěvu /*

*Patřím k pokolení uhlí a cementu*

3 *Čekal jsem až otevrou krámy*

5 *Čekal jsem až otevrou krámy a vzpomínal*

8 *Vzpomínal jsem ve vytí brzd a klaksonů / V hukotu světél*

13 *Ve vytí brzd a klaksonů / V hukotu světél jsem naslouchal*

22 *Probud' se jednou do mého zpěvu / Město tak samo tak smutné*

17 *Probud' se jednou do mého zpěvu / Město patřím k tvému pokolení*

19 *Střechy střechy Venuše opouštějí hotely Až otevrou krámy / Ženy každodenní Ženy Přítele Pan Jaroš Ještě dítě / Drahá melancholie Přeběhly cestu*

*(následuje 9 veršů)*

---

<sup>214</sup> Tamtéž, s. 61–66.

Strukturu refrénů této básně vyobrazil též Miroslav Červenka,<sup>215</sup> ve výčtu však vynechal poslední refrén, neboť jej považuje za pouhou sumarizaci témat. Tento refrén je skutečně symbiózou předchozích refrénů a výčtem opakovaných témat básně, čímž spájí jednotlivé části básně se svými tématy v jeden celek. Daný výčet však posiluje hudebnost básně a přináší s sebou onu opakovanou melodii verše, tempo jako u jednotlivých podrefrénů, jež resumuje, lze ji tedy taktéž za refrén básně a zároveň za jednu z nejvýznamnějších hudebních pasáží básně.

Je to tedy především členitá struktura básní kombinující několik druhů textů se svým typickým jazykem, jež pojí báseň dohromady. Tento princip je více charakterizující pro část *Ódy*, neboť část *Variace* obsahuje spíše skladby kratší, soudržnější především společným tématem, jazykem a pomocí opakování kratších celků (slov, anafor). V těchto skladbách slouží k navození hudebnosti též asonance – zejména v básni *Milostná*,<sup>216</sup> v níž jsou na konci veršů opakovány vokály i/í, e, u/ů; v básni *Druhá odpolední*<sup>217</sup> vokály i/y/í/, u, a; a taktéž v básni *Pochcanec*<sup>218</sup> i/í, u/ů, ou, e/el.

Hudebnost je v básních též obsažena explicitně, ať už žánrovým označením za ódy, variace či litanii, ač zcela osobitě pojatými; či tematizováním hudby jakožto způsobem, jímž je báseň uzavírána (vedle hudby je to též motiv smrti). Obraz, který je zcela proměnlivý a dynamický, je znázorněn v jistém okamžiku (tak typickém, že se neustále opakuje a znovu stává skutečným), ale hudba zůstává hrát stále totéž dokola, čímž se ukazuje na neustálé opakování daného obrazu, který je perpetuálně rozpolcený a disharmonický: „Klíči ostrá noc / hudba zesiluje;“<sup>219</sup> „Z posledního vozu vane hudba;“<sup>220</sup> „Zvony rolet hlaholí;“<sup>221</sup> „Hudba lomcuje okny Vrány krouží...“<sup>222</sup>.

Naopak smrt často báseň završuje, posunuje jej do existenciální roviny, ukazuje svět jako neustálý proces zrození a umírání (tak jako se tematicky v básních pravidelně rodí a umírá noc a den: „Jak hroznou smrtí končí noc“<sup>223</sup>). Smrt jednak poukazuje na tíhu, úzkost a absurditu moderního světa, zároveň je to často smrt životního smyslu, odkrývání skutečnosti za účelem porozumění současnosti, jaká je, s veškerou pošetilostí všednosti:

---

<sup>215</sup> ČERVENKA, Miroslav. *První čtyři sbírky Jiřího Koláře*, in: *Styl a význam: studie o básnících*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 154–155.

<sup>216</sup> Tamtéž, s. 97.

<sup>217</sup> Tamtéž, s. 99.

<sup>218</sup> Tamtéž, s. 102.

<sup>219</sup> Tamtéž, s. 86.

<sup>220</sup> Tamtéž, s. 92.

<sup>221</sup> Tamtéž, s. 93.

<sup>222</sup> Tamtéž, s. 103.

<sup>223</sup> Tamtéž, s. 66.

„*hladový smutný pse s roztrženým srdcem*;“<sup>224</sup> „*Písečným polibkům umírajících*;“<sup>225</sup>  
„*Čekárny čekají na smrt*“<sup>226</sup>.

Oproti *Křestnému listu* tak v *Ódách a variacích* dochází k opouštění mytizování harmonického světa přírody směrem k surovějšímu zobrazování soudobé existence. Takový svět je pak plný skepse, samoty a utrpení: „*V hodině vražd loupeží a zrodu básní / Byl jsem opět sám*“<sup>227</sup>; „*Smím ještě zkusit žít / Smím ještě zkusit být hoden pohledů / Hoden urážek smíchu a zívání / Pečetní chvály rukou / Smím ještě zkusit / Být hoden nader / Bolesti čtyř stěn a pláče na papír / Hoden nesmírné lásky věci?*“<sup>228</sup> Před současnou městskou skutečností tak není úniku. Soukromé a veřejné prostory se slévají dohromady, jak ukazují náhledy do pokojů: „*Pokoj / Nyní spíše malý obchůdek s bolestmi / Ne dřevaprostými nebo z drahokamů / Spíše jidášskými bolestmi vypůjčených jazyků / Bolestmi světců*“<sup>229</sup>; ulic: „*Ulice jako po vymření / Kdosi na chodbě volá: Kdyby už byla sobota*“<sup>230</sup> se svými nápisy: „*Přijme se svobodný pán na byt Hledá se / poctivý nálezce Piano na prodej / Přijme se / hoch do učení*“<sup>231</sup> i fragmenty zaslechnutých promluv: „*Můj to umí šikovně prstem / jednou se mu smekl prstýnek / nevěděli jsme nic.*“<sup>232</sup> Dané světy se prolínají, před veřejným nelze utéci a soukromé je stále přítomno. Útěchu tak v městském světě nalézt nelze, každodenní život je surový, drsný a bezvýchodný: „*Vzteklý litinový buldok hutí vyje do oken / Pokoj studeně modrý s vyprchalým nábytkem / Nad postelí malý štiplavý portrét upírá oči / někam ven za ztrouchnivělý obzor.*“<sup>233</sup>

Básníková metaforika spočívá v prudké srážce jednotlivých částí a představ, v nichž postavení jedné vedle druhé vzájemně rozbíjí svůj prvotní význam, čímž ukazují svět jinak. Pokusem o jejich spojení dochází k zachycení daného okamžiku ve své celistvosti. Kolářova metaforika je přesně oním střetem vysokého s nízkým. Už samotným žánrovým nastavením básní (óda, litanie) se střetává vysoká vznešená forma s tematickými jednotkami nízkými – s tematizováním nepoetického, prozaického, ošklivého až odpudivého, hmotného a konkrétního. Tematika města zde není představována jako opěvování její vznešenosti, ale jako sídlo banální všednosti,

---

<sup>224</sup> Tamtéž, s. 60.

<sup>225</sup> Tamtéž, s. 94.

<sup>226</sup> Tamtéž, s. 96.

<sup>227</sup> Tamtéž, s. 63.

<sup>228</sup> Tamtéž, s. 70.

<sup>229</sup> Tamtéž, s. 85.

<sup>230</sup> Tamtéž, s. 82.

<sup>231</sup> Tamtéž, s. 77.

<sup>232</sup> Tamtéž, s. 79.

<sup>233</sup> Tamtéž, s. 84.

zmechanizovaných životů a osudů. V básních je celkově pomálu abstrakt a vznešených pojmů či hodnot, svou tematikou jsou básně zcela konkrétní a pozemské, tedy přízemní a nízké. Svou formou jsou však vysoké, mají vznešenou složitou syntax, využívají tropů a figur jako anafor, paralelismů, apoziopézí, řečnických otázek, básnických zvolání, apostrof, hromadění výčtů a metafor. Pro veškeré užití figury a tropy v básních je ale typická jejich mluvenostní forma.

Daný metaforický princip je obsažen i explicitně v nitru básni: „*nahoře krvavá níže oči stařen dole rodiny u večeří / Potom výklady / Hvězdy přišlápnuté zdívm přetékající mu kolem chodidel / Neviditelné ruce hnětou na válech chodníků těsto chodců / Masu povolnou všemu neopuštěnou ničím / [...] / Hle hromadné vraždění soumraku s jediným velkým výkřikem: / KDYBY NEBYLO TĚCH NOCÍ.*“<sup>234</sup> Na daném úryvku lze též demonstrovat střet soukromého s veřejným, obraz světa, v němž je jedinec osamělou částí masy. Je zde poukázáno na stírání hierarchie uspořádání světa, v níž nahoře je naděje, smysl, štěstí a dole tíha, starost, všední ošklivost – zde však nenacházíme toto paradigma nahoře a dole, daná paralela je stírána a řád se rozpadá.

Soubor je již plně spjatý s volným veršem, což je tendence, od které se Jiří Kolář ve své básnické tvorbě již příliš neodvrací. Ve sbírce platí princip, že delší skladby mají zcela rozvolněnou délku veršů (především oddíl *Ódy* a diptych *Noc dne* a *Den noci*), zatímco kratší skladby mají délku veršů vyváženější. Nepravidelná délka veršů především umocňuje rétorickou syntax s často přítomnou výzovou a přesvědčovací funkcí, neboť skladba často mívá složitou strukturu s kombinací několika druhů textů, sugerujících mnohohlasí města. V takových skladbách platí pro vydělené části (vertikálním členěním užitím kurzívy, závorek, odsazení) jiná pravidla než pro zbytek skladby. Například ve skladbě *Mosty*,<sup>235</sup> v níž se vyskytují písně vydělené odsazením a kurzívou (například závorkou vydělená píseň zaznamenávající vnitřní monolog básníka), u nichž je veršové schéma mnohem vyrovnanější než ve zbytku skladby. Rozsah veršů těchto písní nepravidelně kombinuje délky veršů, v nichž dominují sedmi-, devíti- a jedenáctislabičné verše. Píseň „*Měl vlasy jako havran...*“<sup>236</sup> má nejvyváženější veršové schéma, složené z veršů o délce 7–3–7–3–9–9–9–5 slabik. U těchto vydělených, kurzívou psaných písní je též nápadný dvoudobý, spíše jambický rytmus s dominancí jedno- a tříslabičných mezipřízvukových intervalů. Především je v celé sbírce více zastoupen jambotrochejský

---

<sup>234</sup> Tamtéž, s. 77.

<sup>235</sup> Tamtéž, s. 67–72.

<sup>236</sup> Tamtéž, s. 69.

spád, pouze *Litanie*<sup>237</sup> má spíše daktylský spád (pozorovatelný již v opakovaném refrénu „*Hladový smutný pse*“<sup>238</sup>).

Skladby jsou však enormně rytmicky nepravidelné (tak jako prezentovaný městský svět nemá žádný řád a je rozpolcený) a každá má své specifikum, například skladba *Svědék*<sup>239</sup> má velké zastoupení dvouslabičných taktů; skladba *Ranní chodec*<sup>240</sup> má nadměrné zastoupení čtyřslabičných taktů (obě mají spíše jambický rytmus); skladba *Čekárny*<sup>241</sup> má enormní výskyt čtyřslabičných a delších přízvučných celků; *Den noci*<sup>242</sup> jednoslabičných a v dozpěvu skladby zas pětislabičných celků. Nevyváženost délky veršů a rytmů je zároveň důsledkem fragmentárnosti díla. Básně jsou roztržité, disharmonické – forma tak posiluje význam obsahu.

U kratších skladeb je schéma vyrovnanější. Nejpatrnější je to u skladeb *Kamenné září*,<sup>243</sup> v níž se nepravidelně střídají zejména devíti- jedenácti- a patnáctislabičné verše, a *Noc*,<sup>244</sup> v níž dominují deseti- a jedenáctislabičné verše. U kratších skladeb dominuje jambotrochejský spád a na konci veršů bývá nepravidelně užívaná asonance především pomocí vokálů. Kratší texty jsou tak, co do struktury, soudržnější, méně kombinují druhy textů (grafickým vydělením mnohohlasí) i méně využívají opakování refrénů a anafor. Naopak nejkomplikovanější je struktura nejrozsáhlejších závěrečných básní souboru, diptychu *Den noci* a *Noc dne*, jenž svou dramatickou strukturou o několika obrazech a zpěvech nastavují cestu k následující sbírce *Limb a jiné básně*.

