

Mýtus všedního života – tvůrčí impulz Skupiny 42

Patosu historických chvil osvobození se nevymkla ani tvorba básníků Skupiny 42. Ve sbírkách jednotlivých autorů se pravidelně objevují oslavné verše, inspirované vítězstvím a osvobozením, vkomponované mezi básně a celky jinak zaměřené a zpravidla vzniklé již během války. Tak je tomu v Kainarových Nových mýtech (básníkův osobitý výraz tu dal vzniknout i úděsného výjevu válečné každodennosti, jakým je báseň *Vlak s vězni*) i v závěru Blatného sbírky *Tento večer*. Pateticky, rapsodicky vzrušenou a rozmáchlou dikcí pojal svou sbírku *Sedm kantát* také Jiří Kolář: „A potom jsem viděl svůj lid a rudou armádu, / Dva milence. // Stařec po mém boku mi šeptal: A nyní nemám již čeho se dočkat.“

Přesto Skupina 42 šla opačným směrem než rozmáchlá a citově exaltovaná část poválečné básnické produkce.

Skupina 42 se zrodila z tíživého protektorátního času za inspirativní spolupráce mladých výtvarníků a básníků. Koncem roku 1942 se vytvořil přátelský okruh umělců, který v odporu k manifestačně vyhlášeným avantgardním -ismům sám sebe nazval dokumentaristicky věcně Skupina 1942 (časem byl letopočet v názvu zkrácen). Přihlásili se k němu postupně malíři František Gross, František Hudeček, Jan Kotík, Kamil Lhoták, Jan Smetana, Karel Souček (později i Bohumil Matal), sochař Ladislav Zívř, fotograf Miroslav Hák, teoretici Jindřich Chalupický a Jiří Kotalík. Členy byli i básníci Ivan Blatný a Jiří Kolář, kterého s malíři spojovalo mimo jiné surrealistické východisko a jenž byl uznáván za hlavního básnického představitele Skupiny i poté, co postupně přibyli Josef Kainar, Jiřina Hauková a Jan Hanč. Spřízněným kritikem Skupiny 42 se stal i Jan Grossman.

Pro Skupinu bylo příznačné úzké sepětí tvorby literární s výtvarnou, které se promítalo do řady společných témat a motivů, obdobných postupů ztvárnění světa i do některých technik. Malíři Skupiny 42 ilustrovali knížky i jednotlivé klíčové básně literátů a ti naopak doprovázeli katalogy jejich výstav přátelskými básněmi. Mnohé verše autorů Skupiny 42 takřka doslovně zobrazují některé klíčové obrazy výtvarníků.

Výtvarná část skupiny se kolektivně prezentovala velkými společnými výstavami od roku 1943 (jaro 1943 Nová Paka, podzim 1943 Praha, 1945 Praha, 1946 Bratislava, 1946 Brno).

V letech 1945–48 byla výtvarná část Skupiny 42 na vrcholu svého rozmachu, představila se retrospektivními výstavami, díky participaci výtvarníků Skupiny na zahraničních výstavách měla i jistý ohlas ve světě a stala se významnou kulturní hodnotou. Výtvarníci Skupiny 42 prošli zkušeností kubismu a surrealismu, aby posléze pro sebe objevili krajinu pražské periferie. Ve snaze obnovit porušený vztah umění k realitě každodenního života byli fascinováni přízračnou odvrácenou tváří velkoměsta, magickým prostorem, z něhož vystupují utkvělé předměty stávající se i při své syrové doslovnosti jakýmiisi obrazovými



