

---

# POEZIE

Česká poezie prochází v samostatné republice prudkým vývojem. Objevuje se velké množství nových tvůrčích osobností, které od počátku vytvářejí její nebývalou stylovou i směrovou rozvětvenost. Současně se začala česká poezie hned na prahu dvacátých let vyrovnávat se všemi osnovnými soudobými evropskými tendencemi — expresionismem, poezií křesťanské pokory, jak ji představovali básníci opatství créteilského, právě tak jako s avantgardními snahami Západu i Východu, vyvolanými novými sociálními skutečnostmi i vnitřním vývojem samotného evropského básnictví. Tak se česká poezie dále konfrontuje s futurismem i kubofuturismem, nově pak s tvorbou ruského LEFu, s dadaismem a později i se surrealismem. Přitom byla s to sama tomuto vývoji přinášet své specifické podněty. Tak se zásadní strukturní proměnou, kterou procházelo evropské básnictví počínaje desátými léty tohoto století, se v této době výrazně proměňuje i ráz české poezie.

Její profil vytvářejí hlavně tři básnické generace. Zatímco ještě dozrívá tvorba básníků devadesátých let, zejména A. Sovy, J. S. Machara a J. Karáska, popřípadě autorů ještě starších (A. Heyduk, E. Krásnohorská, J. Holeček), připadá na samém sklonku desátých let iniciativní role autorům předválečných generací (St. K. Neumann, F. Šrámek aj.), jejichž stěžejní díla právě tehdy vycházejí a do značné míry formují východiska mladých, kteří teprve vstupují do literárního dění. Tito mladí však velmi záhy sami přejímají vůdčí úlohu a vtiskují charakteristický ráz celému období.

Rozlohu české poezie v této době určuje několik základních postojů. Jestliže první bezprostřední reakci na válku představoval počátkem dvacátých let senzualismus, vyznávání elementárních hodnot života, pak velmi záhy dochází k vydělování výrazných obecnějších tendencí stylových a směrových (expresionismus, poezie křesťanské pokory, poetický naivismus aj.). Souběžně s tím nad individuálními styly a směrovými tendencemi probíhá ještě jiný diferenciativní proces, proces světonázorový, který jako důsledek společenského vývoje v samostatné republice vede zvláště v mladé generaci k vyhraňování dvou základních proudů: autorů seskupených v Devětsilu a v moravské Literární skupině. Jestliže však toto druhé seskupení je sjednocováno i programem uměleckým (expresionismus — J. Chaloupka, B. Vlček, D. Chalupa), v prvotním hnutí Devětsilu opírajícím se o koncepci proletářské literatury existuje především pojetí světonázorové. Proletářskou poezii vytvářejí autoři rozličných uměleckých východisek, stylů i generací (St. K. Neumann, J. Wolker, J. Hora, J. Hořejší, J. Seifert, K. Biebl). I v samotném Devětsilu od jeho založení působilo napětí různorodých uměleckých složek. Jakmile pak docházelo k jejich vyhraňování, vyústilo toto napětí ve vnitřní přeměnu Devětsilu v útvar avantgardní levice, přihlašující se k rodícím se evropským avantgardám a současně vytvářející jednu z jejich svěbytných součástí, nacházející přitom i specifické směrové označení: poetismus (V. Nezval, J. Seifert, K. Biebl, F. Halas, V. Závada aj.). Poetismus se v průběhu dvacátých let stal hegemonním proudem české poezie, který také nejvýrazněji přetvořil její dosavadní charakter. Avšak také poetismus podléhal vývoji. Na sklonku dvacátých let je poetistický program v tvůrčí praxi revidován autory, kteří sice své prvotiny tiskli v jeho znamení, ale kteří — za podstatného přispění nových sociálních skutečností, důrazem na elementární otázky lidského bytí — poetismus prakticky opouštějí (F. Halas, V. Závada, V. Holan). Spolu s tvůrčími osobnostmi, které stály stranou poetistického programu (J. Hora, R. Weiner),

nastolují pak zcela novou existenciální problematiku, jejíž směřování je protichůdné tomu, co do středu svého zájmu kladla tvorba poetistická. Vůdčí představitelé poetismu pak vytvářejí svou novou uměleckou základnu na principech surrealismu.

Toto schéma naznačuje pouze hrubé vnější obrysy vývoje české poezie ve dvacátých letech. Mnohem podstatnější je však její vývoj vnitřní, celková proměna její struktury i jejích funkcí. Na začátku této proměny stojí překlady francouzské poezie Karla Čapka. Čapek v nich integroval všechno podstatné, k čemu dospěla česká poezie ve svém vývoji od devadesátých let, a tím vytvořil osnovu pro její další vývoj. Zvláště zřetelné je to v rovině jazykové, kde výrazně podpořil tendenci poezie k sblížení s jazykem mluveným. Toto oproštění od básnických licencí, vytváření plynulého toku jazyka zároveň aktualizovalo jinou jeho složku, složku obraznou. Zde navázala tato poezie na obraznost symbolistické tvorby devadesátých let, zejména na Březinovu poezii, v níž již tehdy docházelo ke spojování významově vzdálených představ a k napětí mezi přímou a obraznou rovinou básně.

Nové možnosti významových vztahů v rovině obrazného pojmenování se staly již v poezii Wolkrově jednou ze zakládajících složek struktury soudobé poezie a později jsou ještě dále rozvíjeny a obohacovány v poetismu objevením principu asociace. Jeho dosah je dalekosáhlý: umožňuje na novém stupni vtělení nejrozmanitějších navzájem vzdálených skutečností do básně, a to na základě volného vybavování představ. Rozpojuje ustálená spojení, ustrnulá v klíše bez emocionálního dosahu, a nastoluje nová, prudce překvapivá a podněcující fantazii. Vlivem básnické obraznosti dochází v poezii tohoto období k setření hranic mezi jednotlivými žánry, právě tak jako k míšení lyriky a epiky. Tato tendence překračuje dokonce rámeček poezie a proniká i do ostatních literárních druhů, do prózy i dramatu, kde všude básnická obraznost a s ní i další postupy lyriky se načas stávají dominantním prvkem vnitřní výstavby díla. Princip asociace konečně podstatně uvolňuje i myšlenkovou výstavbu básně, ruší její monotematickou osnovu a vytváří možnost simultaneity dějů, prolínání vnější a vnitřní reality, střídání rozmanitých stylistických i pocitových rovin. Od těchto postupů je odvislý i zrod nového básnického žánru, polytematické básně — pásma, jež u nás tehdy vzniká pod bezprostředním vlivem stejnojmenné Apollinairovy skladby a jež znamená podstatné přetvoření zejména poezie výpravné, neboť báseň — pásmo supluje zejména ve druhé polovině dvacátých let veškerou novodobou epiku.

Tento nový žánr vyvolává zároveň po symbolismu a předválečné moderně nový rozmach volného verše, jež značně využívá možností, které mu skýtá plynulost jazyka a jeho hovorový ráz pro rozvinutí veršové intonační linie osvobozující se od vázanosti intonací syntaktickou a pro uplatnění bohatého rejstříku veršových kadencí (Nezval). Příznakem toho je i opuštění interpunkce, a to jak ve verši volném, tak ve verši pravidelném, pro nějž je ostatně tendence k hovorovosti rovněž symptomatická. Kadencovaný volný verš představoval jeden pól dobové veršové struktury; od něho existují jednotlivé přechody k verši pravidelnému, z nichž pozoruhodný je zejména volný verš Wolkrův, místy s tendencí k verši tónickému. Také pravidelný verš směřuje v této době především k výraznosti rytmické, která sahá až k básnickým variantám říkadel a popěvek. Ve struktuře verše tohoto období připadá významná úloha i vzájemné konfrontaci rytmické osnovy několika veršů, zejména tam, kde jsou navzájem spjaty obdobnou kadencí nebo také rýmem. Sám rým přitom rovněž doznal změny. Stále častějším jevem, vědomě využívaným, se stává systém lomených rýmů a zejména asonance.

Konečně je třeba zmínit se o roli funkcí v poezii této doby. Vývoj české poezie od symbolismu devadesátých let minulého století bývá z funkčního hlediska zpravidla charakterizován jako proces vydělování a osamostatňování estetické funkce, na rozdíl od původní nerozlišenosti v převážné části literatury 19. století, kdy poezie suplovala některé chybějící nebo neuspokojivě působící funkce mimoestetické. Tento proces emancipace estetické funkce se stal také jedním ze zdrojů horizontální i vertikální diferenciaci moderní tvorby. Zároveň však tato diferenciaci tím, že poezie začala uspokojovat mnohem rozrůzněnější nároky čtenářské obce, paradoxně vedla k rozvinutí moderní polyfunkčnosti tvorby, jež je jedním z konstitutivních znaků soudo-

bé světové poezie. A právě dovršování tohoto procesu můžeme sledovat v české poezii dvacátých let. Dochází v ní totiž k pozoruhodnému jevu: uprostřed polyfunkčnosti světové poezie rodí se v Čechách básnické programy, jejichž ideálem se stává maximální působivost jediné funkce. Vztahuje se to na proletářskou poezii, která kladla svému působení jediný cíl: proměnit vědomí vnímatele k revolučnímu uvědomění; zdůraznila tak vlastně v české poezii nikdy zcela nepřerušené tradiční sepětí estetické funkce s aktivní rolí politickou, společensky přetvářející. Platí to však i o poetismu, který poezii a přes ni všemu umění přisuzoval jedinou úlohu: být zdrojem emocí, citového využití uprostřed racionalisticky účelně budované nové společnosti. Tato zdůrazněná monofunkčnost ve skutečnosti však znamenala rozšíření obzoru české poezie o trvalou funkci novou, jí dosud neznámou, o funkci poezie jako hry, což se stalo zvláště patrným po překonání poetistického dualismu a nastolení nové mnohotvárnosti básnické tvorby na začátku třicátých let. Monofunkční výtěžek poetismu se vlastně stal východiskem ke komplementarizaci moderní polyfunkčnosti i v české poezii.

## VÝCHODISKA A TRADICE

I když světová válka a události s ní spjaté výrazně proměnily dobové myšlení i citění, ani ony nezrušily zcela kontinuitu vývoje české poezie. A tak na prahu dvacátých let vystupují jako stále podnětné dvě základní předválečné tendence, nutící k reagování, ke kladnému nebo i zápornému vyrovnávání: vitálně senzualistické pojetí světa, jak se zkoncentrovalo především ve Šrámkově Splavu, a pak civilizační poezie, jak se utvářela v okruhu autorů soustředěných kolem Almanachu na rok 1914. Jejím reprezentativním dílem se staly Neumannovy Nové zpěvy, souhrnně publikované až v roce 1918. Ve srovnání s oběma těmito proudy se mnohem méně aktualizovala těsně předcházející válečná poezie Sovova a Dykova s jejím příklonem k tradici a domovu, s mytizací země a národního kolektivu. Poezie nyní hledá nové, širší svazky mezi lidmi, než jaké může vytvořit uzavřený národní kolektiv, hledá obecnější hodnoty lidství a hledá i cesty, jak tyto hodnoty plně uplatnit i v životě.