### 4.3 Limb a jiné básně

Další sbírka *Limb a jiné básně*, jež svým vydáním předstihla *Ódy a variace*, představuje Jiřího Koláře jako neustále hledajícího a tvůrčího umělce, jehož úkolem je stále opěťované a inovativní zobrazování a rekonstruování světa. Takový svět, jak již bylo psáno výše, se však ukazuje jako subjektivně nepoznatelný. Neustálý kognitivní neklid a zpochybňování možnosti vyobrazení světa z jednoho úhlu prostřednictvím jediného subjektu se v *Limbu* dostává do popředí především využíváním variací jednotlivých básní.

---

<sup>237</sup> Tamtéž, s. 57–60.

<sup>238</sup> Tamtéž.

<sup>239</sup> Tamtéž, s. 77–85.

<sup>240</sup> Tamtéž, s. 61–66.

<sup>241</sup> Tamtéž, s. 96.

<sup>242</sup> Tamtéž, s. 123–141.

<sup>243</sup> Tamtéž, s. 91.

<sup>244</sup> Tamtéž, s. 92.

Metoda variace se zde totiž oproti předcházející sbírce velmi proměňuje. Zatímco v *Ódách a variacích* bylo jejím dominantním principem variování různorodých fragmentů (zvuků, obrazů, nápisů, životních osudů), v *Limbu* dochází k variování zorných úhlů zobrazování skutečnosti, taková multiperspektivita slouží především k ukázání na nemožnost objektivního zobrazení světa; nebo k jazykové proměně tohoto obrazu, jež jej opět modifikuje. Takovýto princip variace se tak velmi přibližuje stejně nazývané hudební formě, v níž se hlavní téma skladby opakuje ve stále nových obměnách.<sup>245</sup> Základní úloha variování však zůstává v *Limbu* stejná jako tomu bylo u *Ód a variací* – především jde o pokus vyobrazit skutečnost ve své celistvosti, ta je však z jediného úhlu nepostihnutelná a nikdy není statická, ale stále v pohybu.

Variace obsažené v druhé části sbírky, v oddílu *Chléb očí*<sup>246</sup> (*Nuže Šemiku vzhůru, Slepec a Mosazné talíře vlají a blyští*) procházejí tak různorodou proměnou několika variant zobrazení skutečnosti. Společné je jim to, že vždy je modifikována první z variací, jež se tak stává výchozím textem. Text je však modifikován na základě předem neurčitelného principu a jeho jednotlivé proměny jsou provedeny nedůsledně. Variovaná obdoba básně je tak překvapivá a nová, čímž odhaluje nejen nový obraz světa, ale též ukazuje pochybení nad možností zobrazování pomocí jazyka. Je to tedy především ona proměna mezi variacemi, která se stává pro čtenáře předmětem zájmu a potřeby porozumět, k jakým změnám v textech došlo a pomocí jakých prostředků. Téma obou variant textu zůstává vždy stejné, obměňuje se pouze forma a jazyk. V návaznosti na předcházející podkapitolu tak lze říci, že obraz zůstává stejný, ale mění se pouze hudebnost skladby. Jedná se tak o varianty téhož textu.

Právě tato metoda využívající obměny jazyka a tvaru je též důkazem Kolářovy pochybnosti nad fungováním jazyka. K jazykovému variování v poezii se básník vyjadřuje následovně: „*Obdobnou variací je spánek, řekl bych, pracovní, v němž si uvědomují, co se slovy činím, jak je vybírám, přirozeně volím, rozeznávám účinek a nosnost, jakou mají mít a jakou mají.*“<sup>247</sup> Modifikace skutečnosti, tak neslouží pouze k jejímu nahlédnutí jinak, ale též právě k přemýšlení nad tvarem verše a básně, slovy a které Kolář volí, a co s básní dělají.

---

<sup>245</sup> ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. 4. vyd. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2006, s. 93.

<sup>246</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Limb a jiné básně*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 163–173.

<sup>247</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Dny v roce*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 256.

Ve skladbě *Nuže Šemíku vzhůru*<sup>248</sup> je ve druhé formě oslabena kantátová hudební forma<sup>249</sup> a posilována je spíše strohost a věcnost podobající se mluvené formě. Skladba je tak méně proměnlivá, má větší spád, čímž působí dramatictější. Zatímco první forma ještě pracuje s rozrůzněním mnohohlasí pomocí odsazení verše, rétorických prvků, opakování slov a refrénů (skladba se velmi podobá variacím ze sbírky *Ódy a variace*), druhá varianta má rovnoměrné odsazení veršů a každý jednotlivý verš většinou obsahuje jednu výpověď, čímž působí jako zhuštěný výčet jevů a myšlenek, a refrénu je užíváno spíše jako opakujícího se motivu k většímu zdramatizování. Minimalizována jsou rétorická citoslovce, zvolání (například: „*Ó bílá srdce*“<sup>250</sup>) i řečnické otázky („*Kam míří ostříž*“<sup>251</sup>). Minimalizováno je též mnohohlasí a druhý text tak spíše odhaluje vnitřní uvažování subjektu, jenž je vystaven nepříjemnému pocitu z nemožnosti porozumění světu a nalezení jakéhokoli vyššího smyslu. Tematicky je omezeno erotické téma a subjektivní prožívání (v první variaci například přítomno: „*Vlny vlny vejděte do mých očí / Abych mohl zaplakat*“<sup>252</sup>; „*Kdyby se uhnízdila do mé krve alespoň jako hnis,*“<sup>253</sup> jež jsou v druhé variantě vynechány) a posilována je tak věcnost a naprosté odosobnění. Druhá varianta svou strohostí a formou jakéhosi svědectví působí mnohem tíživěji a existenciálněji, více v ní vyniká motiv letící ostříže a krvácející řeky.

Rozsah druhé básně je zredukován téměř na polovinu (ze 40 veršů na 25), přibývá však závěrečný motiv značící vypointování textu – motiv „*vyplundrovaného svědomí*“,“<sup>254</sup> který ještě více umocňuje kontrast trpícího světa, jenž je lidmi ustavičně ignorován („*Ne se odtrhnout z barvotisku / Ne se odtrhnout nad hlavy / Pijáků*“<sup>255</sup>; „*A ostříž letí bez hnutí letí...*“<sup>256</sup>). Postava Šemíka navíc posouvá existenciální podstatu básně k tématu češství, čímž se jeví jako přímá reakce na soudobé válečné události a obraz jejich prožívání ve společnosti – pocity odcizení a boj s nekončící bezmocí pomocí naučené lhostejnosti.

---

<sup>248</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Limb a jiné básně*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 165–167.

<sup>249</sup> Kantátová hudební forma spočívá ve střídání sólových a sborových hlasů, má často především oslavný charakter. Viz kapitola *Sedm kantát*.

<sup>250</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Limb a jiné básně*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 166.

<sup>251</sup> Tamtéž.

<sup>252</sup> Tamtéž, s. 165.

<sup>253</sup> Tamtéž.

<sup>254</sup> Tamtéž, s. 167.

<sup>255</sup> Tamtéž.

<sup>256</sup> Tamtéž.

Následující skladba *Slepec*<sup>257</sup> přináší v druhé variantě formu tří pravidelných osmiveršových strof, v nichž jednotlivé verše oscilují mezi sedmi- a devítislabičným rozsahem, zatímco v první verzi jsou verše jedno- až patnáctislabičné. Jako u předchozí básně je druhá varianta redukcí první. Eliminováno je téma žen: opět je zde pracováno s motivem vlajících vlasů žen, v předchozí básni *Nuže Šemíku vzhůru* však měly spíše erotickou konotaci – vlny vlasů, do nichž muži zapláčou; zatímco v básni *Slepec* jsou „vlasů zpustošené“ a „tváře ochmýřené“. Zbavováním se dalších postav a motivů je však umocňována soudržnost hlavního tématu – postavy slepce. Ač je tato postava skutečnou městskou bytostí, je zde zároveň symbolem člověka závislého na pomoci a dobré vůli ostatních, která však nepřichází, a jeho osamělost a bezmoc ukazuje na ještě hlubší existenciální tíhu. Slepce je zároveň podobný postavě bájněho Šemíka tím, že se taktéž jedná o postavu přehlíženou a zapomenutou. Báseň je zakončena motivem noci, jenž byl velmi typický již pro soubor *Ódy a variace*. Noc je symbolem smrti, které je třeba vzdorovat, vysmívat se jí, a s níž je nemožné se smířit: „*Kdo tak nahlas přemýšlí / O kráse krátkosti života, / Kdo brouká do noty se smrtí? [...] Čeká vysmát se noci?*“<sup>258</sup>

Třetí z oddílů je variace *Mosazné talíře nad vchodem vlají a blyští*,<sup>259</sup> v níž se typograficky mění text pouze pomocí konverze – prohazuje se text psaný kurzívou s běžným fontem textu – a odstraňuje se hudební forma, jak tomu bylo u předchozích básní. Hlavním principem variace již není jazyková redukce, nýbrž negace. Ač jsou však jednotlivé výpovědi první variace v druhém textu negovány a stávají se kontrastní paralelou, prostředí, postavy zůstávají stejné, a ne vždy se vzájemně logicky vylučují. Jsou tak spíše opět dvojím obrazem téhož, ukázaného pouze z opačné strany. Básně jsou naplněny Kolářovým protikladem dne a noci, v němž den znamená život, lásku a naději; noc znamená iracionalitu, osamělost a smrt, která je na rozdíl ode dne nevyhnutelnou jistotou, jíž nezbyvá než vzdorovat. Ač se perspektiva vzájemně proměňuje, společným pojátkem obou variací je závěr vlajících a blyštících se mosazných talířů, jež mají znázorňovat jakési lidmi vytvořené pozemské hvězdy, které odvrací pozornost od transcendence k všední realitě, která je tíživá a z níž není východiska.

K podobnému variování dochází i ve čtyřdílné skladbě *Korist a dravec*,<sup>260</sup> v níž se tento princip negace rozšiřuje o konstrukci nového dichotomního světa, který respektuje předcházející negující konfrontaci. Výstavba této skladby tak dodržuje

---

<sup>257</sup> Tamtéž, s. 168–169.

<sup>258</sup> Tamtéž, s. 169.

<sup>259</sup> Tamtéž, s. 170–173.

<sup>260</sup> Tamtéž, s. 175–185.



Hegelův dialektický princip teze, antiteze a syntézy. Prvním oddílem souboru je uvozující pětiverší s motivem básně Josefa Václava Sládka *Křišťálová studánka* a faksimile notového zápisu ze začátku skladby *Mládí* od Leoše Janáčka, konkrétně hobojoy part. Jedná se tak o intermedialitu konkrétní hudební skladby se skladbou básnickou. Následující skladby (druhá a třetí) využívají protikladu muže a ženy, mezi nimiž dochází ke konfliktu dominantní a submisivní role, role dravce a kořisti, soudce a obžalované – tedy ke sporu rolí, jež jsou jedincům společensky determinovány (žena jakožto submisivní kořist a muž dominantní dravec). Ve skladbě ale postavy přisouzeným rolím vzdorují a odmítají je hrát. Pro obě části zároveň platí, že žena je vždy z obou pohledů vyzdvihována a opěvována: „*Budu skládati čtyřhlasé zpěvy na Tvé oči*“<sup>261</sup>; „*Spravedlivá jsem já*“<sup>262</sup>, zatímco muž je stále kritizován a obviňován: „*Nejsem spravedlivý, nikdy jsem neochutnal smích, nemiloval!*“<sup>263</sup>. Mezi těmito zpěvy existuje symetrie motivů, jež jsou mechanicky jazykově negovány: „*Nedovedl vytrvat, zůstat člověkem*“<sup>264</sup> – „*Nedovedl jsem se proměnit / v kterékoli zvíře.*“<sup>265</sup> Taková negace však neznamená zcela protikladný význam obou zpěvů, spíše jsou opět pouze jiným projevem tragického milostného prožívání, jiným přístupem k zažívané situaci. Následné intermezzo opět přináší tematiku zákeřné a nevybíravé smrti, která se vysmívá lidské tragédii. Syntetický čtvrtý oddíl přináší vyrovnání, společné vykládání světa a vzájemnou potřebu existence obou těchto protikladů (dobra a zla, kořisti a dravce, života a smrti, dne a noci) v společné součinnosti. V konfliktu tak nezůstává nikdo nad nikým dominantní a oba se stávají zároveň kořistí a zároveň dravcem.