Bohumír Matal: Stříhali dohola malého chlapečka, 1946

emblémy skupinové poetiky – libeňský plynojem, dřevěné ohrady, nádraží, noční chodci. Zobrazovali tísnivou krásu průmyslových krajin často opuštěných člověkem, atmosféru okrajových čtvrtí Libně, Holešovic, Košíř či Podbaby; dřevěné ohrady a ploty s plakáty a nápisy, kůlny a skladiště, nouzové kolonie a cihlové zdi, malebný nepořádek odložených předmětů, holešovický přístav, komíny a telegrafní tyče, průhledy do úzkých uliček, dvorků a pasáží, továrny, záběry z pražských tramvají a konečných stanic. Výtvarnou poetiku Skupiny 42 charakterizuje jednak předmětný svět věcí, jednak existenciální pocit samoty uprostřed města – prostor ticha a samoty je jednou magicky věčný jako u Františka Grosse, jindy ponořený do tesklivé atmosféry vzpomínek jako u Kamila Lhotáka. Časté jsou motivy nádraží, křižovatek či opuštěných zákoutí, které jsou místem lidského míjení, samoty jedince v davu. I věci, kterým se tito umělci koří, jsou viděny často se smutkem jako nepotřebné harampádí zbavené svého účelu. Obdobného charakteru jsou i obrazy konstruuující mechanické srostlice z pák, hřidel, kol, elementů strojů, které je možné chápat jako memento odlišitě civilizaci mašinerie (František Gross, Ladislav Živý). Existenciální i metafyzický aspekt bývá někdy promítán do prostoru noci a kosmu, přičemž lidská figura je zde příznačně pouhou prázdnotou siluetou, přes níž proniká hvězdné nebe zrcadlící se na pozadí města (František Hudeček).

Značná část literární tvorby Skupiny 42 vznikala již za války, tedy v době jejího nejintenzivnějšího vnitřního života. Jednotlivé sbírky však vycházely – často v pořadí nedodržujícím reálnou chronologii vzniku knih – až v letech 1945–48. Jako celek se pak literární část Skupiny 42 představila až ukázkami v dvojčísle 4–5 časopisu Život roku 1946. Uskupení spojené společnou názorovou platformou však nebylo natolik pevné a závazné, aby potlačovalo jednotlivé autorské individuality, navíc v době války byli básníci Skupiny roztroušeni po Čechách a Moravě a ve vzrušené atmosféře poválečné doby se pevné vztahy již neustálily.

Integrující vůdčí osobností skupiny byl literární a výtvarný teoretik a kritik JINDŘICH CHALUPECKÝ, který už roku 1940 uveřejnil stať Svět, v němž žijeme, namířenou proti tehdejšímu uměleckým stereotypům a konvencím: „Má-li umění nabýt ztraceného významu v životě jednotlivcově, musí se vrátit k věcem, mezi nimiž a s nimiž člověk žije“ (Program D 40, 1939/40, č. 4). Chalupecký reagoval na uměleckou krizi moderní české poezie, která byla pocitována nastupující generací od konce třicátých let. Ve své stati Generace z roku 1942 v časopise Život však odmítl i Bednářovu koncepci „nahého člověka“, jeho návrat k člověku oproštěnému od konkrétních dobových sociálních a místních vztahů, a zdůraznil, že lidský smysl moderního umění je v něm samém, že není třeba vytvářet umění, nýbrž vystoupit z jeho vyprázdněných konvencí a přimknout se co nejbližší ke konkrétní skutečnosti člověka, jeho každodenního života v městském prostředí. Vedle výtvarníků byla básníkům Skupiny 42 při hledání vlastní cesty nápomocna především poezie Františka Halase a Richarda Weinera (vnímaná jako protiklad optimismu a lehce plynoucí spon-

taneity avantgardy), ze zahraničí pak tvorba anglického básníka amerického původu T. S. Eliota, irského prozaika Jamese Joyce a amerických básníků Carla Sandburga a E. L. Masterse, kteří je přitahovali mimo jiné možností odklonu od virtuozity románské tradice.