Z tohoto směru vybočuje jen bezprostřední reakce na válku, jak se odrazila v legionářské poezii, která se pohybovala v úzce nacionálním rámci a která patetickými verši oslavovala činnost ruských legií. Zvláště tam, kde se bezprostředně podílela na genezi prvorepublikánské legionářské ideologie, zůstala bez hlubší básnické hodnoty, což především platí o verších RUDOLFA MEDKA (1890–1940) ve sbírce *Lví srdce* (1919) a v širše koncipovaném *Živém kruhu* (1923). Avšak ani JOSEF KOPTA (1894–1962) nedospěl ve válečných výjevech ani v meditacích sbírky *Cestou k osvobození* (1920) k závažnějšímu uměleckému tvaru. Teprve časový odstup mu umožnil v tradicionalistických verších *Nejvěrnější hlas* (1928) umělecky výrazněji naznačit vnitřní drama legionářů vracejících se do vlasti i projevy deziluze po návratu. V *Písni o ledoborcích* (1928), hrdinském eposu o Amundsenovi a o záchranné akci sovětského ledoborce, pokusil se zachytit i smysl Říjnové revoluce. S touto poezií korespondují i ojedinělé hlasy z mimolegionářských řad, které patetickým veršem usilují oslavit zahraniční odboj a národní osvobození (například EMANUEL LEŠEHRAD, *Bratrství*, 1920, verše RUDOLFA KRUPÍČKY aj.).

Hlavní proud poválečné lyriky se však ubíral jinými cestami. I v něm se odráží reakce na válku, je však pevněji spjat s celým dosavadním literárním vývojem, na nějž ústrojně navazuje. Dědictví předválečné moderny kolem Almanachu na rok 1914 vedle Neumanna rozvíjí a zároveň dále dotváří ve sbírce *Strom v květu* (1920) JOSEF HORA. V duchu verhaerenovského a neumannovského civilismu je i Hora uchvácen světem moderní civilizace, chová obdiv pro jeho proudění a proměny, vřazuje i sama sebe, svou citovou a smyslovou sféru do jeho rytmu — bergsonovsky pojatého proudu. Zároveň všestranně rozšiřuje vlastní básnický prostor tím, že v proudění moderního života nachází rovněž místo pro meditaci, nostalgické pocity a milostné citové zaujetí, stejně jako pro opojení smysly, a také pro bipolaritu samého vidění moderního světa a jeho

civilizace. Město je mu láskou i vraždící silou, jež spotřebovává jedince a nivelizuje ho v dav, a proto rodí i touhy uniknout z něho, nechat, řečeno s Neumannem, město za zády. Hlubší poznání proudu moderního života a ideál harmonického člověka přivádí Horu k vidění rubu moderní civilizace a přes něj i k sociální tematice, která se v následujících sbírkách rozroste a přinese i odpověď na dosavadní dichotomii. Pojetí života jako proudu nebrání tomu, aby uvnitř tohoto proudu nevznikalo mezi jeho jednotlivými složkami ostré napětí, které ho zvrstňuje, vytváří simultaneitu dějů a pocitů. Osobitost tohoto pojetí spočívá také v tom, že na rozdíl od básnické tvorby předválečné moderny Hora volí rytmicky členěný verš zpravidla s daktylskou tendencí a jen zřídka se uchyluje k verši volnému.

Horův Strom v květu představuje jedno z východisek poezie dvacátých let, které zároveň spojuje tuto tvorbu se situací předválečnou. Nebylo však jediné. Jinou spojnicí představuje poezie vyrůstající z válečné atmosféry, a přitom protichůdná civilizačnímu patosu, poezie, jejímž středem je lidské srdce a jeho vroucí zaujetí, poezie základních citových poloh a vědomě zpřimitivňujícího a zpokorňujícího vidění, jak ji za války psal PETR KŘÍČKA ve sbírce *Šipkový keř*. Na ni básník i nyní navazuje sbírkou lyrickoepických veršů *Bílý štít* (1919), v nichž se vrací do rodného kraje na Českomoravskou vysočinu a v nichž přináší několik příběhů z dětství, jednotlivě zvýrazněných i horáckým dialektem. Tato sbírka, stejně jako následující tradičnější *Hoch s lukem* (1924), neměla již tak zřetelný dosah pro vývoj české poezie dvacátých let jako Kříčkova poezie válečná. Básník v ní opouští jednoznačnou idyličnost a vedle rozmarňných veršů přináší i tragické válečné balady i několik osobních zpovědí, v nichž citové zklamání a pocit trpkosti života jsou stále vyvažovány křesťanskou pokorou a láskou k lidem. Obdobně je tomu i v poválečné poezii JAKUBA DEMLA, v jeho *Šlěpějích V* (1919), jediné básnické sbírce v řadě sborníků stejného jména. Je v ní typický Demlův svět, směřující náznakovitě symbolistické lyriky s výraznými detaily naturalistické proveniencí, františkánskou pokorou s milostným roztoužením a takřka individualistickou vzdorností, křesťanskou symboliku a mystiku s kalambúry a slovním vtípem, s tím, co Demla předznamenalo jako anticípátora poezie založené především na básnické obraznosti.

A konečně na prahu dvacátých let značně působí i ŠRÁMKŮV Splav, jehož podněty se nyní u několika méně významných, většinou nejmladších autorů proměňují v rozdychtěné přilnutí k životu osvobozenému od hranic a zábran nakladených válkou, v čiré opojení smyslu a radostné přítakání skutečnosti. Zůstane jistě paradoxem, že sám Šrámek v nové redakci Splavu (zejména z roku 1926) podstatně korigoval toto jednoznačné senzualistické vyznění sbírky novým oddílem (Splav II), v němž zejména válečné motivy napovídají, že nastává výrazný předěl mezi básnickovou předválečnou i válečnou poezií a tvorbou poválečnou. Tento předěl se stává již zcela zjevným ve sbírkách *Nové básně* (1928) a *Ještě zní* (1933). Vztah mezi vitalistickou oslavou života a deziluzí, který vytvářel trvalé napětí dosavadní Šrámkovy tvorby, se v těchto verších stále zřetelněji kloní k jednomu z pólů, k trpké melancholii, která zaznívá z básnickových smyslových motivů erotických i z meditativní lyriky. Také motiv návratu k domovu (nejsilněji v básni *Sobotecký hřbitov*), který ať přímo, ať nepřímě ovládl tematickou rovinu této poezie, nabývá postupně jediný význam: usmíření se životem a rezignaci na jeho výboje.

Jestliže naznačená východiska ukazují na silné sepětí poezie dvacátých let s těsně předcházející tradicí, neznamená to, že by bylo možné tuto poezii redukovat na jednotlivé vlivy. Naopak, pro hlavní představitele soudobé poezie je příznačné, že vliv předchůdců nepůsobí odděleně, ale splývá, stává se společným odrazovým můstkem k novým osobitým hodnotám.

Kontinuitu poezie s obdobími předcházejícími nevytvářejí jen autoři, jejichž tvorba bezprostředně ovlivnila výchozí podobu české poezie dvacátých let. Žijou součástí tohoto vývoje se stávají i díla autorů starších generací, která vznikají v této době a zpravidla také reagují na její dění. Neboť i tyto autoři byli více či méně zasaženi proměnami, které přinášely poválečná doba a vývoj literatury, i když zdánlivě jen pokračují v uplatnění oněch uměleckých cílů, které si vytkli před válkou.

Vedle St. K. Neumanna, který prokázal největší adaptabilitu ve vztahu k novým společenským a literárním tendencím a který se ostatně Novými zpěvy načas ocitl v čele avantgardy tehdejší poezie, zůstala nejvíce kontinuitní, nehomogennější a zároveň svým tvarem nejvíce vpjatá do kontextu soudobé poezie poválečná tvorba KARLA TOMANA ve sbírkách *Hlas ticha* (1923) a *Stoletý kalendář* (1926). V obou sbírkách se objevuje nový rys, řada příležitostných básní reagujících na jednotlivé události z války i po válce, doma i v cizině, ale tato bezprostřední reakce je takřka pravidelně zapojena do širšího reflexivního kontextu, dodávajícího této poezii obecněji platný ráz: zážitky z války v cizí zemi dorůstají do představy bratrství bědného lidu, zprávy o hladu v Rusku ústí v zamyšlení nad charakterem ruské revoluce, jež je zprvu zdrženlivé a později, zejména v básni *Lenin*, chápací, atd. S výjimkou erotiky se přitom vrací všechny základní motivy Tomanovy dosavadní poezie: protiklad domova a světa, spříznění s životem chudých, rodinné verše i tulácké motivy. Ve Stoletém kalendáři k nim se značnou erupitivností přistupuje i znovu obnovený prvek anarchisticky zabarvené společenské revolty, přítomný sice i v *Hlasu ticha*, ale tam přece jen poněkud tlumený tím, že je pojímán neosobně jako věčně vznikající a nikdy neukončený ústrojný rys samé skutečnosti, kdežto zde je znovu traktován s účastným osobním patosem básníka samého. I to nepochybně přispělo k Tomanovu úzkému sblížení se soudobou poezií, zejména s tvorbou J. Hory a J. Hořejšího.

Politicky nejaktivnější ze starších autorů zůstal i za republiky ve své básnické tvorbě VIKTOR DYK. Podobně jako poslední části tetralogie je též sbírka *Podél cesty* (1922) politickým komentářem událostí z prvních let republiky. Dyk se ocitl na nacionalistické politické pravici a toto stanovisko prostupuje celou sbírku. Zároveň se v ní však projevuje řada rysů příznačných pro Dykovu dosavadní tvorbu. Básník dobrovolně na sebe přejímá odpovědnost za osudy republiky, vystupuje jako strážce čistého ohně, který je připraven dovést svůj nadosobní úkol až do konce. Výchozím motivem je tu takřka nereálná, apodiktická víra, která nepřipouští pochybnosti o nastoupené cestě a která se ve své absolutnosti stává morálním soudcem vši skutečnosti. Je přirozené, že básník tu ustupuje horliteli a kazateli, což ještě ve stupňované míře platí o politické satirě ze sbírky *Zpěvy v bouři* (1928); Dyk tu shromáždil verše z časopisu *Nebojsa a Národních listů*, v nichž vedle útoků na politickou levicu napadal egoismus politických stran i jednotlivců.