Celá skladba se též do značné míry podobá právě hudební skladbě *Mládí* složené pro dechový sextet, jež má čtyři části a každou z nich lze přiřadit k jedné části skladby *Kořist a dravec*, pouze první oddíl – faksimile notového zápisu, je jakýmsi předzpěvem navozujícím melodii a rytmus. První věta skladby *Mládí* tak odpovídá zpěvu pobouřené ženy, toužící po uznání a dominantním postavení, ženy ukřivděné a rozhněvané. Tato část je hrána tempem allegro a dominují v ní vyšší tóny. Následující věta odpovídá muži, jehož postoj je hloubavý, je osobou toužící po porozumění světu a sobě, provinilý, více altruistický a otevřený světu i s jeho každodenní tragédií. Daná část odpovídá tempu andante s dominancí hlubších tónů. Třetí věta představuje intermezzo, jež je hráno vivace,

---

<sup>261</sup> Tamtéž, s. 181.

<sup>262</sup> Tamtéž, s. 179.

<sup>263</sup> Tamtéž, s. 181.

<sup>264</sup> Tamtéž, s. 179.

<sup>265</sup> Tamtéž, s. 181.

je velmi živé, promlouvá v něm několik hlasů představujících různé postoje k situaci, prudce se zde střetává role ženy a muže a princip života a smrti. Poslední syntetický zpěv sdružující pár opět dohromady, střídá promluvy nejen předcházejících účastníků, ale též přihlížejících entit, například padajícího listí či propukajícího dne. Protikladné teze se vyrovnávají neustálým střetáváním úvah, otázek, dalších hlasů, čemuž odpovídá i velmi živé *allegro animato*, střetávají se zde různé harmonie, vysoké tóny s nízkými, vytvářejíce tak společnou harmonii.

Následující triptych *A ten krásný naslouchá tomu ošklivému*<sup>266</sup> též využívá syntézy v závěrečném zpěvu, v němž se vyrovnává protiklad krásného a ošklivého, Apollóna a Marsya, vznešenosti a transcendence s přízemní pozemskou potřebou vypořádat se s každodenní realitou. První a druhá variace je vystavěna podobným způsobem jako skladby z oddílu *Chléb očí*, tedy druhá variace modifikuje obsah první. Zde je druhá báseň lyričtější než první – má pravidelný střídavý rým, vnáší nové lyrické motivy, zjemňuje drsný obsah básně – expresivní vyjádření: „*Do chůze mužů vykašlávajících ostatky spánku*“<sup>267</sup> je tak redukováno na: „*do chůze mužů*“<sup>268</sup>; obraz: „*Těm dvěma naháčům na oprýskané zdi*“<sup>269</sup> na: „*těm dvěma beze lsti na oprýskané zdi*“<sup>270</sup> či se například k veršům: „*Nešťastné usmyslení / Že lze se zřici bolesti / Sklonit se k tělu*“<sup>271</sup> přidává: „*sklonit se k tělu a růži nezazlívat.*“<sup>272</sup> Třetí variace sdružuje protikladné principy krásy a ošklivosti, které se stávají sobě rovnými a vzájemně se rozvíjejícími.

Oddíl variací má v souboru *Limb* též specifickou formální strukturu – první variace s různou délkou veršů a odsazením ještě často čerpá z hravé avantgardní versologie, zatímco druhá varianta vrací poezii standardní tvar. Nejenže jsou tedy polemikou o významu jazykových znaků, pomocí nichž si vykládáme svět kolem nás, zároveň jsou též polemikou z hlediska formy básní. Druhá variace má často vyrovnanější, stále však nepravidelný, počet slabik ve verších, *Nuže Šemíku vzhůru* má tak devíti- nebo desetislabičné verše, báseň *Slepec* sedmi- až devítislabičné.

Princip variace se tedy od předchozí sbírky značně odlišuje. Mnohohlasí je často konkretizováno na určité postavy a do skladeb více proniká epičnost. K zobrazování

---

<sup>266</sup> Tamtéž, s. 186–191.

<sup>267</sup> Tamtéž, s. 187.

<sup>268</sup> Tamtéž, s. 189.

<sup>269</sup> Tamtéž, s. 187.

<sup>270</sup> Tamtéž, s. 189.

<sup>271</sup> Tamtéž, s. 187.

<sup>272</sup> Tamtéž, s. 189.

skutečnosti je užíváno více verzí (modifikací) obsahu, jež jsou často jen hrou s jazykem a ukazují na skryté významy slov a slovních konstrukcí. Těž je užíváno více zorných úhlů, jimiž je realita podrobována, lze ji však poznat pouhou syntézou těchto pohledů (protikladných či modifikovaných). Zatímco v *Ódách a variacích* byly jednotlivé fragmenty volně staveny vedle sebe, čímž mezi nimi vznikal konflikt a napětí, v *Limbu* je tento konflikt nastíněn přímo a jeho vyřešení si vyžaduje úsilí – porozumění modifikacím textu a jejich motivaci. Básně jsou méně roztržité, jednotlivé fragmenty o sebe méně narážejí a vedou tak k jasnějšímu obrazu, který je však o to tíživější. Celkově je daná sbírka mnohem více naplněna existenciálními tématy opuštěnosti, zmaru, smrti a nutnosti odpoutat se od jakékoli transcendence.

Patrně ne náhodou je úvodní skladba pojmenována *Limb*<sup>273</sup> a označena jako komedie. Jiří Kolář se tak odvolává k *Božské komedii* Danta Alighieriho, v níž je Limbem označen první okruh pekla, v němž se ocitají ti, jejichž hříchem je nepoznání křesťanské víry, i když byl jejich život mravný. Absence bolesti i blaženosti, jež je typická pro danou část pekla, je charakteristická i pro tuto Kolářovu skladbu. V té je totiž neustále přítomný pocit bezmoci, marnosti, nevyhnutelnosti smrti a nemožnosti naplnit svůj život radostí. Ve skladbě, tematizující pozemskou každodenní tragédii, absentuje jakákoli víra a naděje. Do tohoto pekla tak Jiří Kolář vkládá nejhorší prožitky z válečné doby a stává se jednou z nejtragičtějších v jeho rané tvorbě. Vergilius, průvodce peklem v *Božské komedii*, zároveň jeden z odsouzených v tomto kruhu, Limbus charakterizuje takto: „*Ne za hříchy, ne že se člověk rouhá, / jsme ztraceni a je nám souzeno / žít bez naděje, nám zbývá jen touha.*“<sup>274</sup> Zdá se tak, že právě pro stejný pocit bezmocnosti a odsouzení volí Jiří Kolář do názvu právě *Limb* a tematiky pekla využívá, aby jej ukázal jako každodenní žitou realitu, pekla na zemi, za které nenese člověk individuální vinu, ale je do něho vržen. Nelze se tak divit oslovení: „*Živote ďáble / živote dítě [...] Dítě naoko / Ďáble ve skutečnosti!*“<sup>275</sup> v němž je princip dětské nevinnosti ztotožňován se samotným principem zla.

Více však skladba s aluzemi na Dantovu *Božskou komedii* nepracuje, mnohem více je v ní totiž patrný vliv *Pusté země* T. S. Eliota, které si Jiří Kolář velmi vážil, a která sama o sobě z Danta čerpá. Patrné je to například na tomto obrazu z *Pusté země*:

---

<sup>273</sup> Tamtéž, s. 145–161.

<sup>274</sup> ALIGHIERI, Dante. *Božská komedie: Peklo*. Přeložil Vladimír MIKEŠ. Praha: Mladá fronta, 1978, s. 25.

<sup>275</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Limb a jiné básně*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 148.

„Neskutečné město / pod hnědou mlhou v zimním svítání / Londýnským mostem proudil dav tak hojný, / že žasl jsem, jak smrt má lov tak hojný,“<sup>276</sup> který však sám Eliot v poznámkách srovnává s pasáží z Dantova *Pekla* „za ní se hnaly nekonečné davy, / nevěřil bych, co zhlta a dál, / pořád ta smrt nenasytně dáví.“<sup>277</sup> Vrátime-li se však k Eliotově pasáži vykreslující marnost městských davů, vyprázdňenost jejich existence a smrt, jež je jedinou neustále přítomnou jistotou, pak je tento tragický obraz přítomen i u Koláře: „Prší na město / Domy láteří / Stromy zmitá pláč / Ženy se pokoušejí o zpěv / Ale hlas selhává / Ale hlas selhává / Prší Vedro nepovoluje / Havrani kleteb / Krouží u stropu / Ženy se pokoušejí o zpěv / Muži ve spodním prádle / Zatínají oči / Do večerníků / (Ale hlas selhává) / Uši strnule naslouchají / Letu havranů.“<sup>278</sup> Právě tyto „havrani kleteb“, v jiné básni zas: „Kdo jsi, / Ty s černými perutěmi? (Tak krásná, tak dlouhá / Křídla může mít jen smrt.)“<sup>279</sup> jsou motivem smrti, neustále přítomné a kroužící nad městem, které je rozbité, chaotické a nicotné i nad ženami a muži, jejichž životy jsou prázdné, hrůzné a nudné. Obě díla tak mají podobný tragický étos plný zmaru a nicotnosti. Společné je jim upozornění na ztrátu víry a naděje, ukázání moderního světa poté, co Bůh zemřel a k zázračnému znovuzrození již nedošlo; takového světa, v němž „poničená duševní krajina moderního města si žádá osvěžujícího deště Kristova utrpení.“<sup>280</sup> Ale společný je jim i přístup k zachycování skutečnosti, touhy po překonání pocitu rozbitého světa, zachycení celistvosti světa v jednom okamžiku tak, aby se tento obraz stal záznamem věčného a absolutního bytí.<sup>281</sup>

Komplikovaná skladba *Limb* se svou kantátovou formou podobá závěrečnému diptychu *Noc dne* a *Den noci z Ód a variací*. Báseň *Vstupní* nastavuje milostné téma do konfrontace s utrpením. Následné skladby *Doufání v milosrdenství* a *Doufání*

<sup>276</sup> ELIOT, T. S. Pustá země. Přeložil Jiřina HAUKOVÁ a Jindřich CHALUPECKÝ. Praha: Protis, 1996, s. 79.

<sup>277</sup> ALIGHIERI, Dante. *Božská komedie: Peklo*. Přeložil Vladimír MIKEŠ. Praha: Mladá fronta, 1978, s. 20.

<sup>278</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Limb a jiné básně*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 149.

<sup>279</sup> Tamtéž, s. 160.

<sup>280</sup> SCRUTON, Roger. *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Vyd. 1. Dot. Praha: Academia, 2003, s. 108.

<sup>281</sup> Samozřejmě je jim společné i využívání toposu města, hudebnosti veršů, běžné mluvy a fragmentarizace básní. Jak již bylo řečeno, Jiří Kolář považoval *Pustou zemi* za jedno z nejvýznamnějších děl vůbec a společně s Jiřím Kotalíkem jej dokonce i překládal. Vezmeme-li tak například tento obraz: „Ó Město město, občas slýchám / u výčepu v Dolní temžské ulici / sladké vzdychání mandoliny / a řinkot a tlachání zevnitř, / kde v poledne se povalují obchodníci s rybami“ (ELIOT, T. S. Pustá země. Přeložil Jiřina HAUKOVÁ a Jindřich CHALUPECKÝ. Praha: Protis, 1996, s. 57.), pak na něm lze demonstrovat, jak moc byla Kolářovi Eliotova poetika blízká: pro jejich oslovování a zživotňování samotného města, zapojení hudebnosti a obraznosti do nitra básně, svědectví o dění ve městě, v němž se střídají zvuky interiérů a exteriérů. Samozřejmě jsou ale obě skladby originálními díly ukazujícími nové básnické možnosti a vlastní pohled na skutečnost.

v *odpuštění*, jejichž názvy jsou, stejně jako u následujících skladeb, citacemi ze zpěvu první části, tematizují životní prázdnotu, jejíž hudbou jsou kuchyňské nástroje a křik dětí. Skutečnost zde vyobrazená je trpká, mechanicky všední a absentuje jakákoli harmonická hudba. Ve skladbě *Doufání v odpuštění*, v níž se tematizuje stáří, se výjimečně u Koláře objevuje konfrontace minulého se současným, v níž minulé přináší smyslové vzpomínky – na hudbu, hlas, vůni, pohlednice, vzhled. Toto pomínulé mládí není žádným nostalgizujícím prvkem, nýbrž je symbolem ztracené naděje. Jedinou pozitivní hodnotou v obou skladbách je láska.