Směřování Skupiny 42 vedlo ke snaze navázat bezprostřední vztah k všední realitě, jít za hranice literatury a nalézt autentický výraz vyhrocené existenciální situace. Tímto tak k prozaizaci verše, hovorovosti jazyka, antipoetičnosti výrazu, která koliduje se stávajícími konvencemi, k fragmentarizaci tématu a roztržitému básnické výpovědi na řadu navzájem se osamostatňujících detailů, jejichž montáží se básníci snažili postihnout v jednom okamžiku simultaneitu dění. Záběry ze všedního života a útržky letmo zachycených hovorů se básníci pokoušeli scelit v dramatický příběh, stvořit epický mýtus každodennosti a jeho prostřednictvím zachytit metafyzický rámec lidského bytí.

Zřetelným projevem programového zaměření mimo oblast literatury a zvýraznění autentického rozměru lidského života je dílo JANA HANČE. V pozdním debutu *Události* (1948) se Hančova osobitá poetika, která se později vyhranila v tvorbu formou deníkových záznamů, vynořila jako jedna z několika možností realizace a rozvinutí skupinového programu. V rozkvyvu od ryze lyrické básně k morálnímu apelu po mnichovském traumatu a střídáním básní tradiční veršové stavby s básněmi v próze vznikl celek, který lze charakterizovat jako depoetizovanou a deziluzivní poezii všednosti. Skupinově příznačné kupení útržků navzájem nesouvisajících výpovědí v Hančových textech nabývá dvou podob: jevová změť a útržky zaslechnutého a zahlédnutého sugerují atmosféru pražských čtvrtí Smíchov a Podolí (velkoměstská periferie se v Událostech projevuje nejvýrazněji z tvorby všech členů Skupiny 42), mnohdy však po způsobu Joyceova *Odyssea* do autorské promluvy vystupuje také to, co se vybavuje v mysli vnímajícího a co vytváří významovou jednotu prostředí a duševního stavu člověka.

Události jsou nejskeptičtější sbírkou Skupiny. V titulní básni se Hanč hlásí ke svému outsiderství, je však outsiderem nejen vědomým, ale také značně sebevědomým, vzhlíží s obdivem k „Mužům událostí“, „kteří smrtí pohrdají“, zatímco on byl „účastníkem událostí / jako divák se kterým se nepočítá“, „neočekáván nemilován ani nenáviděn“. Nakonec však překvapivě pointuje: „nikoliv / neodevzdal jsem svůj hlas mužům událostí“ a v básni *Epištola* nikomu staví svou vyřazenost do zcela jiného kontrastu, když otázku „komu psát“ výsměšně komentuje: „Popisovat úděsnou skutečnost podivného prostoru“ ve svém nitru a čekat, že „duše vně“ k tomu řeknou: „Ale jděte, něco takového! Jak se obléknete na jaro?“ Hanč se soustřeďuje na banalitu života „duší vně“, již se nikdo nemůže úplně vyhnout. Nerealizovatelné tužby, milostný vztah, jenž zůstává bezvýhodný i ve svém naplnění, mu nevstupují do kontrastu s ubohostí života, ale jsou součástí, potvrzením této ubohosti.



Jiřina Hauková

Téma samoty uprostřed cizoty velkoměsta i milostného vztahu, který přináší místo lásky vzájemnou cizost a navenek mlčení ve dvou, variuje sbírka JIŘINY HAUKOVÉ *Cizí pokoj* (rkp. 1943–46; 1946), kterou její autorka psala v prvních letech svého samostatného života v Praze. Anonymita velkoměsta a ubohá útočiště, která město může člověku nabídnout, pokoj v laciném hotelu, „pokoj k pronajmutí“, „ledový pokoj“, „stůl, židle rozviklaná“ stupňují bezútěšné pocity básničky, velkoměsto je jí však zároveň i možností (byť nenaplňovanou) kdekoli potkat blízkou duši. Ve víceméně pomyslných osloveních zachycuje autorka neproměnnou každodennost maximálně oproštěným jazykem v prozaizovaném volném verši.