Avšak Dykova poválečná básnická tvorba se nerozplynula cele v politických zápasech. O tom svědčí jak reflexivní znělková lyrika ve sbírce *Domy* (1926), kde básník prosvěcuje lidská obydlí a vyjevuje jejich skrytá dramata a zároveň marně hledá kladné životní hodnoty, tak zejména sbírka *Devátá vlna* (1930), v níž se ozývá předtucha vlastní tragédie a jež bezděky vyznívá jako závěrečné účtování vlastního života i osudu národa. Také sem zaléhá ohlas básnickových politických stanovisek, ale Dykova idea národa je tu pojímána natolik nadosobně, že nabývá obecnější platnosti v podobě kategorií povinností a služby a zejména odpovědnosti živých za oběti mrtvých i odpovědnosti přítomného dění za budoucnost. *Devátá vlna*, jež v mnohém navazuje na tetralogii, představuje širší životních záběrů i zmodřelou obzíravostí jeden z vrcholů Dykovy gnómičké reflexivní lyriky.

Důslednou introverzí je v kontextu začátku dvacátých let ojedinělá básnická tvorba literárního teoretika a kritika, účastníka předválečné moderny OTOKARA FISCHERA ve sbírkách *Léto* (1919), *Kruhy* (1921) a *Hlasy* (1923). V sebezkmných sondách usiluje Fischer identifikovat vlastní postavení uprostřed proudícího času, v dualismu ducha a hmoty, jedince a společnosti i v kontextu rasové vykořeněnosti. Novoromantické založení této reflexivní lyriky, inspirované německými romantiky a O. Theerem, našlo na rozdíl od patetických veršů Theerových svůj výraz v kultivovaném, tradičním, pravidelném melodickém verši.

Také soudobá tvorba básníků generace devadesátých let je plná časové poezie, v níž se staré napětí individua a kolektivu, člověka a světa, aktualizované v jejich předcházející tvorbě, promítá do meditací nad živými dobovými otázkami. ANTONÍN SOVA, stále ještě jeden z neplodnějších, vydává hned několik sbírek časové lyriky (*Krvácející bratrství*, 1920, *Jasná vidění*, 1922, *Naděje i bolesti*, 1924). Vrací se v nich starý humanitní ideál sbratřeného lidstva, který těžce nemocnému básníkovi dodává víru v budoucnost a dostatek

tvůrčích sil a dovoluje také, aby Sovovy meditace o smyslu nového vývoje v republice se vychylovaly jednou na tu, podruhé na onu stranu: od revolučně patetických *Slok spisovatelům* a ostrého vidění sociálního napětí až k veršům proti revoluci doma i v Rusku. Sovova víra vede také v meditativní a reflexivní složce jeho poezie (*Básníkovo jaro*, 1921, *Báseň nesobeckého srdce*, 1922, *Drsná láska*, 1927) k radostnému smíření se životem i světem, k stále novým návratům k venkovskému domovu a k čistým, smyslově stále bohatým, šrámkovsky vitálním tónům pozdní přírodní lyriky.

Také Sovův básnický druh z devadesátých let J. S. MACHAR je literárně stále velmi činný. Především dokončuje cyklus historické poezie *Svědómím věků*, který za války dospěl k francouzské revoluci a k Napoleonovi dvěma sbírkami *Oni a On* (souhrnně *Roky za století*, 1921). Tváří v tvář vrcholnému historickému období, k jakému podle Machara lidstvo dospělo, hledá tu básník hlubší hnací síly dějinného vývoje, než je jednotlivá osobnost, a nalézá je v samotném revolučním pohybu a v silách, které mu slouží. Celý cyklus pak ukončuje dvěma sbírkami *Kručky dějin a Kam to spěje?* (obě 1926), které jsou příznačné jednak chaosem postav a výjevů, jejichž prostřednictvím se autor snaží interpretovat poslední století dějinného vývoje, jednak hlubokým pesimismem, v nějž vyúsťuje jeho historická epepa. Nejvěrnějším obrazem Macharových vztahů k poválečnému dění se však stala sbírka *Tristium Praga I — C* (1926). Její dvě části *Sny a naděje* a *Vyplnění* jsou svědectvím i o autoru samotném, o jeho vývoji od nadšeného opojení svobodou k bezvýchodnému pesimismu, v němž se ocitl po vystřízlivění z prvotního nadšení republikou a po osobním rozchodu s prezidentem Masarykem.

Verše vydává i vůdčí literární kritik generace devadesátých let F. X. ŠALDA. Ve sbírce *Strom bolesti* (1920) vyvolal příležitostný podnět — úmrtí Růženy Svobodové — elegické verše, mířící k obecnějším otázkám lidského života, jeho tragiky, osudovosti a vztahu k Bohu. Svou tradičnější fakturou i svou reflexivností ani ony nemohly zapřít inspirační podnět lyriky devadesátých let.

## EXPRESIONISMUS

Jestliže si autoři starších generací, ač nezdávka reagují na zcela aktuální společenské dění, většinou uchovávají tradičnější tvarovou podobu svých východisek z devadesátých let nebo z let před světovou válkou a nezačleňují se patrněji do dobových směrových tendencí, pak mladá básnická tvorba vystupuje zpravidla zaštitěna programovými snahami.

Ráz poválečné poezie podstatně ovlivnil expresionismus, i když jako program ho přijali jen příslušníci brněnské Literární skupiny. Jeho prvky však zasáhly několik dalších proudů poválečné básnické tvorby, zejména poezii křesťanské pokory a proletářskou poezii, a zapůsobily i na autory, kteří se nikdy k němu nehlásili (Halas). A právě v této neprogramové expresionistické tvorbě, v dílech básníků, jako je J. Wolker aj., dozrává tento směr výraznou proměnou ve srovnání se svými předválečnými rysy, jak se uplatňovaly hlavně v dílech autorů předválečné moderny. Naproti tomu u básníků Literární skupiny expresionismus vystupuje ve své nejvýraznější podobě jako odvrát od předmětného vidění světa k duchovní sféře člověka. Tento odvrát je provázen obrazem destrukce světa a deformací jeho tvarů. Reálné vztahy jsou nahrazovány snovými představami a halucinačními vizemi. Vzniká tak silně stylizovaná, záměrně křečovitá poezie, často s metafyzickým zabarvením. Jako nový rys pak přistupuje zesílené sociální vědomí, vyvolané válečnými otřesy.

To jsou také příznačné rysy tvorby předčasně zemřelého JOSEFA CHALOUPKY (1898–1930) v lyrických sbírkách *Vzplanutí* (1920) a *Hlas a mlčení* (1923), nořících se do tajemství noci a vesmírných záhad, i v pokusech o epiku, ať už symbolicky naznačují básníkovy sympatie s revolučním zápasem (*Před vítězstvím*, 1922), nebo hledají skrze motivy smrti kontakty s lidmi i sebe sama (*Kamarád mrtvých*, 1922). Místy silná obraznost dodává zvláště oběma Chaloupkovým lyrickým sbírkám dramaticitost, ale ani ona nemůže zastítn abstraktnost

a tezovitost básnických kosmických představ a snových vidin. Chaloupkova záliba zahalovat tajemnosti drobné děje, naznačená už v Hlase a mlčení, nakonec degeneruje v poslední sbírce vydané za jeho života *Tvůj bližní* (1927) v nehluboký romantizující a sentimentální žánr. Ač se zde Chaloupka nejvíce projevuje také jako citlivý senzitiv, vnímavý pro přírodní náladu, ani tato sbírka, ani verše posmrtně vydané z pozůstalosti (*Poslední melodie*, 1938) nepřinášejí náznak východiska z tematicky i tvárně uzavřeného kruhu básnickovy poezie, naopak ještě zesilují její tvarovou rozkolísanost.

Niternější, k vnitřním dramatům zaměřená zůstala poezie dalšího předčasně zemřelého básníka Literární skupiny, valašského učitele BARTOŠE VLČKA (1897–1926) v jeho stylizovaných zpovědích i objektivizujících, romanticky laděných baladách sbírek *Slavnosti večerní* (1923) a *Vzpoua samoty* (1923) i v expresionisticky ztvárněných milostných příbězích *Milenci* (1924). Pocit tragiky života se v těchto sbírkách jevil spíše jako básnická stylizace než vyjádření vlastního nitra, a teprve posmrtně vydaná sbírka *Jenom srdce* (1926) prokázala jeho opravdovost i motivaci. Vyvěral z osamění nezařazeného člověka, jehož romantické touhy nenalézají rezonanci uprostřed doby tihnoucí ke kolektivitě; z osamění milence, trpícího smutkem z erotiky a ironií stíhajícího smyslové opojení; z osamění básníka ocitnuvšího se stranou výbojů moderní poezie a nena-cházejícího pro ně porozumění. Je to poezie subjektu zmítaného vnitřním neklidem a zároveň poezie pevného, určitého tvaru, tihnoucí k písni.

Ve srovnání se svěbytným projevem Vlčkovým jeví se poezie brněnského básníka DALIBORA CHALUPY (1900–1983) v prvotině *Brázda v duši* (1920) i v opožděném vydání souboru veršů z počátků dvacátých let *Promlčené výzvy* (1940) mnohem odvozenější. Měkký, poddajný lyrik podléhá svým osobitějším druhům, zejména Chaloupkovi, tam, kde chce úzký pramen své citové poezie obohatit meditativním prvkem a navazovat kontakty s vesmírným děním. Přesvědčivější je hlavně tam, kde naplňuje dobové tihnutí poezie k pokornému prožívání blízkých a důvěrně známých věcí.

Prvky expresionismu se projevují i v tvorbě některých katolických básníků. Styčné body, které ve svých esejích *Gotická růže* (1923) nalézá JAROSLAV DURYCH (1886–1962) s programem proletářské tvorby, se v jeho rané poezii projevují jako sociální motivy, v nichž je adorována chudoba a prostý život. Sbíрка *Panenky* (1923), kde se tyto motivy projevují nejvýrazněji, navazuje svou stylizovanou veršovou primitivností na písňovost lidové poezie a na odkaz Erbenův. Oslava chudoby v nich splývá s vyzváním křehké dívčí krásy; v obojím zároveň Durych shledává transpozici božího principu na zemi. Odtud harmonická vyrovnanost, která se však záhy rozpadá. Přes erbenovskými tragické *Balady* (1925), jejichž koncepce je staršího data (obsahují i sbírku *Cikánčina smrt* z roku 1916), dospívá Durych v *Žebráckých písních* (1925) k rozpojení pozemského života a absolutna, které se hlásí zvláště v podobě smrti a nedovoluje prožít krásu světa, nejčastěji ukryvanou v chudobě a v erotickém životě. Tento rozpor se Durychovi promítá do pocitu vydědění, který mezi chudými tuláky a žebráky hledá životní druhy a v individualistické vzpouře ducha nalézá naplnění životní pouti. Podobně se základní napětí Durychovy poezie objevuje i v přírodní lyrice ve sbírce *Beskydy* (1926), zejména v podobě kontrastně kladených motivů přírody a smrti, nalézá však svůj výraz i v rovině stylu jako kontrast písňového rázu veršů a naturalistických, ojedinele až morbidních představ. Ostatní Durychova poezie této doby (*Eva*, 1928, *Tě nejkrásnější*, 1931) již nepřináší nové výrazné rysy; jeho apoteózy Panny Marie jsou prostoupeny barokně pojatým katolictvím, bez hlubšího uměleckého úsilí.