Prozaická skladba *Aby zahynulo*<sup>282</sup> je rozhovorem učitele a hostinského o hrobníkovi (romantické postavě, patřící na okraj společnosti), jehož práce znamená neustálé setkávání se se smrtí. Hrobník je zahalen tajemstvím, neboť dle hostinského rozumí smrti a samotě, protože jí umí každodenně čelit. Učitelova komická reakce: „Zakažte synovi psát básně nebo z něho bude darmošlap“<sup>283</sup> shazuje všechny předchozí úvahy o životě a smrti jako iracionální a bezvýhodné, čímž opět nastavuje melancholickou náladu sbírky.

Báseň *Aby nebylo*<sup>284</sup> tematizuje lásku a opuštěnost podobně jako *Na oko – ve skutečnosti*,<sup>285</sup> kde navíc dochází ke konfrontaci mládí a stáří, dítěte a d'ábla, naivity a úděsné životní reality, v níž právě tyto nekončící konfrontace jsou oním „navždy!“<sup>286</sup>

Skladba *Posléze*,<sup>287</sup> jež je druhou částí souboru, je mnohovrstevnatým obrazem skutečnosti – obrazem dvoru jatek, ale i krajiny zeleně a krásy, obrazem brusu a ženy objímající dítě, obrazem smrti a života. Motivicky jsou vedle sebe vystavovány alegorické symboly, všední předměty, řečnické otázky a úvahy, často v protikladném konfliktu, v němž je vše pozitivní zakřiknuto úzkostí a tematizováním noci a smrti. Báseň podává zhuštěný obraz komplikované a tíživé všednosti, jejíž jediným radostným naplněním, v celé skladbě se prolínajícím, je „povinnost milovat.“<sup>288</sup>

Skladba *Limb* tak pomocí útržků zobrazuje drásavé a tíživé všední životní příběhy, které jako by ztratily směr a cíl a staly se jen marnou pozemskou lidskou tragédií. Existuje však jediné východisko, které nepřináší žádné vykoupení, ale přináší alespoň

---

<sup>282</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Limb a jiné básně*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 153.

<sup>283</sup> Tamtéž.

<sup>284</sup> Tamtéž, s. 154–156.

<sup>285</sup> Tamtéž, s. 157–158.

<sup>286</sup> Tamtéž, s. 157.

<sup>287</sup> Tamtéž, s. 159–161.

<sup>288</sup> Tamtéž, s. 161.

zjemnění a zpříjemnění světa, jímž je láska, která je zároveň tím jediným, čím se dá smrti (nevyhnutelnosti lidského osudu, oné zradě na životě) vzdorovat. Vyobrazení tohoto neustálého střetu je rétoricky patetické, melancholické a pobuřující. Obsah básní je dynamický, jako tomu bylo u *Ód a variací*, příběhová složka, ač též dost proděravělá a rozpadlá, je zde však čitelnější – o to tíživěji skladby vyznívají.

Závěrečná skladba *Krev ve vodu*<sup>289</sup> si vysloužila svou pozornost především díky textu *K problematice básnické skladby*, v němž Jiří Kolář ukázal formu této skladby jako mnohem komplikovanější a propracovanější, než se na první pohled zdá. Zároveň také představil svůj přístup k poezii, jeho touhu propojit ji s malířstvím a hudbou a tvořit ji tak, aby byla sama schopna života v moderní společnosti. Jelikož, jak sám autor píše, má odpor ke všemu vyzkoušenému, bylo třeba nalézt novou formu, neboť jeho předchozí metody variací: „*splnily svůj úkol, pokračovat bylo nemožné a stejně absurdní se zdála myšlenka začít z bodu jejich konečného rozvinutí.*“<sup>290</sup> Autorova potřeba vytváření nového tvaru je zároveň touhou ukázat nekončící možnosti poezie a nabourat básnické konvence.

Jiří Kolář tak nachází vlastní kompozici básnické skladby a tento tvar nazývá symfoniétou, tedy pojmem, který v hudebním názvosloví představuje symfonii s menším rozsahem a závažností. Opět tak Jiří Kolář přesahuje do světa hudby, jímž navozuje asociaci moderního, dynamického, ale i chaotického a atakujícího světa. Jelikož se Jiří Kolář ve sbírce *Limb a jiné básně* odkazuje k Leoši Janáčkovi, čtenáři se i při Kolářově použití pojmu symfonieta asociuje Janáčkovská skladba *Sinfonietta*, premiérována v roce 1926. Obě tyto tvůrčí individuality jsou si blízké v neutuchajícím hledání nového tvaru, odolnosti vůči zavedeným estetickým a kompozičním pravidlům a odhodlání hledět dopředu. Obě dvě skladby vzbudily pozornost svým specifickým tvarem a strukturou, která se nenechává strhovat konvenčními představami, ale postupuje dle logických zákonů žité skutečnosti – u Koláře věrné postihování simultánních dějů ve městě a propojování poezie s navozováním hudebnosti a obraznosti; u Janáčka využívání mimohudebních zvuků a fascinace melodií mluvené řeči. Právě zájem o město a jeho obyčejný každodenní život tyto umělce též spojuje. Janáčkovská *Sinfonietta* do sebe inkorporuje samotné město: „*A tu jednou zřel jsem město v zázračné přeměně. Zmizel ve mně rozpor k ponuré radnici, nenávist ke kopci, v jehož útrokách řvalo kdysi tolik bolesti,*<sup>291</sup> *zmizel odpor k ulici a co se v ní hemžilo [...] a vidění jistého rozmachu*

---

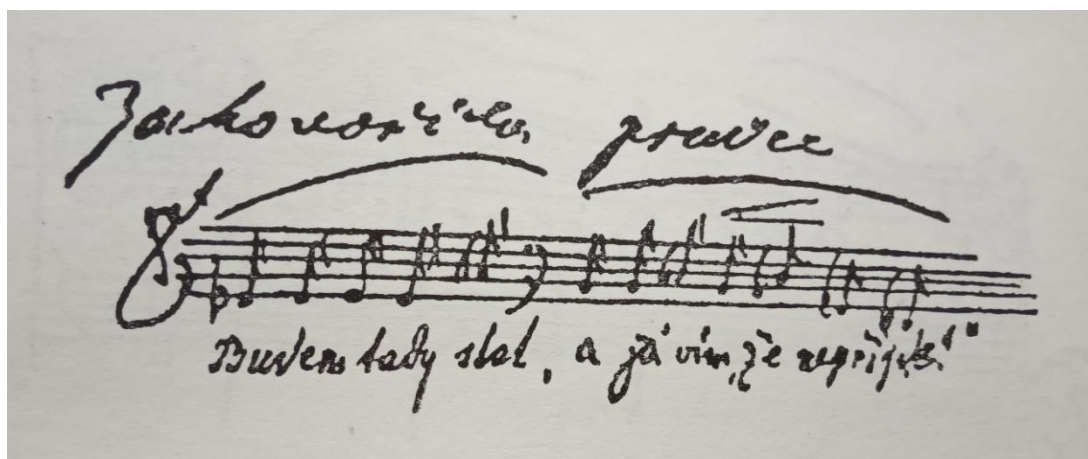
<sup>289</sup> Tamtéž, s. 193–227.

<sup>290</sup> KOLÁŘ, Jiří. *K problematice básnické skladby*, in: ZÁBRANA, Jan. *Jak se dělá báseň*. Vyd. 2., upr. Přeložil Aloys SKOUMAL. Praha: Mladá fronta, 1999. Klub přátel poezie, s. 69.

<sup>291</sup> Myšlen hrad Špilberk, jenž od konce 18. století sloužil jako věznice.

a velikosti města rodil se v mé sinfoniě z toho poznání, / z mého města Brna!“<sup>292</sup> Jednotlivé věty (celkem pět, zatímco klasická symfonie má 4) jsou tak pojmenovány dle městských reálií, a každá má i své mimohudební motivy: 1. věta *Fanfára* je zjevně inspirována dechovkou, armádou a sokolem; 2. věta *Hrad* (myšlen Špilberk) místy vytváří dojem rozprostírající se krajiny, evokující výhled z hradu; 3. věta *Kláster králové* (Starobrněnský klášter) znázorňuje noc okolo kláštera; 4. věta *Ulice* (není známo, jakou konkrétní ulici Janáček myslel) je pravděpodobně inspirována Janáčkovou nápěvkovou metodou a 5. věta *Radnice* (Stará radnice) motivicky uzavírá symboliku města.<sup>293</sup>

Evokování vnějších městských prostorů a vycházení ze zvuků vnějšího prostoru a intonací mluvené řeči je umělcům společné. Originální Janáčková kompozice vynikající svými „plenérovými fanfárami [...], evokujícími mimokoncertní, exteriérové, nonartificiální asociace“<sup>294</sup> se celá vztahuje k vnějšímu světu. Právě tato evokace městského dění je zároveň jedním z nejzásadnějších rysů Kolářova díla (zejména ve skladbách *Ódy a variace* a *Limb a jiné básně*). Také je spojuje zájem o obyčejnou lidskou mluvu, jež Jiří Kolář využívá ve svých dílech již od samého počátku. Janáčková nápěvková metoda, jež je vyjádřením melodicko-rytmické struktury lidské řeči, mu dovoluje objevit vlastní melodickou originalitu nejen ve zpěvu, ale i v instrumentálních skladbách. Zároveň tento Janáčkův zájem odhaluje jeho přístup k sémantice melodií, v němž každý tón, který je výrazem a emocií, má právo na existenci.<sup>295</sup>



Obr.: Janáčkův notový zápis mluvené věty *Budem tady stat, a já vím, že nepřijde*<sup>296</sup>

<sup>292</sup> JANÁČEK, Leoš. *Moje město*, in: JANÁČEK, Leoš, RACEK, Jan, ed. a ČÍGLER, Radovan, ed. *Fejetony z Lidových novin*. 2. vyd., v Kraj. nakl. 1. vyd. Brno: Krajské nakladatelství, 1958, s. 51–52.

<sup>293</sup> VOGEL, Jaroslav. *Leoš Janáček*. 3rd, rev. ed. Praha: Academia, 1997, s. 322–325.

<sup>294</sup> LÉBL, Vladimír. *Janáčková Symfonieta*. Hudební věda 1978, roč. 15, č. 4, s. 312.

<sup>295</sup> KUNDERA, Milan. *Můj Janáček*. V Brně: Atlantis, 2004, s. 24–26.

<sup>296</sup> JANÁČEK, Leoš. *Počátek románu*, in: JANÁČEK, Leoš, RACEK, Jan, ed. a ČÍGLER, Radovan, ed. *Fejetony z Lidových novin*. 2. vyd., v Kraj. nakl. 1. vyd. Brno: Krajské nakladatelství, 1958, s. 83.

Právě tato fascinace intonací pocházející z reálného světa, obyčejnými měšťskými životy se svými všedními osudy a měšťskými reáliemi, jež sami mají možnost nějakým způsobem promlouvat, spojuje tyto dvě tvůrčí individuality. Už ze skladby *Kořist a dravec*, do níž Jiří Kolář vkládá faksimile Janáčkovy notového zápisu, je zřejmé, že Jiří Kolář Janáčkovu tvorbu znal a vážil si jí. Je tak velmi možné, že právě *Sinfonietta* byla dílem, ke kterému se chtěl Jiří Kolář přihlásit, když vytvářel vlastní tvar.

Podobně jako u *Ód a variací* se i v *Limbu* proměňuje metoda před závěrečnou skladbou sbírky a pro skladbu *Krev ve vodu* tak Jiří Kolář nalézá vlastní tvar, který není ničím již vyzkoušeným, monotónním či zcela předvídatelným, a přesto má jistou pravidelnost. Forma básně se tak stává dominantním prvkem čtenářovy pozornosti. Vytváří skladbu složenou ze čtyř vět (což je tradiční členění symfonie), kde v každé následující větě je o zpěv méně, ale zpěv poslední je rozdělen na několik částí. Výsledná forma skladby, kterou detailně rozebírá sám autor v textu *K problematice básnické skladby*, vypadá následovně:

1. / - / - / - / - /
2. / - / - / ... /
3. / - / .... /
4. / - - - - /

Kompoziční princip se tak dostává do popředí skladby jako „*šat oděný tělem*.“<sup>297</sup> Zároveň zde Jiří Kolář mísí hudební a literární názvosloví – skladbu nazývá symfonietou, část nazývá větou, báseň zpěvem a pravidelné veršové schéma tóninou.