Pozdější tvorba ukázala, že snaha o naplnění vnitřně jí cizího programu Skupiny byla jen dočasným odbočením. Více než vlastní poezií Hauková tento program naplňovala překlady anglo-americké poezie.

■ Blatného hledání přítomného času

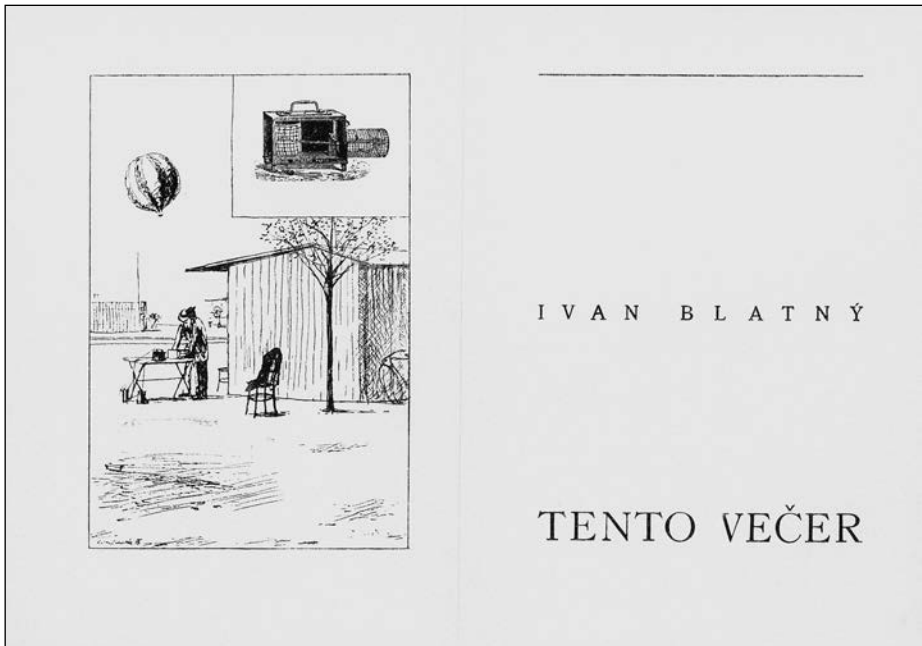
Rozrušování výchozí harmonické konvence a hledání nového adekvátního výrazu moderní senzibility lze sledovat na tvůrčí cestě IVANA BLATNÉHO. Po válce Blatný vydal dvě sbírky: první z nich, *Tento večer* (1945), překvapila a část kritiky popudila disharmonicky kupenými útržky výjevů a výroků. Blatný zvyrazňoval mimoliterární jednotu této tříště a zdůrazňoval, že ona diskontinuita je dána paralelním děním uvnitř jediného okamžiku: „Dnešek Neustále vzniká na všech místech, / na tratích, v městech, v lesích, na frontách.“ Cílem tehdejšího básníka snažení bylo otevřít svou poezii přítomné skutečnosti takové, jaká je, vyjádřit neopakovatelnost, a tedy přece jen význam i zcela bezvýznamné situace. Krajní polohy jeho tvorby přitom utvářely dva postupy na první pohled sice neslučitelné, avšak vycházející ze stejného principu, z vystupňované imaginativní spontaneity. Jeho verše tak na jedné straně určovala potřeba vyjádřit slovy zdánlivý samospád skutečnosti, na straně druhé básníkovu směřování ke splývavé intonaci, která byla bližší spádu poezie Nezvalovy či Seifertovy než černého autora bluesových básní Langstona Hughese, jehož vzoru se Blatný dovolával.