Nejvýrazněji pak expresionismus poznamenal venkovské přírodní nálady a náboženské motivy BOHUSLAVA REYNKA (1892–1971), a to jak ve verších, tak v básních v próze. Po prvotině *Žízně* (1921) obsahující soubor předválečných a válečných veršů z let 1912–1916, značně zabarvených ještě symbolistickou poetikou, vydal Reynek v první polovině dvacátých let krátce za sebou čtyři knížky a pak se na delší dobu odmlčel. Jeho poválečné verše ve sbírce *Smutek země* (1924) směřují k františkánsky pokorné primitivitě, inspirované zejména francouzskou katolickou lyrikou (F. Jammes). Do jejího zdůvěrnujícího tónu vyvolaného jednak silně citově exponovaným prožíváním světa, jednak tihnutím k melodickému verši, však stále důrazněji, zřejmě pod

vlivem prožitků války, proniká expresionisticky deformovaný obraz reality jako nicoty a zmaru. Představování světa jako negativního produktu ďábelských mocností je provázeno silně stylizovaným, knižním jazykem plným inverzí a překypujícím přirovnáními, jejichž prostřednictvím dochází k inverzi přírodních dojmů i reálných dějů v jejich negativní protiklad (*Rty a zuby*, 1925). Také Reynkovy básně v próze (*Rybí šupiny*, 1922, *Had ve sněhu*, 1924) mají expresionistické ladění, vyznačují se žánrovou pestroostí (krajinné nálady, vzpomínky na venkovské dětství, subjektivně zpracované biblické motivy, bajky aj.), fantaskním přetvářením skutečnosti a směřováním k epičnosti. Barevné vidění je přitom zřejmě podníceno Reynkovým výtvarným cítěním (byl významný grafik spolupracující s novoříšskou dílnou J. Floriany). V době, kdy Reynkovy verše a prózy vycházely, však jeho původní tvorbu překrývala jeho činnost překladatelská (francouzští a němečtí katoličtí básníci). Českou poezii, konkrétně ranou tvorbu F. Halase, V. Závady i J. Zahradníčka ovlivnily zejména jeho překlady rakouského expresionisty G. Trakla.

## SENZUALISMUS, POEZIE KŘESŤANSKÉ POKORY, POETICKÝ NAIIVISMUS

Lze říci, že expresionistické tendence v brněnské Literární skupině nepřinesly české poezii trvalejší hodnoty a také poměrně málo anticipovaly její další směřování. Obdobně můžeme toto konstatování vztáhnout i na zmíněnou senzualistickou reakci na válku. Zde první impuls znamenala poezie MIROSLAVA RUTTEHO, který se ve sbírce *Zjasněné oči* (1918) spontánní smyslovostí osvobodil od melancholie své předválečné pozdně dekadentní lyriky a ve sbírce *Ohnivá vlna* (1922) podal několik intenzivních erotických nálad. Méně výrazný zůstal MILOŠ JIRKO (1900–1961) ve své neproblematické poezii radosti z mládí a přímočarého nadšení z mírového života (*Duben*, 1919). A to jak tam, kde se vrací k reminiscencím na válku a kde se vedle milostného zaujetí vyznává z trvajících vztahu k rodnému kraji (*Cesta*, 1920), tak i tam, kde jeho senzualismus začínají podbarvovat tóny melancholie z nemožnosti plného smyslového vyžití (*Znící svět*, 1922). Konzervativnost myšlenková i tvárná se pak naplno vyjevila ve sbírce *K staré vlajce* (1925). Absolutizace domova, jak se projevila v několika tvarově nezvládnutých baladách, se stává štítem, jímž se básník chrání před vnějším světem. Tito autoři a spolu s nimi i někteří další (například RICHARD BROJ, 1893–1954, ve sbírce *Podivné jitro*, 1921) zůstali v podstatě v zajetí jednostranného, úzce vymezeného okruhu motivů, v nichž rozvíjeli Šrámkův podnět.

Mnohem iniciativněji působili na utváření podoby české poezie mladí autoři, kteří vycházeli rovněž z této tradice (jejich spontánní odpověď na válku nebyla vzdálena antiproblémovému senzualismu, radujícímu se z prostého mírového žití), ale nesetřvali jen na ní. Živelně kladný vztah k životu doplňovali snahou proměnit válkou zpustošený svět znovu k obrazu člověka, přispět k jeho polidštění. Proti ničivosti války a proti zneužitě technické civilizaci postavili důvěru v člověka a jeho srdce, proti kultu válečné síly kult pokory a prostoty, proti askezi minulých let nadšené vyznávání plnosti života. V této poezii je svět přizpůsobován subjektu, stavu nitra, které je naplněno láskou a důvěřivě věří, že jí skutečně mění svět v cosi blízkého a srozumitelného, v čem vládne družnost a harmonie. V tomto humanistickém antropomorfismu, který chce podle F. Götze „zákony lásky nadiktovati zvrhlé realitě“, je ovšem uložen silný prvek stylizační a deformační, pro který také dobová kritika řadila tuto poezii k expresionismu. Je v ní však průkaznější souvislost se soudobou poezií francouzskou, nesenou duchem křesťanského humanismu, zejména s básníky opatství créteilského, zvanými také abbayisty (G. Duhamel, Ch. Vildrac, R. Arcos), než s ortodoxním expresionismem německým. Pokud pak jde o umělecký tvar, už zde je objevena iniciativní úloha poezie Guillauma Apollinaira, i když k jejímu plnému uplatnění v české poezii dojde teprve o něco později.

Jádro tohoto proudu tvoří přátelský čtyřlístek Jiří Wolker, Svata Kadlec, A. M. Píša a Zdeněk Kalista, avšak dosah této poezie je mnohem širší, zasáhl i ranou poezii Konstantina Biebla a řadu dalších začínajících



autorů. Na jejím počátku se doslova jen mihl zřídka publikující ARNOŠT RÁŽ (1884–1925) několika verši otištěnými hlavně v Červnu a v Hostu; vydal je v roce 1923 ve své jediné poválečné sbírce *Cesta k lidem*, o jejíž obsah se ještě rozdělil se svým synovcem Konstantinem Bieblem. Přes tuto publikační sporadičnost Ráž silně zaujal generaci opravdovostí prožitku vojáka, který nalézal vykoupení z válečných hrůz a z psychologie bezcílného žoldněře světové války v elementárních citových polohách, v lásce a lidské družnosti, v cestě k lidem.

Jiný typ v tomto proudu poezie představuje sbírka *Nesrozumitelný svatý* (1922) ANTONÍNA MATĚJE PÍŠI. Je to již básníková druhá knížka po sbírce *Dnem a nocí* (1921), ještě cele poplatné první poválečné senzualistické vlně. Od převažující bezkrevnosti této poezie se však Píšova prvotina liší svou intenzitou, tím, že vír smyslů, antropomorfozující všechno kolem, je ve sbírce vystupňován až do závratí, a také tím, že je v ní přítomen vědomý prvek přetvářející. Ani ten nezůstává ve středních polohách, nýbrž je vybičován až k theatrovskému titanismu, k antifatalistické myšlence o tvořivé síle člověka, jenž je s to vůlí a láskou stvořit si nový úděl. Sbírkou *Dnem a nocí* je proto dosti ojedinělým zjevem v soudobé poezii, neboť v ní dochází k symbióze dvou krajně protikladných tvůrčích principů: senzualismus se spájí s přetvářejícím úsilím expresionistickým.

Nesrozumitelný svatý, nejvýznamnější Píšova sbírka, pak znamená zřetelný obrat, který je třeba přičíst na vrub objevení principů apollinairovské poezie. Odtud úsilí o zachycení světa v jeho pohybu a z několika úhlů, volné navazování představ, někdy jen osamocených obrazů nebo útržků myšlenek, v ostře členěném sledu veršů, řízeném nikoliv logikou myšlenky, nýbrž snahou o intenzitu dojmů. Jednotlivým prvkem se přitom stává Píšův polidšťující vztah k světu, obsahující jak dobové rysy křesťanské pokory, tak hravost, předjímající místy svou nápaditostí pozdější poetismus. Je to poezie ryze předmětného vidění, bezprostředního vitalistického zmocnění se světa básnickým obrazem, poezie zbavená meditace, introspekce a také popisu.

Vyvrcholením tohoto typu poezie se stává první sbírka JIŘÍHO WOLKRA *Host do domu* (1921). V ní došlo k nejdůslednějšímu a básnicky nejsilnějšímu vyjádření proměny světa na věc důvěrně známou, pochopitelnou a blízkou, věc, kterou lze nejlépe uchopit vnímavým srdcem, prostým, téměř dětským, láskyplným viděním. Nástrojem této proměny se u Wolkra rozhodněji než kdekoli jinde stává metafora, přesněji personifikace. Jejím prostřednictvím si Wolker přizpůsobuje svět, neboť všechny věci, které ho obklopují a které existují samy o sobě, bez vztahu k lidem i mezi sebou, staví na roveň sobě tím, že je antropomorfozuje, dělá z nich věci pro člověka. Slunce se stává velkým básníkem, který napsal báseň zlatým perem na zem, a lidé o žních ji čtou, měsíc si sedá do velké lenošky, lucerny jektají skleněnými zuby atd. Nezřídka se také metafora stala výchozím bodem, na jehož rozvíjení básník vystavěl celou báseň.

Wolker velmi často užívá obrazů z religiozní oblasti. Jejich užití je motivováno tím, že celá tato poválečná vlna pokory a lásky byla nesena křesťanským názorem, u Wolkra navíc pak tím, že právě tyto obrazy odkazující na obecně známé děje pomáhají podstatně zdůvěrnit svět. I svět křesťanské symboliky je tak proměněn na cosi blízkého, ztrácejícího svůj původní význam a ponechávajícího si jen nejjobecnější znaky: františkánskou pokoru a všesbratřující lásku. Základním rysem Wolkrovy poetiky není tedy odhalování skrytých rysů věcí, nýbrž jejich zdůvěrňování. Rozhodující je přitom nová funkce metafory, v té podobě dosud u nás neuplatněná, jež se znovu od devadesátých let stává ústřední složkou výstavby básně.