V komplikované formě skladby, mají k sobě jednotlivé části jedné věty blíže než celé věty vzájemně k sobě, a tím i celá skladba. Pro celou skladbu je však společné téma konfrontace smrti a lásky. Ustupuje zde fragmentarizační roztržičnost básně a její rétorická forma (ještě méně než tomu bylo u variací *Nuže Šemíku vzhůru* a *Slepec*), mnohem více se naopak uplatňuje užívání básnických symbolů, pojících jednotlivé básně – báseň *Večer*<sup>298</sup> a její variace *Co mohou zanechat mrtví*<sup>299</sup> jsou spojeny symbolem blyštícího se prstenu a růžové barvy. Ve skladbě dominuje deprimující tíha zmařeného a beznadějného života – stále se objevující motiv noci, mračen, smrti a stárnutí, jenž je zlehčován pouze motivy lásky a erotickou hravostí. Jak sám autor říká: „*K mrtvím jsem neváhal a nikdy neváhám přidávat živé, ano i ty, kteří znali a znají jen holý život,*

<sup>297</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Limb a jiné básně*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 220.

<sup>298</sup> Tamtéž, s. 202.

<sup>299</sup> Tamtéž, s. 215.



ne literaturu, a ne umění.“<sup>300</sup> Mnohem více se skladby dotýkají chmury doby – vrcholící války, krutosti a promarněné všednosti.

Variační princip se zde též objevuje, ale pouze ve třetí větě skladby. V básni *Co mohou zanechat mrtví* je její první část variací básně *Večer*, zde je však využito pravidelného členění do čtyřveršových strof a sdruženého rýmu, který v kombinaci s erotickým tématem působí záměrně triviálně až brakově. Volnější variace je třetí část této básně,<sup>301</sup> jež variuje obě verze básně *Mosazné talíře vlají a blyští*, tato variace je však velmi nedůsledná a spíše pouze nasazuje nové téma do předcházejícího prostředí. Jiří Kolář volbu variace na vlastní téma zdůvodňuje následovně: „*Měl jsem konečně možnost takto demonstrovat i souvislost předchozího myšlení a minulé práce s časem, ve kterém jsem podlehl přítomnému úmyslu.*“<sup>302</sup> Druhá a čtvrtá část básně využívají též principu variace, ale jejich předlohy mají charakter intertextu – variují nebo parafrázují cizí texty – nápisy: „*Plakáty: Šetřte krysy! Sypejte kopřivám!*“<sup>303</sup>; modlitby v negovaném tvaru, neboť skutečná víra je ztracena: „*Dav: Neodpusť nám naše viny, jakož i my neodpouštíme!*“<sup>304</sup> či inovativní originální přísloví: „*Stárneš, nauč se počítům!*“<sup>305</sup>; „*Myš v pasti vznešenější nežli tygr na hrazdě!*“<sup>306</sup>

Důrazu na formální stránku skladby odpovídá i veršové schéma většiny vět. Jiří Kolář píše „*již při první konfrontaci básně ve volném a sevřeném verši mne napadlo, že bych měl celou skladbu uvést do řádu nebo jakési tóniny (užívám výrazu tóniny, abych přesněji vyjádřil svůj úmysl), [...] rozhodl jsem se, že první dva verše prvních zpěvů v každé větě budou určovat největší délku veršů těchto zpěvů.*“<sup>307</sup> Vyjma čtyřdílné skladby *Co mohou zanechat mrtví*, v níž se uplatňují variace, mají tak všechny básně cyklu pravidelné veršové schéma: v první větě se v básni *Sen* objevuje schéma 14–14–12 slabik ve verši; u *Navzdory* se pravidelně střídá 6–11–12–6 slabičný verš; báseň *Na sosnové větvi* střídá dvanácti- a třináctislabičné verše (s výjimkou jednoho desetislabičného) a báseň *Večer* je celá osmislabičná. V druhé větě je báseň *Jména Magda*

---

<sup>300</sup> KOLÁŘ, Jiří. *K problematice básnické skladby*, in: ZÁBRANA, Jan. *Jak se dělá báseň*. Vyd. 2., upr. Přeložil Aloys SKOUMAL. Praha: Mladá fronta, 1999. Klub přátel poezie, s. 68.

<sup>301</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Limb a jiné básně*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 218–219.

<sup>302</sup> KOLÁŘ, Jiří. *K problematice básnické skladby*, in: ZÁBRANA, Jan. *Jak se dělá báseň*. Vyd. 2., upr. Přeložil Aloys SKOUMAL. Praha: Mladá fronta, 1999. Klub přátel poezie, s. 72.

<sup>303</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Limb a jiné básně*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 220.

<sup>304</sup> Tamtéž.

<sup>305</sup> Tamtéž, s. 217.

<sup>306</sup> Tamtéž.

<sup>307</sup> KOLÁŘ, Jiří. *K problematice básnické skladby*, in: ZÁBRANA, Jan. *Jak se dělá báseň*. Vyd. 2., upr. Přeložil Aloys SKOUMAL. Praha: Mladá fronta, 1999. Klub přátel poezie, s. 73.

celá dvanáctislabičná, *Růže a mrtví* má schéma 12–6–6–6–12 vyjma refrénu, který je desetislabičný (hudební forma básně si přímo žádala zhudebnění undergroundovou kapelou *The Plastic People of the Universe*); báseň *S pěští za zády* má nedůsledné schéma 10–10–8. Ve třetí větě je tedy pravidelná pouze báseň *Někdo kdo tajně*, jež je vyjma pár odchylek dvanáctislabičná. Celá čtvrtá věta (vyjma pár výjimek) je psána též dvanáctislabičným veršem. Celá tato skladba má tak tendenci ke dvouslabičné rytmizaci a připomíná klasický sylabický verš. Hranice veršů jsou zde však spíše principem, který výpověď uměle předěluje – verš tedy neodpovídá výpovědi, čímž je opět dáván větší důraz na potřebu tvaru než obsahu. Verš má tedy v této skladbě významnější roli než syntaktická vazba. Podobně je tomu i v členění do strof (nejčastěji tři až šestiveršové), ty jsou zde aplikovány jako formální princip, který se též nepodřizuje ani tématu, ani syntaxi. Narušení tohoto klasického pojmání verše a strofy vytváří dojem, že se jedná o klasický volný verš a jeho pravidelnost je odhalena až zaměřením se na formu, jež by jinak mohla být přehlížena. Kolářova struktura je tak nástrojem k znejasnění základních uměleckých principů. Umělecký tvar obohacuje o novou formu a bourá předcházející poetistické hranice.

V Kolářově skladbě se staví do protikladu drsná věcnost každodenní tragédie s rafinovanou literární formou. Tematicky skladba navazuje na zbytek sbírky, její tragiku však ještě umocňuje. Do skladby především vstupuje tragický pocit z válečné doby, v níž panuje všudypřítomná tma/smrt, jak sám Jiří Kolář toto období a přístup k němu v literatuře charakterizuje v zápise ze 24. května 1946: „...*válka ani utrpení nebylo pro nás překvapením, překvapení jsme byli racionalizací brutality. Nevěřili jsme, že tak veřejné a tak bestiální racionalizace je člověk schopen. V našem životě nebyl nikdy mír. Ti všichni, kdož bojovali proti fašismu, nečekali se svým bojem na válku. Nebylo k čemu probouzet národ, nebylo nováčků. / Nepocituji ani dnes potřebu držet zbraň poezie proti něčemu jinému, nežli jsem ji držel vždy, proti tmě a na obranu života.*“<sup>308</sup> V návaznosti na předchozí skladby sbírky je tematizována každodenní krutost a všednost, která je o to tíživější, čím více je smrt nablízku; přibývá však explicitního motivu vysvobození v podobě hlubokého lidského citu k druhým, „*neboť milovat znamená především nejlouběji žít a žít neznámá jen existovat.*“<sup>309</sup>

---

<sup>308</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Roky v dnech*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 375.

<sup>309</sup> Tamtéž, s. 456.

#### 4.4 Sedm kantát

Sbírka *Sedm kantát* vychází z události května 1945, a jejím tématem je tak konec druhé světové války a osvobození Rudou armádou. Samotné téma vyzívá k jistému patosu, jenž je ve sbírce též přítomný. Oproti předcházející sbírce nabádá k naději. Princip lásky (předtím jako jediný, jenž zmírňuje utrpení a čelí noci) zde převládá a smrt/noc se ukazuje jako poražená bytost, po níž zůstaly jen některé poslední oběti ukazující její krutou moc: „*vezmi tento ostnatý plášť a zabal do něho tuto noc / a odnes ji, daleko odnes a přej ji smrt, / neboť dlouho nebude třeba vynalézati novou smrt, / nebude dlouho třeba vynalézati novou bolest, / ale zato lásku.*“<sup>310</sup> V souboru se též rozvíjí hudební forma, která má již skutečný písňový charakter – mizí motiv úzkostného selhávajícího zpěvu, jak tomu bylo v *Limbu*: „*Ženy se pokoušejí o zpěv / ale hlas selhává,*“<sup>311</sup> ale písně mají čistě oslavnou formu a stávají se skutečnou glorifikací života.

Kantáta, jež je nejen názvem sbírky, ale též skutečnou formou většiny básní tohoto celku, je hudebním žánrem, v němž se střídají hlasy orchestru a sboru s hlasy sólisty (někdy recitátora), jejíž texty mají nejčastěji vlastenecký a oslavný charakter.<sup>312</sup> Jiří Kolář tak volí tuto formu nejen ve vztahu k tématu celé sbírky – oslavování míru – ale též ji naplňuje formálně: střídá zde hlasy konkrétních osob (například obžalované ženy, prvního muže či mladíka s knihou) se sborem několika osob (například sbor starců) a sborem antropomorfizovaného města (například hlasy zdí, oken či skřípající pily). Ožívá zde tak celý prostor města, který se stává najednou spojen v jedinou oslavnou píseň, jedná se tak o zobrazení události osvobození, kterou ožívá nejen lidská společnost, její víra a naděje, ale též samotný topos města, který události prožívá s lidmi společně. Sborem se zde tak stává celé město, které společně pěje jednotnou píseň, jež je vyjádřena buďto metaforicky z pohledu lyrického subjektu: „*Slyším města a vesnice zamuchlané do jednoho výkřiku. / Slyším muže a ženy plakat nad noži, které zůstaly neposkvřené*“<sup>313</sup> či přímo: „*Slyším muže a ženy, města a vesnice volat: / Ve jménu vás budeme bojovat! / Ve jménu vás budeme stavět! / Ve jménu vás budeme zpívat!*“<sup>314</sup>

---

<sup>310</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Sedm kantát*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 245.

<sup>311</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Limb a jiné básně*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 149.

<sup>312</sup> ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. 4. vyd. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2006, s. 205.

<sup>313</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Sedm kantát*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 233.

<sup>314</sup> Tamtéž.

Pro celou sbírku je též charakteristické využívání ich formy (v předchozích sbírkách objevující se pouze v zaslechnutých slovech, nápisech, v promluvách a zpěvech různých hlasů, ale nikoli jako hlas lyrického subjektu) a přivlastňujícího zájmena můj – zejména lid, národ a dav – přítomná první osoba a řečnická osoba jsou zde však spíše jako obecný princip, jako všeobjímající kolektivita, jež je vítězem nad životem i smrtí. Zároveň značí jakousi spoluúcast na prožívání událostí společně s čtenáři, čímž vybízí k uvědomění si válečných hrůz a zachování míru. Oslavována je přítomnost, nikoli budoucnost, sbírka tak nenastavuje žádný idylický obraz budoucnosti, je v ní spíše patrná naděje a touha po zachování míru. Jak v *Rocích ve dne* píše Jiří Kolář: „*Svoboda není jen otevření vrat koncentráků, není jen sejmutí zámků z umlčených rtů, ale je především boj, aby vrata zůstala otevřena, aby rty pocítily klid, že nemusí varovat. / Dělat umění z toho, co také je skutečnost, nebo z toho, co může nebo dokonce by mohla být, je stejně nesmyslné a škodlivé životu, jako úsilí zobrazovat skutečnost, jaká by měla být nebo jaká bude.*“<sup>315</sup>

Formálně sbírka obsahuje dvě básně a následných sedm kantát. Úvodní básně *Slyším*<sup>316</sup> a *Můj lid*<sup>317</sup> se svou podobou navracejí především k *Ódám*, varují se zde refrény, kombinuje se zvuk a obraz – opakují se též slovesa k smyslům odkazující (slyším, křičel jsem, viděl jsem), čímž patetická rétorika ještě více graduje. Básně tematicky oslavují vítězství lidu nad smrtí *Svůj lid jsem viděl, poprvé ve svém životě se smát, / Smát a šťastnější nežli tu smrt.*<sup>318</sup> Již zde se však uplatňuje kantátová forma a střídání hlasů, které se odlišují pouze formálně – básně obsahují více kusých výpovědí, které se snaží zachytit dění v jednom okamžiku a jejich verš je více roztržštěný. Pro dané dvě skladby je též velmi charakteristické využívání ich formy, která zde již ukazuje na konkrétní zorný úhel, z něhož je dění a svět vykládán – ukazuje se, co neznámý lyrický subjekt vidí a slyší. Zorný úhel se tak omezuje na jedinou lidskou individualitu, jež se pokouší o objektivní záznam událostí. Opět se zde tedy střetává problematika subjektivity a objektivity, jak tomu bylo u *Ód a variací*, neboť Kolář si uvědomuje omezenost obou těchto přístupů k vyobrazování skutečnosti.