V protikladu k metaforičnosti Kolářově i Kainarově Blatný usiloval o důsledné užívání přímých pojmenování a skutečnostní charakter své poezie posiloval

i tím, že často psal o vzniku básně, o chvíli, kdy věci „vcházejí“ do jeho poezie. Přítomný okamžik básníkovi není pouze pomíjením, průchodem k následujícímu dění, nýbrž jako skutečnost s vlastní vahou na sebe strhává jeho pozornost. Postupně přitom Blatný dospíval k uvědomění si bohatství celku, které není tvořeno ani tak různorodým děním v rámci jediného okamžiku, jako spíše okamžiky trvajících v plynutí času.

Nový výboj „na cestě od literatury ke skutečnosti“ (jak sám pojmenoval program Skupiny 42) učinil Blatný zejména v druhé polovině sbírky *Hledání přítomného času* (1947), v níž dal velký prostor „samospádu“ skutečnosti. Namísto nahodile působícího kupení a konfrontace dílčích útržků se jeho básnické evokace výjevů z obyčejného života rozrůstají do relativní samostatnosti a záznamy životní banality jsou vystupňovány až do krajnosti. To se nejvýrazněji projevuje v básni Jaro, v níž Blatný zaznamenává průběh jednoho dne příbuzenské dvojice, a činí tak prostřednictvím sérií epizod, které svou rozsáhlostí a podrobností působí spíše jako svébytné odbočky (a v závěru se ocitají na hranici fiktivnosti).

Charakteristickou polohu Blatného představují i básně, v nichž jsou enumerace různorodých výjevů pevně spjaty povlovnou intonační linií s refrénovitými obraty a básníkovou snahou pojmut proud skutečnosti bez hranic, jako celek, tedy jako „vše“. „Vše“ se básníkovi vynořuje ve vztahu k jeho milé (Noc); nekonečnost bytí autor naznačuje vyjmenováním všeho, co poznal, co si dovede



Frontispis Kamila Lhotáka, 1945



Bohumír Matal
a Ivan Blatný

představit, co nezná a nepozná (Zpěv); básník se včleňuje do kruhu všech spřízněných mrtvých i s jejich kdysi živou minulostí (Druhý). Jednotlivé jevy a situace tu vystupují s ostrou konkrétností a místy se zdánlivě nadbytečnou podrobností, často v drsné všednosti, takže sjednocení nemá navzdory výrazné intonaci charakter splývavé hladkosti. Té se naopak nevyhnula ctižádostivě pojatá závěrečná báseň *Terrestris*, v mytické poloze usilující o plné prolnutí krásy a odpornosti, něžnosti a krutosti, lásky a smrti.

■ Kolářova cesta za hranice literatury

Důslednost v uplatňování skupinového programu v cestě za hranice tradičně chápané poezie je charakteristická pro básnickou tvorbu **JIRÍHO KOLÁŘE**, která přes výraznou prozaizaci verše a fragmentarizaci tématu směřovala k výrazové

oproštěnosti a ke stále větší dominanci výtvarné složky básně. Několik let po prvotině *Křestný list* (1941) vydal Kolář v rozmezí jediného poválečného roku tři sbírky, a to v opačném pořadí, než je napsal. První vydanou knihou bylo *Sedm kantát* (1945), v nichž se básníková poetika prolнула s potřebou vyjádřit emoce vyvolané koncem války a Pražským povstáním.

Naopak poslední vydanou, ale první napsanou byla sbírka *Ódy a variace* (1946), jejichž motto „A toto je svět / A toto je život“ připomíná sebevědomým patosem a všeobsáhlým pohledem Walta Whitmana. Uprostřed pochmurných let války se Kolář soustředil na zcela banální život, na pouliční hemžení velkoměsta a samotu činžovních bytů. V každodennosti, jež byla už od 19. století oblíbenou námětovou oblastí mnoha českých literátů, však našel jen ubohost – a pokud v jeho verších překvapivě zaznívá i patos, pak proto, že básník skrze všednost prohlédl až ke společnému zdroji jednotlivých životů. „Plamen pták plamen květ plamen věc plamen člověk / V jediném šíleném vytí: / Býti svým.“ Život je mu neutuchající energií, dramatickým děním nesčíslných sebe-realizací.