Jiří Wolker se ještě jinak podílel na utváření moderní české poezie. Do sbírky *Host do domu* bylo po jeho smrti zařazeno několik básní, mezi nimi i *Svatý Kopeček*, skladba, v níž Wolker podobně jako Píša v *Nesrozumitelném svatém* uplatnil podnět, kterým celou generaci zaujal Apollinaire, zejména svou polytematickou básní *Pásmo*. Ve *Svatém Kopečku* Wolker ještě neusiluje o tento apollinairovsky polyfonní obraz proměnlivosti světa; jeho báseň je přísně monotematická, avšak už zde Wolker vytváří volně plynoucí pásmo dějů, reminiscencí, prožitků a konfesí, jimiž postihuje atmosféru svých návštěv u babičky na známém poutním místě. Zároveň básně přihlášením se k sociální revolučnosti tvoří přechod od *Hosta do domu* k následující Wolkrově poezii.

Opožděným debutem je jediná sbírka SVATY KADLECE (1898–1971), později známého především jako překladatele francouzské poezie (Baudelaire aj.). Sbíрка z tohoto období *Svatá rodina* vyšla až v roce 1927, ač zahrnuje převážně verše z let 1920–1922. Kadlec se v ní jeví jako tvůrce sugestivní imaginativní poezie, vycházející z dobového primitivismu a křesťanské pokory se silným sociálním zabarvením. Jeho rozlehlá skladba *Svatba* je volným pásmem reminiscencí na mládí a na zážitky frontového vojáka. Patří k prvním pokusům o uplatnění apollinairovské polytematičnosti, jež se důsledněji než u ostatních současníků rozbíhá k rozložení monotematické statičnosti dosavadní poezie.

Pojetí poezie uskutečněné ve sbírce Host do domu nebylo jen Wolkrovou záležitostí. Lze říci, že Host do domu představuje umělecky nejvyhraněnější, avšak dobově typickou reakci na válku. Zvláště motiv anděla jako symbolu čistoty a pokory ovládl tehdejší poezii od Wolkra přes Pišu až ke ZDEŇKU KALISTOVI (1900–1982), který sehrál podstatnější roli spíše jako překladatel a informátor mladých o soudobé francouzské poezii než jako původní básník. Také jeho prvotina *Ráj srdce* (1922) se opírá o předpoklad světa ve věc pro člověka, a právě zde je tato transpozice dovedena nejdále, až k odvratu do vnitřního světa ryze citových poloh, kde vládne Bůh, křesťanská pokora a láska, do světa, jenž nechce vědět nic o reálných vztazích. Tento důvěřivý pohled ustoupil jen načas melancholii a smutku ve druhé sbírce *Zápasníci* (1922), avšak záhy se objevuje přetvořen znovu, ne bez vlivu soudobých tendencí poetistických, v podobě zájmu o folklorní útvar říkadel (*Jediný svět*, 1923) či pokusů zintenzivnit poezii pomocí asociativní obraznosti (*Vlajky, Barevná romance*, 1925). Kalista tu zůstává citlivým epigonem především poezie Nezvalovy. Teprve sbírka *Smuteční kytičky* (1929) a bibliofilský *Druhý zpěv* (1930) přinášejí v příklonu ke koncizním formám klasicistické poezie náznak osobitějšího vlastního vyjádření, které ovšem Kalistu odvádí stranou dobového směřování poezie.

Vedle Kalisty psal poezii křesťanské pokory a lásky také IVAN SUK (1901–1958), zejména ve druhé sbírce *Sluneční lásky* (1923), vydané po senzualistické prvotině s náznaky sociálních motivů *Lesy a ulice* (1920).

V řadě projevů splývá s poezií křesťanské pokory i jiná výrazná tendence poezie dvacátých let, kterou můžeme označit jako poetický naivismus, která však má poněkud odlišné inspirační zdroje i jiné pojetí světa. Společné východisko celé mladé generace, senzualismus, vůli zdůvěrnit si svět a přetvořit ho k obrazu člověka, doplňovali tito autoři aktivnějším vztahem ke světu, a zejména záměrným primitivismem ve výstavbě básně a naivismem v rovině myšlenkové. Tento posun od pokorného zdůvěřování světu k jeho naivnímu vidění a primitivnímu vyjádření se neudál bez souvislosti s orientací českého poválečného výtvarného umění, které v té době nacházelo zálibu v naivním malířství (Muzika, Hoffmeister, Piskač, Mrkvička aj.) a našlo svůj inspirační zdroj v tvorbě francouzského malíře Henri Rousseaua, jenž tehdy slavil světové úspěchy. Naivní poezie objevovala silné podněty ve všedním životě lidových vrstev i v jejich zábavách a ztvárňovala je nezřídka se sociální tendencí. Jejím nejvýznamnějším představitelem se stal Jaroslav Seifert, u něhož je naivismus spjat s vytvářením jedné z podob české proletářské poezie; na jejím počátku však stojí dva autoři, jejichž básnická úloha byla takřka zapomenuta, ale v jejichž tvorbě je již anticipováno mnohé, co později tvořilo osnovu mladé poezie.

Bez hlubšího tvárného úsilí zůstala spontánní vitalistická poezie FRANTIŠKA NĚMCE (1902–1963), autora dvou sbírek, *Sebe i vás* (1920) a *Zelené demonstrace* (1921). Setkává se v nich sociální patos a vyznávání revoluční kolektivity pod bezprostředním vlivem předválečné poezie St. K. Neumanna s všedností, s prostými věcmi, které autor vnímá vědomě naivním, takřka dětským zrakem, které personifikuje a tak polidšťuje, nezřídka také s pomocí transmutace citátů z bible nebo celých náboženských motivů. Je tu i kus gellnerovského dandismu, užívajícího ironie i sebeironie, a konečně i zaujetí novodobými formami lidové zábavy, jako je pouť, biograf, cirkus nebo fotbal.

Ještě spontánnější je poezie JOSEFA FRIČE (1900–1973), jehož jméno se občas mihlo tehdejšími literárními časopisy, ale který svou jedinou předválečnou sbírku *Umělé květiny* vydal až v roce 1937. Fričova poezie těží ve své imaginativní představivosti nejvíce ze zpřimitivňujícího výtvarného projevu básnickových

malířských přátel z okruhu raného Devětsilu. Vytváří se v ní napětí mezi soucitným, citlivým vztahem k lidskému utrpení a k bídě a mezi bohémským gestem, jež nalézá svou látku v prostředí nočních lokálů, dále napětí mezi depatetizací vznešeného a poetizací všedního, mezi tradičními poetismy i prozaismy a lidovou hovorovou řečí, přecházející nezřídka v obecnou češtinu. I když se poezie Fričova stejně jako verše Němcovy a třeba i Kadlecovy — vedle básnický cílevědomější a umělecky zralejší tvorby generačních druhů Wolkra, Seiferta, Nezvala, Biebla — ocitla v ústraní, svou poetičností je významným svědectvím o kořenech moderní české poezie, o jednotné duchovní atmosféře i jednotě principů, z nichž ústrojně vyrůstaly a později se vyhranily obě základní tendence poezie dvacátých let: proletářská tvorba a poetismus.

Jak bohatě rozvětvený byl proud zpřimitivňující tvorby, naznačuje i prvotina JANA ČARKA (1898–1966), básníka vyrůstajícího zcela mimo umělecké snažení kolem Června i kolem Wolkrovy družiny. Ve sbírce *Vojna* (1920) přinesl Čarek jeden z nejvýraznějších pohledů na světovou válku, kterou vnímá očima elementárního venkovana, násilně vytrženého z domova a navlečeného do rakouské uniformy. Odtud jeho měkký, bezhraničný stesk po domovu i po matce, jediné hlubině bezpečnosti a zdroji lásky uprostřed válečného běsnění, odtud však také prudké impulzivní výbuchy hněvu, ne bez spodního sociálního tónu. Tato spontánní, nestrojená poezie takřka bez obraznosti a se sklonem k prozaizaci se vyžívá v několika základních citových polohách. Dovede však z tohoto omezení, které je zároveň vymezením okruhu životních zážitků, vytěžit maximum poetična, jež spočívá v zkratkovitě hutném, věcně přímém vyjádření básníkova zpřimitivňujícího vidění.

## PROLETÁŘSKÁ POEZIE

Vitalistické opojení životem právě tak jako kult srdce, ideál láskou sbratřeného lidstva, křesťansky pokorné přijímání života a básnické vytržení nad prostotou věci se nemohly stát trvalejší osnovou básnické tvorby ve chvílích vyhocených poválečných sociálních konfliktů, které vyvracely jednu mladistvou iluzi za druhou. Tehdy dochází v řadách mladé básnické generace k ostrému rozrůznění. Vyhraňuje se profil brněnské Literární skupiny, jejíž příslušníci hájí představu evolučního socialismu, a zároveň se názorově stmelují a sjednocují ti, kdo se ztotožňují s nadějemi vkládanými do proletářské revoluce. Wolker a Píša odcházejí z Literární skupiny a vstupují do Devětsilu, z okruhu básníků kolem Neumannova Června a z Devětsilu odpadají autoři, kteří nesouhlasí s jejich komunistickou orientací. Politická solidarita s revolučním proletariátem si hledá svůj adekvátní výraz také v literatuře, promítá se do snah vytvořit nový životní sloh, který by odpovídal perspektivě socialistické revoluce. Hnutí proletářské literatury, které se bohatě rozžilo především v básnické tvorbě, našlo na krátký čas svou základnu v Devětsilu, ale jeho působnost byla mnohem širší, zdaleka se neomezovala jen na jádro mladé devětsilské generace. Vedle základních politických stanovisek spojovalo různorodé autory přesvědčení, že v proletariátu spočívá zdroj nové tvořivosti. Poezie se měla stát nástrojem činně pomáhajícím přetvořit společnost v duchu revolučních ideálů tím, že bude přístupná a srozumitelná, že najde takové vyjadřovací prostředky, s jejichž pomocí pronikne v nejširší lidové vrstvy, zejména mezi proletariát. Kolektivismus a s ním i nový realismus, který by se — podle Wolkra — vyznačoval ani ne tak novými tématy, jako novým viděním světa ze zorného úhlu pracujícího člověka, se měly stát základním dělítkem mezi novou proletářskou tvorbou a starou kulturou individualistickou. Konečně k jistým společným znakům patřila i počáteční negace předválečných civilizačních snah. V rozvoji moderní techniky byli jednotliví autoři nakloněni vidět právě jednu z příčin ničivé války. V praxi tvorby se však tento rys uplatňuje jen minimálně, je záhy opuštěn, jistě také proto, že vyznačav civilizační poezie St. K. Neumann se stal jedním z aktivních teoretických průkopníků koncepce proletářské literatury a že někteří autoři, zvláště Josef Hora, přicházeli k proletářské poezii od poezie civilizační.