První čtyři básně kantátového souboru označeného čísly využívají ich formy nejméně, naopak se velmi navrací k mnohohlasí – několika střídajícím se sólistům, jak je

---

<sup>315</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Roky v dnech*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 428.

<sup>316</sup> KOLÁŘ, Jiří. *Sedm kantát*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992, s. 233.

<sup>317</sup> Tamtéž, s. 234–235.

<sup>318</sup> Tamtéž, s. 234.

známé z *Ód a variací*, vydělení hlasů probíhá opět graficky (odsazením a kurzívou) či uvozením promlouvající osoby či věci (zastoupeno u prvních dvou básní a u sedmé): *starý dům, psí víno, hlas oken, zpocených zdí, sbor starců, skřípající pila, mladík s knihou, obžalovaná*. V těchto básních se též rozvíjí koncept svědectví, který je v pozdějších sbírkách dominantním principem, postavu s otevřenými smysly, popisující vnější žitý svět bez popisu vlastních názorů a svého niterného prožívání. K uplatnění takového konceptu je též využíváno mnohohlasí, které je nejvíce uplatněno v 1.<sup>319</sup> a 2.<sup>320</sup> básni, oproti *Ódám a variacím* však značně ustupuje a svět již není tolik roztržštěný a útržkovitý, ale je dějištěm několika lidských osudů ve městě, kde vládne společný historický duch. Básně si totiž nesou společné téma a jeho jednotliviny (události, věci, lidé, město) jsou všechny spjaté s touto dobou – mizí fragmenty týkající se naprosto odlišných témat a dění ve městě, ale veškeré popisy vnějšího světa jsou spjaté s konkrétní atmosférou doby a jejím prožíváním. Zobrazované veřejné dění však není obrazem velkých dějinných událostí, ale drobných intimních epizod, které na pozadí těchto dějin probíhají. Nejvíce je takový příběh rozpracován v 3.<sup>321</sup> a 4.<sup>322</sup> básni, v nichž se objevuje monolog milenky zemřelého barikádníka či postava kameníka dohotovujícího pomník padlým. Ve čtvrté básni se též objevuje píseň, jež je oslavou odpoledního sobotního úklidu, která je zároveň jediným pravidelným veršovaným textem souboru – kombinuje sedmi- a osmislabičné verše. Vyjma tyto dvě básně jsou ostatní z cyklu skutečnými kantátami využívajícími několika různých hlasů.

Jiří Kolář se tak navrácí k principu variací jako u *Ód a variací*, kde se variují útržky lidských promluv, osudů, nápisů, věcí apod. Tyto jednotliviny jsou však spojeny konkrétním kolektivním duchem. Princip variace, jak byl užíván u *Limbu*, se objeví pouze ve druhém zpěvu jako intertextová narážka na vlastní text, a to v předzpěvu skladby *Kořist a dravec* obsažené ve sbírce *Limb a jiné básně*, který je zároveň aluzí na čítankovou básničku Josefa Václava Sládka.

Pro daný soubor je nejtypičtější figurou právě personifikace, neboť každý člověk i věc zde dostává vlastní hlas, který je svou touhou a zaměřením jednotný – zabránit dalšímu zlu. Zároveň je obraz tohoto zla ve světě stále přítomný, aby ukázal na jeho důsledky a dodal textu patřičnou naléhavost: „*Muž psal krvavým pahýlem ustřelené ruky / Na rozrytý asfalt: Zabraňte zlu! / Zabraňte zlu! / O několik malých kroků napřed, /*

---

<sup>319</sup> Tamtéž, s. 236–237.

<sup>320</sup> Tamtéž, s. 238–240.

<sup>321</sup> Tamtéž, s. 241.

<sup>322</sup> Tamtéž, s. 242–243.

*Žena v palbě kulometů vstala a sbírá do zástěry / Zbytky roztrhaného dítěte a šeptá: Zabraňte zlu! / Zabraňte zlu!*<sup>323</sup> V básni opět dochází ke střetům mezi dobrem a zlem (nyní již zbaveno metafory dne a noci), jež na sebe v protikladech naráží, čímž provokuje k touze po dobru a harmonii v soudobém světě. Tyto hodnoty, jež byly do té doby v Kolářově tvorbě přítomné jen implicitně, se zde objevují přímo, autor se k nim sám hlásí a staví tak etický princip po bok estetického. Autor vyzívá lid k čistotě, prostotě, dobrotě a národnímu smýšlení, doufaje, že lidská hrůza skončila „*a smrt nahrazuje mžikem život / a hrůza padá k nohám nevinnosti.*“<sup>324</sup> Optimismus a naděje se z pozdějších děl sic opět vytrácí, mravní nárok v nich však zůstává nadále.

Specifikem sbírky je tak její konkrétní vázanost na určitou událost, její časovost však zůstává stejná jako u sbírek předcházejících – je orientována k přítomnosti, kterou se snaží ve své celistvosti zachytit. Toto zachycení je však mnohem konkrétnější, střetávají se zde protikladné hodnoty (dobra a zla, života a smrti), ale tento spor je řešen explicitní výzvou k dobru. Zatímco v *Limbu* se tak tyto hodnoty také střetávali, docházelo však často k jejich syntéze, existenci obou na jednom místě; zde se Kolář opět snaží zlu vzdorovat a pobízet k jeho eliminaci. Přes konkrétní hodnotovou orientaci vázanou na konkrétní událost, básnická sbírka nepodléhá schematismu doby; a především pro využití kantátové formy, svědeckého principu, silnou obraznost a hudebnost je dalším dílem ukazujícím Jiřího Koláře jako významnou tvůrčí individualitu.

---

<sup>323</sup> Tamtéž, s. 234.

<sup>324</sup> Tamtéž, s. 248.

## Závěr

Již od počátků tvorby Jiřího Koláře lze sledovat jeho zájem o soudobý městský svět lidí a jeho touhu přenést tento svět i do světa literárního. K posílení autenticity takového obrazu přemýšlí nad jazykem jako nad nástrojem, který svou logickou vazbou a přirozenou metaforičností umožňuje přenést městský prostor přímo do nitra básně. Skutečnost je pojímána v přítomném okamžiku všedního městského světa plného každodenních lidských osudů, věcí i dějů. Nastavením poetiky postihující skutečnost se Jiří Kolář přiklání ke Skupině 42 a společnými estetickými požadavky se vymezují vůči předcházejícím avantgardním směrům. Tento každodenní moderní svět je pojímán jako prostor plný odcizení, nekončící skepse, střetů s vlastními touhami po harmonii a nemožností jejich naplnění. Zdá se, že idealizovaný svět Jiří Kolář nikdy zobrazovat nechtěl, jeho látkou je prostá skutečnost moderního světa, v němž je člověk opuštěný vírou, vědou i uměním. Stává se tak pouze oním zredukovaným kolečkem společenského stroje, jak psal Jindřich Chaloupecký v programovém textu *Svět, v němž žijeme*. Cílem Jiřího Koláře je však čelit této každodenní tragédii a najít možnost, jak ji umělecky zachytit a jak ji porozumět. Vrátit umění zpět na zemský povrch a vrátit jej k obyčejnému člověku, který jako tragický hrdina čelí nicotné a chmurné všednosti, oné záhadě a zmatku života. V součinnosti s umělci Skupiny 42 tak Jiří Kolář vytváří vlastní poetično, jímž už od samého počátku tvorby ukazuje na touhu objevovat nové možnosti a způsoby poezie.

Pojímaje jazyk jakožto odraz lidského myšlení a světa, kombinuje jej Jiří Kolář s obrazností a hudebností k celistvosti jeho obrazu skutečnosti. K navození obraznosti využívá zcela konkrétních smyslových vjemů (omezuje abstrakta), staví se do pozice očitého svědka a popisuje simultánně probíhající děje a lidské osudy pomocí útržků, diskontinuity obrazů – pouze prostřednictvím střípků skutečnosti neustále se opakující, stále přítomné a tedy absolutní. Hudebnost se vytváří pomocí mnohohlasí běžné řeči, kusých výpovědí, nepravidelných veršů, zvuků jednotlivých entit města, křiků, zpěvů (často falešných, tragických či neuskutečněných kvůli ztrátě hlasu), hudebních nástrojů (i nástrojů města) – všechny tyto společně znějící zvuky umocňují neustálý a nekončící chaos a posilují dojem autentického mnohorozměrného obrazu světa ve věčném a nepomíjivém okamžiku.

V prvotině *Křestný list* je propojován harmonický svět přírody a jeho přirozený řád s komplikovaným moderním světem plným zmatku, absurdity, mechanické všednosti, odcizenosti, úzkosti i bezmoci. Prostřednictvím antropomorfizace a zasazením

do rurálního prostředí tak dochází k rekontextualizaci moderního světa, pomocí aplikace lidských a typicky městských vlastností, vztahů a mluvy na jednotlivé přírodniny. Narážením těchto dvou světů na sebe je vytvářeno pnutí, které odhaluje nový pohled na skutečnost a prohlubuje náhled na disharmonii moderního světa. Již zde tak Jiří Kolář vystupuje jako básník města, využívá přírodních reálií, aby ukázal na absurditu a odosobnění všedních lidských životů.

Ve sbírce *Ódy a variace* se prostředí města stává nejvýznamnějším předmětem zájmu, kterému je již plně ponecháno rozhovřit se vlastním jazykem využitím mnohohlasí, fragmentarizace dějů, věcí, nápisů či kusých promluv. To vše je zachyceno v nepravidelných veršových strukturách orálního rázu s mluveným městským jazykem. Popisovaná skutečnost zachycující simultánní dění v jediném okamžiku je chaotická, roztržitěná, nesourodá a její explicitnost je pateticky děsivým a drastickým obrazem každodenního melodramatu životní vulgarity. Princip kombinace těchto jednotlivých střípků, z nichž je znovu sestavena skutečnost, zbavujíc se subjektivity náhledu využitím svědectví, je nazýván variací. Variace ve sbírce užitě, jež jsou pandánem surrealistické koláži, jsou vlastní Kolářovou metodou, která mu umožňuje autenticky vytvářet celistvý obraz skutečnosti v jediném okamžiku. Zasazením do tradičních žánrů (hudebních i literárních) ód a variací dochází též ke střetu vysokého žánru s nízkým obsahem a formou – s rozbitou, nepravidelnou, nevyrovnanou, nelibozvučnou a škobrtavou veršovou strukturou, disharmonickým střídáním rytmů a různorodých hlasů. Disharmonie světa je tak přenesena do obraznosti a hudebnosti básně.

Zatímco v *Ódách a variacích* znamenal koncept variace kombinaci nesčetného množství jevů, hlasů a útržkovitých významů, ve sbírce *Limba a jiné básně* je variace využíváno k modifikaci jednoho obrazu, s účelem jeho vyobrazení z vícero zorných úhlů pomocí jazykové redukce či negace. Dochází tak k jazykovým obměnám jediného tématu podobajících se spíše několika verzím téhož textu při jejich vytváření. Předmětem zájmu se tak stává rozlišení těchto obrazů a porozumění tomu, jakými prostředky k modifikaci dochází. Zde se ukazuje Kolářův přístup k jazyku a formě básně, jež jsou stejně významné jako její téma. Je demonstrováno, jakým způsobem klame nejen jazyk, ale též poznání a postihnutí reality samotné – ta se totiž ukazuje jako nepostihnutelná a nevysvětlitelná zároveň. Logická struktura světa se rozpadá v nekonečný chaos a svět se tak v díle ukazuje jako proměnlivý, nestálý, nejednotný, a tedy neustále klamný.