Mnohvrstevnatá dynamičnost ovládá i tvar Kolářových básní. Volný, nerýmovaný verš širokodechých „ód“ a „litanií“, ale také kratších básní rozvíjí rozsáhlá souvětí, v nichž se střídají složité větné vazby s enumeracemi, refrény s fragmentárními odbočkami a vsuvkami. Navzájem se kříží nejrůznější jevové a významové oblasti, příznačná je montáž útržků rozhovorů či monologů a jednoslovných zvolání. Mluvní dikcí je nesen jazyk celé básně, která se mnohdy stává rozvinutým vzrušeným výkřikem. Básníkovy místy až svévolně působící metaforické konfrontace sledují jediný cíl: odhalit podstatný smysl jevů. Zdánlivě epizodické výjevy se tak stávají drastickým svědectvím tragického lidského údělu a tento smysl má natolik obecný, nadčasově osudový charakter, že vynáší všední život do mytické monumentality, k osvobozující transcendentci, jak to ztělesňují především hlasy žen (v kontextu romantizujících motivů noci a měsíce), ačkoli se ani jejich tužby někdy nevyhnou banálnosti a vždy zůstávají nerealizovatelnými sny.

Vztah mezi mužem a ženou tvoří nejvýraznější téma následující autorovy sbírky *Limb a jiné básně* (1945), přinášející mimo jiné i několik dvojic básní spjatých tématem i stejným názvem. Pod vlivem mučivého milostného vztahu plného žalob a sebeobžalování ztrácí Kolářovo město své výlučné postavení. Zatímco se dosavadní vášnivé vize neobešly bez jistého odstupu pozorovatele, nyní jako by byl básník stržen do rozjitřených lidských niter, v nichž se odehrávají konflikty jejich vztahu k druhým a k věcem. V některých básních zůstávají jen „věci“, překvapivě často z oblasti přírody, nabitě však lidským smyslem; například způsob, jímž jakési plody opouštějí zahradu, je se strhující dramatickostí pojat jako divoký útěk od dosavadní ochrany a bezpečí do mrazivého neznáma (Krev ve vodu, Čtvrtá věta). Neurčitá všeobecnost jednotlivin v jinak konkrétní situaci vytváří co nejobsáhlejší prostor pro dynamickou proměn-

livost skutečnosti. Otevřenost různým možnostem jak skutečnosti samé, tak jejího výkladu básně naznačuje změnami perspektiv, nejpříznačněji v podobě variací.

Cestou ještě radikálnější prozaizace a depoetizace šel Kolář ve sbírce *Dny v roce* (1948). Básník se však bránil představě, že v těchto verších jde o pouhou prózu: „Prózu nikdy, vzal jsem si na pomoc každodenní lidskou řeč“ a ve snaze zachytit vše „bezmezně skutečné“ vymezuje v mottech knihy svůj autor- ský záměr. Básně, nasycené věcnými záznamy událostí, mikropříběhy, útržky hovorů, prostými obrazy všedního lidského bytí, jakoby rezignují na aprior- ní kompoziční úsilí a podávají jakési prozaizované momentky mnohotvárné a významově nerozlišené skutečnosti, trsy autorem zdánlivě nijak nefiltrované reality. Kolář, dříve nejprogramovější kompoziční konstruktér Skupiny, se zde vědomě zřekl vnější tvarové preciznosti a místo toho zvýraznil rozmanitost a objektivnost samotného básnického vidění skutečnosti. Kompozičnost se sice neprojevuje tak programově, ale přesouvá se dovnitř, do mikrokompozice jed- notlivých elementů básnické řeči. Snaha vystoupit z konvencí tradiční poezie k prostému zápisu nepřikrášlované autentické skutečnosti byla ještě zvýrazně- na faktem, že sám autor sbírku označil za básnickou část svého deníku a každá básně má vedle titulu i datum svého vzniku.