JOSEF HORA také patří k iniciátorům proletářské poezie. Krátce po sbírce *Strom v květu*, ještě roku 1920 vydává sbírku *Pracující den*, která je prvním výrazným projevem nového směřování v poezii. Není to ovšem sbírka budovaná s vědomou programovostí, v níž by došlo k radikální proměně Horovy dosavadní tvorby. Naopak, Hora všechny její složky (civilismus, senzualismus; protiklad města a venkova, obrodné působení přírody) uchovává a organicky dotváří až k onomu klíčovému bodu — protikladu chudoby a bohatství a potřeby stvořit lepší lidský svět. Toto ústrojně narůstání nové kvality mu dovoluje přenést do proletářské poezie všechny elementy jeho dosavadního tvárného úsilí, dovoluje mu také věcnit obraz protikladného světa do proudu stále se renovujícího života jako základní zdroj jeho obrody, a tím i zdůraznit přesvědčení o humanizující roli vzývané revoluce. Plným právem se proto dobová kritika shodla na tom, že Hora právě svým *Pracujícím dnem* tvoří spojující článek mezi poezií civilizační a proletářskou.

Byla-li známkou *Pracujícího dne* předmětnost, dochází v následující sbírce *Srdce a vřava světa* (1922) k rozdělení Horova jednotného proudu života na subjekt a objekt, lépe řečeno na citovou intimní stránku a na stránku společensky revoluční. I když obě stránky stojí vedle sebe, jsou stále spjaty jednotným básnickým viděním. Sbírkou *Srdce a vřava světa* je dokonce ucelenější a jednotnější než předcházející *Pracující den*, neboť byly-li tam ještě jednotlivé složky, od nichž Hora dospěl k proletářské poezii, výrazně patrné, dochází tu k jejich sjednocení; zároveň se Hora snaží v době, kdy „revoluce spí a nepřichází“, prohloubit revoluční ideál některými elementárními lidskými hodnotami, jako je potřeba lidské něhy, lásky, vědomí domova a vztahu k přírodě. Tak je tato sbírka i pokusem najít v praxi určité konstanty, které by proletářské poezii zajistily trvalejší platnost a zbavily ji nebezpečí, že zůstane spjata jen s chvílí, kdy se rýsovala okamžitá perspektiva uskutečnění revoluce.

Avšak syntézu všech složek se Horovi nepodařilo zachovat déle než v této knížce. V následující sbírce *Bouřlivé jaro* (1923) dochází opět k rozpadu jednotlivých složek a její verše začíná silně prostupovat apostrofizující didaxe a s ní i rétorický prvek. I zde ovšem zůstává Hora strážcem „všelidského smyslu revoluce“ (B. Václavek), i zde dokázal vrhnout z tohoto zorného úhlu neobvyklý pohled na společnost, nicméně se mu tu nepodařilo najít dostatečně nosnou základnu pro proletářskou poezii. Hledá proto již mimo ni nové zdroje, z nichž by rozvíjel svou poezii.

Také poezie JINDŘICHA HOŘEJŠÍHO, básníka, který proletářské poezii zůstal věren i v době, kdy už byla většinou básníků dvacátých let opuštěna, má své kořeny v předchozím literárním vývoji, v neumannovském a verhaerenovském civilismu, a pokud jde o strukturu verše v sovětské a tomanovské linii české poezie. Avšak vlivy civilismu, stejně jako poválečné podněty francouzského unanimismu a poezie Jehana Rictuse, již k nám Hořejší uváděl, přetvořil básník v jednu z nejosobitějších podob naší proletářské poezie. Prvky tradiční symbolistické poetiky se v ní spájejí s úsilím o novodobý výraz. Výchozím bodem Hořejšího první sbírky *Hudba na náměstí* (1921) je velkoměsto s proudícími davy i s nervozitou, velkoměsto jako produkt moderní civilizace i jako vzrušující sociální fakt, místo lidské depersonalizace a odcizujícího osamocení, ale zároveň i místo sduzující k revoltě, kde se nejlépe daří sociálnímu vzdoru. Toto dvojí vidění moderního města je provázáno vztahem k přírodě jako obroditelce člověka i soucítěním se sociálně deprimovanými, jejichž osud Hořejší nejčastěji zachycuje v jednotlivých žánrových výjevech, krátkých scénách, v nichž se snaží zkoncentrovat co nejvíce z napětí moderního života. Hořejšího výrazová úspornost a jeho autokritické vážení slova vtiskuje — podobně jako tomu je v poezii Karla Tomana — i těmto žánrům, stejně jako veršům ryze příležitostným, trvalou básnickou hodnotu.

Nejvlastnější přínos Hořejšího proletářské poezii je uložen ve sbírce *Korálový náhrdelník* (1923), zejména v pojetí milostného vztahu. I v této sbírce trvá dosavadní napětí z protikladů města, přistupuje k němu však i napětí nové, mezi láskou chudých a společností. Přitom obě sféry, intimní a společenská, nejsou postaveny do protikladu, jedna také nevyklučuje druhou; láska se stává prostředkem zcitlivění vůči světu, zdrojem ještě intenzivnějšího vnímání jeho bezpráví. Intimní život je pevně vklíněn do sociálního dramatu, stává se jeho

součástí. V tomto novém vztahu subjektivně silně prožívaném a zároveň objektivizovaném spočívá novum Hořejšího proletářské poezie, tíhnoucí v této sbírce jednak k písňovosti, jednak k odlice hovorové řeči.

Jestliže z příslušníků starší, předdevětsilské generace Hora a Hořejší stáli u zrodu proletářské poezie, třetí z nich, ST. K. NEUMANN, razil jí cestu zejména svými teoretickými úvahami. Nicméně i on má v této době ojedinělý pokus o verše v revolučně proletářském duchu — *Rudé zpěvy* (1923). Strukturou verše i patosem v nich navazuje na Nové zpěvy a civilismus, záměrně však zužuje jejich rozpětí na jediný, třídně agitační zřetel, usilující vyvolat jedinou reakci: nenávisť ke starému světu buržoazie a vůli k revolučnímu činu; všechno ostatní dobrovolně potlačuje jako „hudbu soukromou“. Tato redukce, proměňující hymnický volný verš Nových zpěvů na rétorický patos výzev, skládající se z řečnických gest, exklamací a apostrof, evokuje některé stránky Neumannovy poezie z přelomu století. Připomínají ji nejen četné inverze, perifráze, racionalistická poetika, ale i emocionálně zabarvená slova, jaká rovněž známe z tehdejšího Neumanna a především z pamfletických veršů Sovových.

Podobně A. M. PÍŠA ve sbírce *Pozdravy* (1923) podstatně zúžil jak tematickou, tak obrazovou strukturu svých veršů na rétoriku a na několik různě obměňovaných témat: na protiklad města, jež fyzicky i duševně ubíjí síly člověka, a města jako kolébky nového života, zdroje lidské soudržnosti, na protiklad městské civilizace a obrozujícího venkova, na napětí mezi službou revoluci a intimním citovým životem. Rudé zpěvy i Pozdravy, ač navzájem značně odlišné, signalizovaly svou reduktivností, která koneckonců oběma básníkům znemožnila pokračovat ve zvoleném tónu, nebezpečí časové omezenosti proletářské poezie, omezenosti, již se Hora i Hořejší, ale i mladí básníci, snažili překonat novým viděním celé škály života, které by této tvorbě uchovalo patřičnou šíři a uvedlo ji v soulad s obecnějšími tendencemi novodobé poezie.

Vyhraněná politická situace za války i po ní, kdy se zrodil nový stát, v němž vyústily po desítky let živené tužby národa, jenž však svým politickým a sociálním životem velmi záhy také přinášel řadu rozčarování, to všechno byla úrodná půda pro vznik politické satiry. Z této půdy vyrostla intelektuálně břitká tvorba předčasně zemřelého JIRÍHO HAUSSMANNNA (1898–1923) v posmrtně vydané sbírce *Občanská válka* (1923). Haussmann, syn z dobře situované rodiny vysokého státního úředníka, k ní dospěl po své prvotině *Zpěvy hanlivé* (1919), obsahující protirakouské epigramy ještě ze světové války, pamfletické parodie básníků generace devadesátých let, karikatury tuctové příležitostné poezie i satiry na poválečný politický život. Autor ve sbírce zaujal nadstranické stanovisko nacionalisticky orientovaného intelektuála, ze kterého napadal všechny vůdčí politické strany od agrárníků až po sociální demokraty a v macharovsky koncipovaném pamfletu *Karmínová garda* i svazky českých sociálních demokratů s ruskou revolucí. Haussmann se však záhy s představou nadstranickosti a s nacionalismem rozešel, o čemž svědčí nejen další jeho dílo, ale také poznámka — u politické satiry zcela neobvyklá — v závěru *Zpěvů hanlivých*, v níž prosí čtenáře „aby kniha byla posuzována především z hlediska literárního a co nejméně z politického“: „.... přiznám otevřeně, že jsem sám mnohé v ní pronesené názory, například o ruské revoluci, zásadně změnil“.

Občanská válka je již výrazem básníkova nového postoje. Haussmannova satira tu jednoznačně mífí do tábora politické pravice, proti antibolševismu, nacionalismu a konzervativismu všeho druhu, nevyhýbajíc se ani osobním invektivám (Kramář, Rašín aj.). V titulní básni *Občanská válka* pak básník obrátil naruby motivy uplatněné v *Karmínové gardě* a ironicky líčí pochod Kramářových „božích bojovníků“ proti bolševikům. Ve své satirě se Haussmann opíral o Havlíčka, což je zvláště patrné na epigramech. Ve větších skladbách uplatnil i smysl pro jazykový vtip, zvláště ve vynalézavých rýmech, i když jinak jeho verše ještě úzce souvisejí se starší tradicí satiry Macharovy, Dykovy, a zejména Gellnerovy. Užívá tradiční struktury verše a archaizujícího jazyka, zpravidla ovšem s parodickým záměrem, a prokládá ho vulgarismy a lidovými obraty.