Město je v *Limbu a jiných básních* přirovnáno k samotnému předpeklí, místu, kde absentuje bolest i blaženost; místu, v němž již neexistuje naděje na vyvážnutí;



místu, jež zahání svět do temných, prašivých, mrzkých, zvrácených a znetvořených podob existence. Leitmotivy temnoty, noci a smrti mají neukojitelnou moc, jsou neústupné, nekompromisní a všudypřítomné.

Ve sbírce *Sedm kantát* je kantátová hudební forma naplněna oslavou konce druhé světové války s přítomnou explicitní výzvou k mravním postojům, k touze přemoci noc/smrt a udržet mír. Forma básní využívá střídání zpěvu sólistů a sboru, v nichž jako by oživalo celé město a spojilo se v jedinou společnou píseň vyjadřující převažující společenskou náladu v reakci na konec války.

Pro rané Kolářovy sbírky je příznačný vzrušivý a patetický střet – v *Křestném listu* je to především střetání městského světa se světem přírodním, jež kontrastuje se zvráceností lidského řádu a hodnot. V *Ódách a variacích* jde o střet vysokého s nízkým – střet rozmanitých každodenních dějů, všednosti se ztracenou touhou po jakékoli transcenci a zároveň o střet jednotlivých významů, fragmentů a hlasů města, které na sebe narážejí. V *Limbu a jiných básních* je toto střetání vygradováno ostrým střetem dne a noci, přičemž noc je znázorněním všudypřítomné smrti jako jediné nevyhnutelné hodnoty a ukazuje lidský život jako bezmocný boj. Jediné, co dokáže čelit smrti, a tedy i každodenní žité tragédii, je možnost milovat. *Sedm kantát* reaguje na historické události střetem lidských hodnot dobra a zla, s nadějí, že člověk může čelit nekončící noetické skepsi z nicotnosti, nesmyslnosti a odcizenosti z moderního světa vlastními mravními postoji.

Kolářovo neutuchající pochybování nad možností postihnout skutečnost skrze jazyk ho obrací k mluvené každodenní řeči. Básně jsou naplněny kombinací konkrétních promluv, dějů, stavů, nápisů, obrazů a zvuků – jde tak o chaotický a roztržitý, ale přesto věrohodný obraz skutečnosti. Autentičnost je též posilována hudebností veršů využívajících zvuků města a zároveň motivů nástrojů znějících v pozadí a ukazujících neukončenost básně.

Specifická je též Kolářova práce s časem – navození simultánního dění v jediném okamžiku je též důvodem, proč je forma básní často roztržitá a fragmentarizována. Je upnuta do konkrétního městského prostředí, ukazujíc tak onu variabilitu pošetilé všednosti. Zobrazované simultánní jevy a dění mají natolik univerzální charakter, že přítomný čas se jeví jako absolutní a stále se dějící.

Formálně využívají všechny čtyři sbírky především volný verš s roztržitou formou a s přesahy. V pravidelných veršových schématech dochází často k umělému přetržení výpovědi, verše jsou neúplné, nerýmované. Schémata básní se tedy ukazují jako

nezávislé vůči konvenčním formám, a to i pokud jsou zasazeny do tradičních literárních a hudebních forem – ód, variací, kantát či symfoniety. Dochází tak k propojení vysokých žánrů s nízkým obsahem pozemské všednosti, stejně jako hudebnosti s literárností. Vlastní formy a struktury básní je častokrát využíváno k hlubšímu navození hudebnosti básní: disharmonická kombinace výpovědí osob a předmětů, samotných zvuků města zaobalených v mluvené formě verše s neustále přítomnou tíhou obyčejné skličující všednosti; a najednou oněmění, ztráta hlasu; a zas hlas další – jako perpetuální kolotoč příběhů, pocitů typických pro moderní společenství ocitající se v Kolářově městě – v oné osamocené vznešenosti periferie. Tím vším podává Jiří Kolář nový obraz skutečnosti a zároveň svědectví o dobové existenci.

Následující Kolářova tvorba znamená zásadní posun k deníkové formě. Na přelomu čtyřicátých a padesátých let je představena nová diaristická forma v dílech *Dny v roce* a *Roky v dnech*, v nichž především konkretizací času, prostoru i promlouvajících subjektů, užíváním každodenní lidské řeči a posunem směrem k próze posiluje autentičnost zobrazované skutečnosti. Využívání faktografických záznamů, kusých zážitků a kombinace různorodých témat je však velmi blízké i rané tvorbě. Též forma deníkového zápisu vyrůstá z předcházejících sbírek – především prostřednictvím očitého svědectví využívaného ve třech sbírkách raného období (vyjma *Křestného listu*). Mění se však pozice nazírajícího subjektu, skrze něhož do deníku více prostupují morální a estetické soudy.

Jiří Kolář pocítil, že tíživá a chmurná doba si vyžaduje zpřítomnění básníka ukazujícího na tíživé scénáře válečné doby, zhoubnost totalitního režimu a křivých lidských charakterů, aby ukázal na svůj společenský požadavek, na hodnoty humanismu, všelidské morálky, vzájemné lidské úcty a vlídnosti. Využívá tak svého básnického postavení: „*Básník snad opravdu nic jiného na světě nežádá než možnost – říci.*“<sup>325</sup> Ostrost těchto tragických obrazů a moralistních postojů spjatých s touhou po vítězství dobra a života vrcholí ve sbírkách *Prométheova játra*, *Černá lyra* či *Očitý svědek*. Tytéž hodnoty jsou však přítomné již v raném Kolářově díle, avšak implicitně, od sbírky *Sedm kantát* jsou již přímo pojmenovány.

Prostupující estetické soudy v následujícím díle (téma básnictví naprosto dominuje ve sbírce *Mistr Sun o básnickém umění*) se pro čtenáře i literární kritiky častokrát stávají zdrojem Kolářových postojů – lyrický subjekt totiž splývá se samotným

---

<sup>325</sup> KOLÁŘ, Jiří. Očitý svědek, in: KOLÁŘ, Jiří, KARFÍK, Vladimír, ed. Černá lyra; Čas; Očitý svědek. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 221

autorem, čímž dochází ke stylizaci na pomezí hodnověrného vyobrazení skutečných básnickových postojů a umělé básnické stylizace a je těžké mezi těmito polohami rozlišovat. Zpřítomnění lyrického subjektu a vůbec jakéhokoli individuálního náhledu na svět se v Kolářově poválečném díle teprve rodí, neboť jeho rané dílo je spjaté s odsubjektivizovaným pohledem – nelze však tvrdit, že se jedná o objektivní odhalení moderního světa, neboť i s ním autor stále polemizuje a ukazuje na nemožnost takového postihnutí – jeden pohled sice podá souvislý obraz, ale nebude autentický; vícerymi pohledy se však souvislost rozpadá v roztržitý a chaotický obraz podobný koláži.

Zájem o experiment s formou poezie je pro Jiřího Koláře příznačným rysem. Neustálá touha postihnout skutečnost a najít správný způsob, jak ji autenticky odkrývat, rozvíjí Kolářovy pochybnosti nad jazykem, jak byly nastíněny v kapitole *Odhalování skutečnosti prostřednictvím jazyka*, které ho později vedou k destrukci lidské řeči směrem k evidentní poezii. Tato poezie zaměřená na jednotlivá slova, písmena či útržkovité texty posiluje význam každého znaku a zároveň opět odhaluje, jak významný vztah Jiří Kolář jazyku přikládá. Vizuální kompozice rozbíjí významový vztah básní a snaží se opět jít za označované, odhalit svět skrze skutečné věci, které za označovaným slovem stojí. Tato snaha porozumět světu a přiblížit jeho podstatu člověku nakonec vede k absolutnímu opuštění jazykového materiálu básní, k poezii předmětné a následně k úplnému zanechání tvorby poezie jako takové.

V následujícím tvůrčím období Jiřího Koláře dochází k přechodu k lettrismu, výtvarným kolážím a dílům tvořeným pomocí obrovského množství technik plných rozkládání a následného skládání skutečnosti v nový celek. Jiří Kolář skutečně nikdy nepřestal hledat správný tvar, pomocí něhož by se pokoušel odkrývat skutečný svět, onu metafyziku všednosti. O jeho originálním přístupu k umění svědčí i vydání publikace o rozmanitých Kolářových metodách *Slovník metod: Okřídlený osel*; jeho specifická práce s textem, obrazem i zvukem je však přítomná již v počátcích jeho tvorby.

Rané dílo Jiřího Koláře se tak ukazuje jako originální a jeho poetično není pouhým východiskem k pozdější tvorbě, nýbrž je svébytným uměním zasluhujícím si neustálou čtenářskou a literárněkritickou pozornost.

## Seznam použité literatury

### Primární zdroje

KOLÁŘ, Jiří. *Křestný list*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992. ISBN 80-207-0375-6.

KOLÁŘ, Jiří. *Limb a jiné básně*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992. ISBN 80-207-0375-6.

KOLÁŘ, Jiří. *Ódy a variace*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992. ISBN 80-207-0375-6.

KOLÁŘ, Jiří. *Sedm kantát*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992. ISBN 80-207-0375-6.

### Sekundární zdroje

ALIGHIERI, Dante. *Božská komedie: Peklo*. Přeložil Vladimír MIKEŠ. Praha: Mladá fronta, 1978.

ARISTOTELES. *Poetika*. Vyd. V Antické knihovně 1. Praha: Svoboda, 1996. ISBN 80-205-0295-5.

BAUER, Michal. *Kolářovy dějiny lidstva jako dějiny bolesti a hravosti*, in: KOLÁŘ, Jiří a Michal BAUER. *Z každého z nás postupem let něco zmizí: rozhovor s Jiřím Kolářem*. Jinočany: H & H, 2005. ISBN 80-7319-008-7.

BEDNÁŘ, Kamil. *Slovo k mladým*. Praha: Václav Petr, 1940. Svazky úvah a studií.

BRABEC, Jiří. *Česká literatura v letech 1929-1938*, in: BLAŽÍČEK, Přemysl, MUKAŘOVSKÝ, Jan, ed. *Dějiny české literatury IV*. Praha: Victoria Publishing, 1995. ISBN 80-85865-48-3.

BRABEC, Jiří. *Poezie*, in: BLAŽÍČEK, Přemysl, MUKAŘOVSKÝ, Jan, ed. *Dějiny české literatury IV*. Praha: Victoria Publishing, 1995. ISBN 80-85865-48-3.

BRDEK, Zdeněk. *Obhájce moderního umění: Jindřich Chalupecký v kontextu 30. a 40. let 20. století*. Praha: Akropolis, 2017. Skrytá moderna. ISBN 978-80-7470-147-4.

CORETH, Emerich, ed. *Filosofie 20. století*. Přeložil Břetislav HORYNA. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2006. ISBN 80-7182-209-4.

ČEJKA, Mirek. *Proč jsme přeložili tuto knihu*, in: LAKOFF, George a Mark JOHNSON. *Metafory, kterými žijeme*. Vyd. 2. Přeložil Mirek ČEJKA. Brno: Host, 2014. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7491-152-1.

ČERVENKA, Miroslav. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001. Strukturalistická knihovna. ISBN 80-7294-015-5.

ČERVENKA, Miroslav. *První čtyři sbírky Jiřího Koláře*, in: *Styl a význam: studie o básnících*. Praha: Československý spisovatel, 1991. ISBN 80-202-0267-6.

ELIOT, T. S. *Pustá země*. Přeložil Jiřina HAUKOVÁ a Jindřich CHALUPECKÝ. Praha: Protis, 1996. ISBN 80-85940-09-4.

ELIOT, Thomas Stearns. *Hudebnost poezie*, in: *O básnictví a básnících*. Přeložil Martin HILSKÝ. Praha: Odeon, 1991. Eseje (Odeon). ISBN 80-207-0286-5.

FOUCAULT, Michel. *Reprezentovat*, in: *Slova a věci*. Brno: Computer Press, 2007. Eseje a studie. ISBN 978-80-251-1713-2.

GROSSMAN, Jan. *Horečná bdělost Jiřího Koláře*, in: KOLÁŘ, Jiří. *Náhodný svědek: výbor z díla: verše z let 1937–1947*. Praha: Mladá fronta, 1964.