Prozaickým doplňkem Dnů v roce je sbírka textů *Roky v dnech* (1949 roz- metáno; in *Dílo Jiřího Koláře*, sv. I, 1992). Ani zde není patrný výrazný rozdíl mezi básněmi a prozaickými záznamy, kniha se vzpouzí přesnému žánrové- mu určení; obě knihy navíc spojuje jednotné básnické vidění, které vítězí nad jakýmikoli formálními normami. V těchto textech, blížících se deníkovým záznamům, se mísí obraz, příběh, konfese, cestopisné zápisky, úvahy o životě a umění s obdobnou snahou zachytit „několik okamžiků věčné řeči každo- denního života“.

■ Kainarovy příběhy a osudy

Pro poválečné dílo JOSEFA KAINARA je příznačná jednak tendence k epizaci bás- nické výpovědi, umožňující pojmenovat vyhoceně pocítovanou existenciální situaci, jednak všeprostopující ironizace výchozího tématu a jeho proměn. Svou druhou sbírku *Osudy* (1947) psal Kainar v letech 1940–43, kdy ještě nebyl členem Skupiny 42 a její zájem o město mu byl tehdy zcela cizí. Blíže měl ke skupinovému směřování k depoetizaci a k deziluzivnímu pojetí člověka a jeho světa, a to včetně světa dětí.

Kainarovo tíhnutí k epice – jež prozrazuje již titul jeho knižní prvotiny *Příběhy a menší básně* (1940) – se v *Osudích* realizuje mimo jiné evokací osudových okamžiků v životě postav mytických či historických, ale i v životě prostých současníků. Básník se snaží vnést pointu do všedních scén pomocí

Stříhali dohola malého chlapečka
 Kaktře padaly k zemi a zmrhaly
 Kaktře padaly jak růže do hrobu
Čelice se šle se stácto

Jedan' pánovi v zradlca kolcu stěci
 Jenom se dívali jenom se dívali
 Že už ji chlapeček chycen a obelstěn
v téhle zadržekolcu krku

Jedu v mř, kulhau, ^{patomky pánovi} ~~patomky pánovi~~ ^{nešel na čto}
 Zasmal se nahlas a rováci se polmouti
 Zasmal se nahlas a ono to zadrželo
 Jaro bors masa kolyš plisno a zem

(Francouzská vyprávěna v osmdesát pět
 roků do katyžub křesťanské nertholny
 fucic se tunc, a pod mřty jaryž čst
je vřety lus masa jž plisno a zem)

Učci se díva na malého chlapečka
 Jar mali v piri se dívača na jru
 Jitě ne chytit a rováci si z čičko
A na přice

Ráno si stari svou rudořon bandawen
 Na malá kamula na rivecka chlapečka
 A proto wónom vřitjari mystenly
 Jsu vřitjary strauo krosku placiči

Touřici svědili jād ubry pod hřidlem
 Touřici ejmima fo malá ořadava
 Ledava v čavaru pod hřilni čababy
 Jaro pod vřitjary oběsenci

Stříhali dohola malého chlapečka
 Dívat se porabi ucimř se polmouti
 Ucimř se polmouti na šle z čelice
~~to zadrželo~~

Učci se zasl

Rukopis básně
 Josefa Kainara
 Stříhali dohola
 malého
 chlapečka

zobecnujícího příměru a zvláště tím, že z nich činí podobenství své osobní problematiky. Jeho síla je v pronikavém vidění a lapidárním pojmenování konkrétní, často metaforicky vyjádřeném.