Haussmann byl nejvýznamnějším satirikem poválečné generace. Na rozdíl od něho mají pokusy o politickou i literární satiru a epigramy JOSEFA HORY, shrnuté do knížky *Z politické svatyně* (1924), ráz příležitostný, vznikly jako glosy na okraj událostí, jež přinesl den.

Ve srovnání s básníky starší generace, Horou, Hořejším a Neumannem, vnesli výrazně nové rysy do proudu proletářské poezie mladí básníci z okruhu Devětsilu, Jaroslav Seifert, Jiří Wolker a Konstantin Biebl. Sbírký JAROSLAVA SEIFERTA (1901–1986) *Město v slzách* (1921) a *Samá láska* (1923) rostou z atmosféry spontánní poetičnosti, jak už o ní byla řeč zejména v souvislosti s poezií Josefa Friče. Tato poetičnost nalezla oporu v básníkově vitálním, ryze smyslovém vztahu ke světu a v jeho zpřimitivňujícím zdůvěřňování světa. Věci blízkou se stávají nejen radosti a požitky, které skýtá obdivovaná moderní civilizace, ale i sama proletářská revoluce, jejíž cíle básník přijímá se samozřejmostí a jež se v jeho interpretaci stává něčím intimně blízkým, zbaveným všeho patosu, co je s to zajistit lidskou radost a štěstí a zároveň poskytnout ty nejelementárnější požitky těm, kterým se jich nedostává. I revoluce v této naivně poetizující a záměrně zpřimitivňující autostylizaci patří ke všem krásám světa. Tato představa, podnětně využívající značné rozlohy zobrazovacích prostředků od transformace biblických látek až po motivy kramářské písně, je realizována zpravidla široce rozpjatým prozaizujícím veršem, řidčeji i pouličním popěvkem. Základním principem výstavby sbírky se stává hyperbola, která zbavuje naivní představy, silácká gesta, banality i bizarnosti přímého významu a činí z nich spolu s básníkovou motivickou nápaditostí, fantazií a vtípem účinné ozvlášťující poetizační prvky, které Seifertově proletářské poezii vtiskují výraznou stylovou jednotu.

To, co bylo pro Seiferta spontánní záležitostí, stalo se u JIRÍHO WOLKRA výsledkem usilovného myšlenkového procesu. Jeho *Těžká hodina* (1922), představující přechod k poezii proletářské, si podržuje některé rysy tvorby z období Hosta do domu, především touhu po změně světa. Pojetí této přeměny je však v obou sbírkách rozdílné. Zatímco v první je středem básníkův cit a jeho představám je svět přizpůsobován, v *Těžké hodině* Wolker došel k poznání, že je třeba vyjít od světa a jemu přizpůsobit vlastní citění, neboť svět nezlidští osamělé lidské srdce, nýbrž lidské ruce družně spojené k společnému cíli. S tím je spjata nutnost vnitřní kázně a plné oddání se nadosobnímu cíli.

V *Těžké hodině* — v souvislosti s přechodem od srdce ke světu — Wolker především rozšiřuje tematicky okruh své poezie, zabírá širší společenské souvislosti. Smysl pro všední život nabývá nyní podoby zájmu o svět moderního velkoměsta s jeho chudými předměstími a s proletariátem. Ten však je zobrazen nejen ve svém utrpení, ale i ve své síle, zejména jako zdroj lidské družnosti; v družnosti, kolektivismu nalézá nyní také Wolker základní myšlenkový prvek svých veršů, sem směřuje i básníkovo úsilí o vlastní přerod. Kolektivita a spolu s ní i vzájemná odpovědnost a závislost lidí se stávají ústředním tématem Wolkrovy *Těžké hodiny*. Není jistě nesnadné v tom rozpoznat určitou modifikaci Wolkrova zdůvěřňování světa z Hosta do domu. Štěstí jedněch je vykupováno utrpením druhých, smrt vojáků z první světové války se stává mravním závazkem života živých, měšťáci užívající v kavárně svůj blahobyť nesou odpovědnost za umírající děti v Rusku, práce je nesmrtelná a stává se prostředkem mezi jednotlivcem a širokým kolektivem lidí; vzájemné sepětí lidských životů a dělnost jsou smyslem vši skutečnosti, která lidi obklopuje, jsou také nástrojem její změny. V tomto poznání je uložen smysl Wolkrova nového kolektivismu. Odtud i jeho příklon k sociální baladě, která může nejlépe demonstrovat tuto závislost a která může také naplnit básníkovo nadosobní poslání. Látka balad vyrůstá Wolkrovi ze srážky člověka s nespravedlivým sociálním řádem. V tom také spočívá vysvětlení, proč se v této etapě stal básníkovi tolik blízkým Erben. Osnova Erbenových balad byla založena na konfliktu s osudem, který leží mimo moc člověka a na nějž proto nemůže mít člověk vliv. U Wolkra však tento osud není nazasažitelný, konstantní, neměnný. Lze ho přemoci spojenými silami. V tom také spočívá základní rozdíl mezi pojetím balady u obou básníků.

Wolkrovo pojetí proletářské poezie prokázalo svou životnost i v tom, že výrazně zapůsobilo na několik mladých básníků, kteří si uprostřed dvacátých let kladou za cíl dále rozvíjet intence této poezie. Rané verše KONSTANTINA BIEBLA (1898–1951) ve sbírce *Cesta k lidem* ovlivnil ještě Host do domu a také později se Bieblovo pojetí proletářské poezie ocitá nejbliže Wolkrovi. Jeho památce je také první samostatná Bieblova sbírka *Věrný hlas* (1924) věnována. Na rozdíl od Wolkra si však Biebl přináší navíc jednu neblahou zkušenost:

přímou účast ve světové válce. Její ohlas se ve Věrném hlasu projevuje nejen v tematice, ale i v melancholickém ladění sbírky a v jejím citovém ovzduší. Byla-li antropomorfizující tendence, proces polidšťování a zdůvěřňování věci obecným znakem mladé poezie bezprostředně reagující na válku, pak u Biebla se setkala s nezvykle vnímavým rezonérem, zasáhla podstatu jeho naturelu, patřila k jeho nejvlastnějšímu ustrojení. Stala se zde také trvalejší záležitostí. Jemný, takřka romantický, vnější podněty ryze citově prožívající lyrik se sklonem k pasivitě a k naivně důvěřivému vidění světa našel jejím prostřednictvím způsob, jak naplnit každou, i sociální zkušenost snovou poetičností a jak najít pro každé téma jeho vlastní melodickou intonaci, jež se u Biebla více než u jiných stává nositelem významu. Tato melodie se rodí spontánně z bezprostředních smyslových prožitků věci, právě tak jako spontánně z nich tryská Bieblova křehká sugestivní obraznost, užívaná sice se střídmou cudností, zato však s neobyčejnou průbojností hyperboly. Tato metafora-hyperbola, další spojující článek s wolkrovskou generací, přechází nezřídka, zvláště v pointě, až v hořkou anekdotičnost. Tyto vlastnosti ukazují, že Bieblova nejvlastnější doména a jeho osobitý vklad v poezii proletářskou spočívá ve snovém lyrismu, který ve Věrném hlasu prostupuje jak lyriku intimní, tak revoluční sociální žánr i zkušenost z války.

Všechny tyto rysy si uchovává i lyrika následující sbírky *Zlom* (1925), jen s tím rozdílem, že v ní Biebl v souhlase s dobovým kritickým přesvědčením, že epika může svým směřováním k nadosobnímu řádu lépe odpovídat cílům proletářské poezie než lyrika (Píša), stupňuje své úsilí o sociální epiku. Ve dvou větších skladbách — v pokusu o baladu ve wolkrovském duchu *Továrna* a v snovém obraze *Zlom* — se však ukázalo, že epika je příliš vzdálena Bieblu naturelu, její tok se i tu skládá z jednotlivých ostře ohraničených lyrických scén. Proto básník od epiky záhy upouští a vrací se v monotematické sbírce *Zloděj z Bagdadu* (1925) k lyrice a s ní ke všem osnovným rysům své poezie: k zlidšťování a zdůvěřňování světa, k melodičnosti a obraznosti. S tímto návratem však také opouští i striktně pojatou základnu proletářské poezie. Sbíрка je vlastně není za zemřelou milou; tato jednostrannost odhalila básníkům dětsky důvěřivý vnitřní citový život a dala mu možnost rozvinout naplno fantazijsní obraznost, drženou dosud v březích kázně. Ta slouží nyní k vyslovení jediné představy, nevíry v existenci smrti; proto každá věc, která je spjata s mileniným životem, znovu vyvolává mrtvou zpátky k životu. Parte se Bieblovi proměňuje v okénko s černým rámem, odkud čeká, že se na něho mrtvá usměje; na jaře u hrobu má strach, aby se v hlíně milá nenastudila; krajinka s potokem na obraze je místem, kde si s ní dává dostaveníčko, a přes zlatý rám mu z potůčku teče voda do pokoje, atd. S tímto naivně dětským viděním smrti souvisí i příklon k písňové intonaci a přímo k lidové písni, k jejím parafrázím a citacím. Biebl tak vytváří kontrast ke stesku nad bolestnou ztrátou, ke stesku, který tvoří spodní proud tohoto ryze smyslového, zdůvěrnělého, a tím jistým způsobem i odtragizovaného pojetí smrti. Je jisté, že se v tom již hlásí ke slovu poetistický názor, který uvolnil již stěží zadržovaný proud Bieblovy lyrické obraznosti.

Jiřímu Wolkrovi je věnována a z jeho poezie vychází také prvotina FRANTIŠKA BRANISLAVA (1900–1968) *Bílý kruh* (1924). Básník tíhnoucí k idyle venkovské přírody a k intimním citům v ní melodickými verši, v nichž je oslabena a zabstraktněna významová stránka, vyjadřuje svůj citový vztah k proletariátu a k trpícím. Ve sbírce *Na rozcestí* (1927) pak sociální téma slábne; je zatlačováno převahou milostných motivů a přírodních nálad, k nimž Branislav nacházel inspiraci nejen v rodném kraji, ale i na skandinávském severu, který tehdy navštívil. V této knize se ještě stupňuje melodičnost, ale také sklon k vytváření tradičních poetických klíšé v podobě konvenčních symbolů, které dále zabstraktňují jeho poezii.

Wolkrovskou poezií pokory, spojenou s poetizací přírody, vstoupil do literárního života JAN ALDA (1901–1970) ve sbírce *Na promenádě* (1926). V jeho pozdějších spontánně neproblematičtějším verších, poznamenaných i zkušeností z dosavadní poetistické tvorby (*Od noci k ránu*, 1929), se ozývá soucit s trpícími, prožitky vlastní bídy i chudých lásek. Zpravidla je provází ironické a sebeironické bohémské gesto, zacházející místy až k triviálnosti, jímž Alda nadlehčuje tíživost sociální skutečnosti.