CHALUPECKÝ, Jindřich. *Generace*, in: *Obhajoba umění: 1934–1948*. Praha: Československý spisovatel, 1991. Orientace. ISBN 80-202-0322-2.

CHALUPECKÝ, Jindřich. *Konec moderní doby*, in: *Obhajoba umění: 1934–1948*. Praha: Československý spisovatel, 1991. Orientace. ISBN 80-202-0322-2.

CHALUPECKÝ, Jindřich. *Nové úkoly*, in: *Obhajoba umění: 1934–1948*. Praha: Československý spisovatel, 1991. Orientace. ISBN 80-202-0322-2.

CHALUPECKÝ, Jindřich. *Noví básníci*, in: *Obhajoba umění: 1934–1948*. Praha: Československý spisovatel, 1991. Orientace. ISBN 80-202-0322-2.

CHALUPECKÝ, Jindřich. *O dada, surrealismu a českém umění*, in: CHALUPECKÝ, Jindřich, Zina TROCHOVÁ a Jan ROUS. *Cestou necestou*. Jinočany: H & H, 1999. ISBN 80-86022-61-7.

CHALUPECKÝ, Jindřich. *O zvláštnosti tvaru uměleckého*, in: *Obhajoba umění: 1934–1948*. Praha: Československý spisovatel, 1991. Orientace. ISBN 80-202-0322-2.

CHALUPECKÝ, Jindřich. *Počátky Skupiny 42*, in: CHALUPECKÝ, Jindřich, Zina TROCHOVÁ a Jan ROUS. *Cestou necestou*. Jinočany: H & H, 1999. ISBN 80-86022-61-7.

CHALUPECKÝ, Jindřich. *Pryč*. In: CHALUPECKÝ, Jindřich, Zina TROCHOVÁ a Jan ROUS. *Cestou necestou*. Jinočany: H & H, 1999. ISBN 80-86022-61-7.

CHALUPECKÝ, Jindřich. *Příběh Jiřího Koláře*, in: LAMAC, Miroslav, Milada MOTLOVÁ, Raoul-Jean MOULIN, Jiří PADRTA, Vladimír KARFÍK a Běla KOLÁŘOVÁ. *Jiří Kolář*. Praha: Odeon, 1993. ISBN 80-207-0427-2.

CHALUPECKÝ, Jindřich. *Svět, v němž žijeme*, in: CHALUPECKÝ, Jindřich, Zina TROCHOVÁ a Jan ROUS. *Cestou necestou*. Jinočany: H & H, 1999. ISBN 80-86022-61-7.

CHALUPECKÝ, Jindřich. *Umění abstraktní*, in: CHALUPECKÝ, Jindřich, Zina TROCHOVÁ a Jan ROUS. *Cestou necestou*. Jinočany: H & H, 1999. ISBN 80-86022-61-7.

CHALUPECKÝ, Jindřich. *Umění napodobí skutečnost*, in: *Obhajoba umění: 1934–1948*. Praha: Československý spisovatel, 1991. Orientace. ISBN 80-202-0322-2.

JANÁČEK, Leoš. *Moje město*, in: JANÁČEK, Leoš, RACEK, Jan, ed. A CÍGLER, Radovan, ed. *Fejetony z Lidových novin*. 2. vyd., v Kraj. nakl. 1. vyd. Brno: Krajské nakladatelství, 1958.

JANÁČEK, Leoš. *Počátek románu*, in: JANÁČEK, Leoš, RACEK, Jan, ed. a CÍGLER, Radovan, ed. *Fejetony z Lidových novin*. 2. vyd., v Kraj. nakl. 1. vyd. Brno: Krajské nakladatelství, 1958.

JANOŠEK, Pavel a Petr ČORNEJ, ed. *Dějiny české literatury 1945-1989. Sv. I. 1945-1948*. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1527-3.

KARFÍK, Vladimír. *Básnická východiska Kolářova díla*, in: KOLÁŘ, Jiří et al. *Příběhy Jiřího Koláře: básnickovy výtvarné proměny*. Praha: Gallery, 1999. ISBN 80-86010-30-9.

KARFÍK, Vladimír. *Jiří Kolář*. Praha: Československý spisovatel, 1994. ISBN 80-202-0515-2.

KLIMEŠOVÁ, Marie. *Věci umění, věci doby – Skupina 42*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2011. ISBN 978-80-87164-70-9.

KOLÁŘ, Jiří a Michal BAUER. *Z každého z nás postupem let něco zmizí: rozhovor s Jiřím Kolářem*. Jinočany: H & H, 2005. ISBN 80-7319-008-7

KOLÁŘ, Jiří. *Carl Sandburg*, in: SANDBURG, Carl. *Ocel a dým*. Přeložil Jiří KOLÁŘ a Jaroslav JECH. Praha: Mladá fronta, 1960. Květy poezie.

KOLÁŘ, Jiří. *Dny v roce*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992. ISBN 80-207-0375-6.

KOLÁŘ, Jiří. *K problematice básnické skladby*, in: ZÁBRANA, Jan. *Jak se dělá báseň*. Vyd. 2., upr. Přeložil Aloys SKOUMAL. Praha: Mladá fronta, 1999. Klub přátel poezie. ISBN 80-204-0793-6.

KOLÁŘ, Jiří. *Mistr Sun o básnickém umění*. Praha: Československý spisovatel, 1957. České básně (Československý spisovatel).

KOLÁŘ, Jiří. *Nový don Quijote*, in: *Rudý havran: Nový don Quijote*. Praha: Akropolis, 2009. Skrytá moderna. ISBN 978-80-87310-05-2.

KOLÁŘ, Jiří. *Očitý svědek*, in: KOLÁŘ, Jiří, KARFÍK, Vladimír, ed. *Černá lyra; Čas; Očitý svědek*. Praha: Mladá fronta, 1997. ISBN 80-204-0640-9.

KOLÁŘ, Jiří. *Odpovědi: Památce Jiřího Padrty*. Dot.pův.1.vyd. Praha: Pražská imaginace, 1992. ISBN 80-7110-081-1.

KOLÁŘ, Jiří. *Roky v dnech*, in: KOLÁŘ, Jiří a Vladimír KARFÍK. *Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech*. Praha: Odeon, 1992. ISBN 80-207-0375-6.

KOLÁŘ, Jiří. *Rudý havran*, in: *Rudý havran: Nový don Quijote*. Praha: Akropolis, 2009. Skrytá moderna. ISBN 978-80-87310-05-2.

KOLÁŘ, Jiří. *S utkvělou myšlenkou na město a noc s jejím tělem*. V nakl. Primus vyd. 1. Praha: Primus, 2002. ISBN 80-86207-39-0.

KOLÁŘ, Jiří. *Snad nic snad něco*. In: KOLÁŘ, Jiří et al. *Příběhy Jiřího Koláře: básnickovy výtvarné proměny*. Praha: Gallery, 1999. ISBN 80-86010-30-9.

KUNDERA, Milan, UHDEOVÁ, Jitka, ed. *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. V Brně: Atlantis, 2005. ISBN 80-7108-258-9.

KUNDERA, Milan. *Můj Janáček*. V Brně: Atlantis, 2004. ISBN 8071082562.

LAKOFF, George a Mark JOHNSON. *Metafory, kterými žijeme*. Vyd. 2. Přeložil Mirek ČEJKA. Brno: Host, 2014. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7491-152-1.

LÉBL, Vladimír. *Janáčková Symfonietta*. Hudební věda 1978, roč. 15, č. 4.

NEZVAL, Vítězslav. *Konkrétní iracionalita v životě a dílech K. H. Máchy*, in: NEZVAL, Vítězslav. *Ani labuť ani Lúna: sborník k stému výročí smrti Karla Hynka Máchy*. Praha: Concordia, 1995. Nová edice. ISBN 80-901389-8-5.

NEZVAL, Vítězslav. *Žena v množném čísle*. 2. samost. vyd. Praha: Kentaur, 1993. ISBN 80-85285-36-3.

ORTEGA Y GASSET, José. *Eseje o umění*. Bratislava: Archa, 1994. Filozofia do vrecka. ISBN 80-7115-076-2.

PADRTA, Jiří. *Básník nového vědomí*. In: LAMÁČ, Miroslav, Milada MOTLOVÁ, Raoul-Jean MOULIN, Jiří PADRTA, Vladimír KARFÍK a Běla KOLÁŘOVÁ. *Jiří Kolář*. Praha: Odeon, 1993. ISBN 80-207-0427-2.

PAPOUŠEK, Vladimír. *Gravitace avantgard: imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. Praha: Akropolis, 2007. ISBN 978-80-86903-52-1.

PAVELKA, Jiří. *Anatomie metafory: literárněteoretická studie*. Brno: Blok, 1982.

PEREGRIN, Jaroslav. *Kapitoly z analytické filosofie*. Praha: Filosofia, 2005. ISBN 80-7007-207-5.

PEŠAT, Zdeněk. *Literární Skupina 42*; in: PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ: *Skupina 42: antologie*. Brno: Atlantis, 2000. České moderny. ISBN 80-7108-209-0.

PETROVÁ, Eva. *Skupina 42*; in: PEŠAT, Zdeněk a Eva PETROVÁ: *Skupina 42: antologie*. Brno: Atlantis, 2000. České moderny. ISBN 80-7108-209-0.

PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie: [11 improvizovaných přednášek]*. 4. upr. vyd. Praha: Herrmann, 1997. ISBN 80-238-1741-8.

SCRUTON, Roger. *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Vyd. 1. Dot. Praha: Academia, 2003. ISBN 80-200-1076-9.

SEDLÁKOVÁ, Miluše. *Vybrané kapitoly z kognitivní psychologie: mentální reprezentace a mentální modely*. Praha: Grada. 2004. ISBN 80-247-0375-0.

SLOMEK, Jaromír, ed. *Ediční poznámka*, in: KOLÁŘ, Jiří. *S utkvělou myšlenkou na město a noc s jejím tělem*. V nakl. Primus vyd. 1. Praha: Primus, 2002. ISBN 80-86207-39-0.

ŠÁMAL, Petr, Tomáš PAVLÍČEK, Vladimír BARBORÍK a Pavel JANÁČEK. *Literární kronika první republiky: události, díla, souvislosti*. Praha: Academia, 2018. ISBN 978-80-200-2909-6.

ŠETLÍK, Jiří. *Doslov*, in: CHALUPECKÝ, Jindřich, Zina TROCHOVÁ a Jan ROUS. *Cestou necestou*. Jinočany: H & H, 1999. ISBN 80-86022-61-7.

TRÁVNÍČEK, Jiří. *Česká poezie v zastaveném čase*, in: *Poezie poslední možnosti*. Praha: Torst, 1996. ISBN 80-85639-74-2.



VLADISLAV, Jan. *Kolář neboli poezie – panství života a smrti*, in: *Portréty a autoportréty*. Praha: Práce, 1991. Tvar (Práce). ISBN 80-208-0105-7.

VOGEL, Jaroslav. *Leoš Janáček*. 3rd, rev. ed. Praha: Academia, 1997. ISBN 80-200-0622-2.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofická zkoumání*. 2., upr. vyd. Praha: Filosofía, 1998. Základní filosofické texty. ISBN 80-7007-103-6.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophische Untersuchungen*: 1. bis 10. Taus. dieser. Ausg. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967.

ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. 4. vyd. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2006. ISBN 80-86385-33-7.

### **Internetové zdroje**

KOMENDA, Petr. *Skupina 42. Mezi imanencí a transcendencí. Sémiotika fragmentu*. In: *Omyly a objevy v umění 20. století*. [online] Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008 [cit. 2018-07-15] Dostupné na: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2008/SMVII/18.pdf>

ŘÍHA, Jakub. *Když přespolní dělník Jiří Kolář na harfu komínů hrál*. Český rozhlas Vltava [online]. 2014 [cit. 2019-01-13]. Dostupné na: [https://vltava.rozhlas.cz/kdyz-prespolni-delnik-jiri-kolar-na-harfu-kominu-hral-5072523?fbclid=IwAR0HQ8R1GUCf8qDf1-AnXzGv\\_PjVCCIdGwAjY35srRdjzjrL1KRjh\\_VhII](https://vltava.rozhlas.cz/kdyz-prespolni-delnik-jiri-kolar-na-harfu-kominu-hral-5072523?fbclid=IwAR0HQ8R1GUCf8qDf1-AnXzGv_PjVCCIdGwAjY35srRdjzjrL1KRjh_VhII)