Věcné významové vztahy, které samy o sobě naznačují obecný smysl, utvářejí osu Kainarovy následující sbírky. *Nové mýty* vyšly už roku 1946, ale napsány byly po Osudech, většina básní totiž vznikla až v poválečných měsících. Dodatečně komentované příběhy zde ustoupily jednoduchým situacím, jejichž výmluvnost se stává dílem nepopisné věcnosti podpořené mluvným, dialogizovaným jazykem. Ostrá evokace konkrétního detailu dosáhla Novými mýty vrcholu. Kainar je fascinován lidskou tělesností, fyziologickými procesy: prací vnitřností, pachy a kožními výměšky, chlupy, zvracením a chorobou. Tato tělesnost má však daleko ke zdroji elementární životní jistoty. Projevy tělesnosti ostatních, včetně žen, vyvolávají spíš hnus, pocity podrobenosti člověka vtíravé přítomnosti druhých, které je člověk vystaven nejbezprostředněji a neodbytně. Marnou snahu osvobodit se z tohoto společného údělu, z ohrožení „Hnivým světélkováním na nočním mase žen / A průjmy dětí / V jejich něže drzé“, rozehrává především rozsáhlá „báseň neštěstí“ o vysněné krásce (La belle dame sans mercy) s odvážnou obrazností, která zvládá více motivických rovin. Ostrou konfrontaci dvojice protikladných motivů představují také kratší básně sbírky.

Kainarova poezie nejlepších básní Nových mýtů je jednostranná, vyhraněná, nikoli však jednostrunná. Drastická krutost sbírky nedeprimuje také díky tomu, že ji provází neokázalé spolucítění a na druhé straně pobavený odstup ironika.

Skupinové úsilí o neliterátství, tíhnutí k hranicím poezie, které později přivedlo Jana Hanče k deníkovým zápisům a Jiřího Koláře postupně k ještě radikálnějším krokům, bylo jen projevem obav z plané exkluzivity a odtud plynoucího nároku, aby – slovy Jindřicha Chaluppeckého – poezie „nabyla ztraceného významu v životě“.

Třebaže i básníci Skupiny 42 se ve vypjatých čtyřicátých letech hlásili k tradičnímu výsostnému poslání poezie, k úkolu sloužit nadosobní ideji spojované (v návaznosti na myšlenku národní svobody) s ideály socialismu, svou vlastní uměleckou tvorbu neopírali o apriorní dějinné konstrukty a obrátili se především k živoucí každodennosti. Vlastní přínos Skupiny 42 spočívá především v odhalení významových potencií, osudové závažnosti ostře viděných konkrétních detailů a jejich vzájemných kombinací. Záměr básníků pojmenovat současnost byl veden ctižádostivým nárokem na pojmenování podstaty jevů odkazující k onomu dávnému duchovnímu útvaru, z něhož poezie vznikla a jenž životu nesloužil, ale vládl. Cílem Skupiny byl mýtus všednosti. Když Jindřich Chaluppecký hodnotil po letech umělecké směřování skupiny, napsal: „Význam Skupiny 42 nebyl v tom, že malovala tematicky či atematicky. Její význam byl v tom, že ti, kdo ji dělali, si ostře formulovali podstatné problémy umění

v současné společnosti a že se každý z nich snažil ze všech svých sil s těmito problémy vyrovnat. Zbylo z ní snad více než hromada obrazů, fotografií, soch, katalogů a knížek veršů. Přispěla svým původním dílem k velikému usilování, aby se modernímu světu dostalo jeho umění; a dokázala zároveň, že přitom nezáleží mnoho na tom, žije-li kdo náhodou právě v Praze, či v New Yorku“ (Jindřich Chaloupecký: Počátky Skupiny 42, Výtvarná práce 1963, č. 19–20).

Po roce 1948 zmizela Skupina z literárního života a povědomí o její existenci se ztrácelo. Od poloviny padesátých let, kdy poezie opět nalézala přímý, nezprostředkovaný a autentický vztah ke skutečnosti, bylo dědictví Skupiny 42 znovu objevováno.