V letech 1921–1924 zaujímala proletářská poezie vůdčí postavení v české básnické tvorbě. Sociální zkušenost, která ji vyvolala k životu, ovlivnila i autory, kteří bezprostředně nevyznávají ideály proletářské poezie, ale v jejich tvorbě se objevují výrazné sociální motivy, v nichž tito básníci nacházejí styčné body s poezií proletářskou.

JAROSLAVA BEDNÁŘE (1898–1976) ve sbírkách *Lidská tvář* (1923) a *Proud světla* (1926) s ní sblíží sociální soucit, a zejména humanistický patos, jenž je reakcí na základní prožitek prostupující celé jeho dílo — na odlidšťující charakter světové války. Poloepické, někdy i baladické verše z války i z revolučního chaosu v Rusku, v druhé sbírce pak i z mírového života, prostupuje bolest nad utrpením člověka. Zpravidla ve vyhrocených pointách v podobě burcujících gnóm, kontrastujících s široce rozpjatým, ale pracně utvářeným veršem, vyslovuje Bednář své humanistické krédo o potřebě lidských vztahů mezi jednotlivci i celými národy a víru v možnost dosažení štěstí člověka.

Naproti tomu poezie JANA ČARKA ve sbírkách *Chudá rodina z Heřmaně* (1924), *Temno v chalupách* (1926) a *Smutný život* (1929) se většinou nepohybuje v tak vyhrocených ideových polohách. Čarkova poezie je spontánně věcná, přitom však značně emotivní, citově zainteresovaná. Právě tak spontánní a ryze citový je i jeho sociální vzdor: vzdor člověka pevně vklíněného v jihočeskou krajinu, v osudy její rolnické chudiny, který trpí, je-li z ní vytržen, a který stále znovu shledává v tomto příkře vymezeném životním okruhu a v jeho naturálně pojímaném koloběhu života a smrti zdroj zvláštní a zpočátku stále ještě zpřimitivňující lyričnosti. Tato lyričnost a přímo poetičnost však nevězí v obraznosti, která je naopak dosti chudá, ani v básnické technice (příznačným Čarkovým postupem v těchto sbírkách je enumerační patos), nýbrž v syté konkrétnosti vidění vesnického života, který básník dovede objevovat stále v nových situacích a z různých zorných úhlů. Čarek je vůbec nejsilnější tam, kde splývá se svým domovem, kde ho přijímá bezprostředně a bez výhrad, v jeho chudobě a vzdoru, náboženské víře i vědomí lidových revolučních tradic, které platně podpírají jeho rustikální sebevědomí. Těmito představami se vyznačuje zejména *Chudá rodina z Heřmaně*, již se Čarek ocitl v samé blízkosti proletářské poezie, trvají však i v *Temnu v chalupách*, kde už básník opouští výrazovou drsnost zpřimitivňujícího pojmání světa i dosavadní spontaneitu, kde sílí obraznost a také až artistní cizelérství, ale zároveň s tím se začíná ohlašovat i určitá monotónnost. Konečně ve *Smutném životě* se básník vrací k původní struktuře své poezie. Sbíрка má převážně konfesijní ráz, je to hořká zpráva z domova vytrženého, ve světě osamělého, vykořeněného člověka, který nalézá útěchu v Bohu.

## POETISMUS

Kolem roku 1924 dochází ke krizi dosud hegemonního proudu — proletářské poezie. Z jejich protagonistů Jiří Wolker umírá, Jindřich Hořejší na několik let umlká a věnuje se plně překladům, Josef Hora a St. K. Neumann každý po svém hledají východisko z úskalí, v němž se ocitli svými posledními sbírkami. Jaroslav Seifert a po něm i Konstantin Biebl opouštějí striktně pojatou proletářskou poezii a začínají rozvíjet jen určité stránky své dosavadní tvorby, k nimž měli již dříve vnitřní dispozice. Krizi proletářské literatury nelze ovšem vysvětlit jakoukoliv shodou okolností, které zastihly její tvůrce. Jakkoliv se někteří básníci, zejména Wolker, Hořejší a Hora, snažili nezužovat akční rádius proletářské poezie a usilovali o to, aby znamenala především nové vidění, které by pojalo celou rozlohu lidského života a společnosti, přece jen nezabránili tomu, že se tato poezie soustřeďovala jen na určitý víceméně stabilní okruh témat a postupů. A tak se její potenciál, přes počáteční objevnost a průbojnost, postupně vyčerpával. Svým podílem k tomu přispěly i vnitřní vývojové tendence poezie samé, která v té době v Evropě procházela prudkými proměnami, jež začaly před první světovou válkou futurismem a kubofuturismem a jež nyní pokračovaly na Západě dadaismem a surrealismem, v sovětském Rusku pak hlavně tvorbou příslušníků LEFu. K těmto zdánlivě jen formálním výbojům, které však ve skuteč-



nosti vedly k zásadní strukturální proměně poezie, ke konstituování její nové, moderní podoby, nemohla ani česká poezie zůstat netečná. Některé z těchto objevů našly své uplatnění i v rámci proletářské poezie, zejména v díle Wolkrově, její základna však nedovolovala, aby byly uskutečněny v plném rozsahu.

V této situaci se plně uvolňuje aktivita ukrytá v Teigově koncepci proletářské literatury. Z její osnovy se postupně v rámci U. S. Devětsil vyděluje a svou životnost začíná prokazovat poezie, která rozpracovává perspektivu sociální revoluce do plánu nového životního slohu. V rámci tohoto slohu je třeba pro novou společnost vytvořit i nové umění. Tak se v české poezii zrodil básnický směr — poetismus, kterým se zároveň česká poezie vřadila do proudu poválečných evropských avantgard.

Jeho předpokladem je potřeba navázat bezprostřední kontakt se životem proletariátu. Dělník však nežije klasickými druhy umění. Jeho zábavou je film, fotbal, cirkus, varieté. Chce-li se umění stát jeho záležitostí, musí opustit svou výlučnost a následovat ho v jeho zábavách. Tak se zrodí i nová funkce umění. Přestane být ornamentem a dekorací a stane se součástí života. Důsledkem této snahy vyrovnat se s proměnami lidské psychiky, jak ji přinesl vývoj společnosti i rozvoj techniky, byl dosud nejsoustavnější pokus o zrušení přehrad mezi uměním a lidovou zábavou. Do poezie naplno vtrhává humor, anekdota, lidový popěvek i dětská říkadla, jarmareční píseň. To všechno vede k popření privilegovaného postavení umění a uměleckého tvůrce. Umělec se stává jedním z nesčetných „dělníků krásy na zeměkouli“. V tomto smyslu je poetismus namířen nejen proti metafyzice a spiritualismu, ale i proti individualismu. Současně dochází i k sblížení rozmanitých druhů uměleckých projevů, poezie, filmu, divadla, výtvarného umění a tance. Vznikají obrazové básně, radiogenická poezie, knižní filmové scénáře apod. A konečně příznačným rysem poetismu je proklamace životní radosti, obracející se proti sentimentálnímu líčení lidského utrpení a zla. Poetisté věří v revoluci nejen proto, že odstraní sociální nerovnost, ale také a především proto, že jedině ona je podle jejich přesvědčení schopna uskutečnit odvěkou touhu lidstva po štěstí. Odtud nejen zájem o lidovou zábavu, ale i snaha představit svět jako moderní zázrak. Právě tato stránka poetismu dovedla dát tvůrčím umělcům pozitivní perspektivu a mohla se stát pevným tmelem různorodých umělců. Tím vším také poetismus přinesl svůj specifický vklad do úsilí evropských poválečných uměleckých avantgard, uchováváje si v jejich rámci zcela osobitý a samostatný charakter.

Vznik poetismu souvisí s evropskými moderními směry před první světovou válkou: s italským futurismem, jehož působení u nás bylo zároveň transformováno ruskými revolučními futuristy, zejména Vladimírem Majakovským, a hlavně s francouzským kubofuturismem, jehož nejvýznamnějším představitelem byl Guillaume Apollinaire.

V širším smyslu pak poetismus navazuje na řadu takzvaných prokletých básníků, která začíná hluboko v 19. století, u Poea, Baudelaira, Rimbauda, Lautréamonta. Pro poetisty bylo rozhodující zejména působení Rimbauda a Apollinaira (jeho uvolněného pohybu představ — pásma — i jeho obrazových básní, takzvaných kaligramů) a ovšem i ostatních Apollinairových současníků, pro českou poezii objevených Karlem Čapkem v jeho souboru překladů Francouzská poezie nové doby.

Pokud jde o domácí tradici, obraceli se budoucí poetisté zprvu zády k výtěžkům předválečné české moderny, k civilismu, jak ho představoval hlavně St. K. Neumann; tento nesouhlas se však záhy změnil v obdiv k civilizaci, jejíž projevy od technických zázraků 20. století až po formy moderní lidové zábavy se staly osnovou poetistické teorie a praxe. Přitom vyrůstala poetistická tvorba z poválečné základny proletářské poezie. Ještě ve sborníku Devětsil roku 1922 stojí obě tyto hlavní tendence vedle sebe, avšak tento symbiotický charakter má na začátku i tvorba budoucích poetistů samých, zejména V. Nezvala, J. Seiferta a K. Biebla.

Tvůrčím vyjádřením poetistických tendencí se stala především poezie VÍTĚZSLAVA NEZVALA, zejména jeho sbírka *Pantomima* (1924). Byla to již druhá Nezvalova kniha po prvotině *Most* (1922), která se dosti osobitě vydělovala z kontextu poezie té doby. *Most* totiž není poplatný ani oné programově vyvolané citové atmosféře zdůvěřňování věcí, ani nastupujícím tendencím proletářské poezie. Nejzřetelněji souvisí s Čapko-

vými překlady francouzské poezie, ale i tu je přímých ohlasů — na to, že jde o prvotinu — velice málo, omezují se v podstatě jen na jednotlivé básně (F. Jammes, P. Fort). Jinak je v Mostu už svěbytný Nezvalův svět; své zážitky z dětství a dospívání básník transformuje do nesořadných, vnitřně nespojovaných pocitů, vyjádřených jen náznakem, přičemž se výrazně uplatňuje jeho fantazijní obraznost, zakotvená v podvědomém vybavování představ. Tyto postupy rozkládají dosavadní logickou stavbu básně, a to i tam, kde se například opírají o intonační strukturu popěvku; v náznakově epických verších pak odkrývají básníkův romantizující smysl pro tajemnost příběhu, která má zpravidla svůj původ v oblasti erotické. Vcelku se však v Mostu ještě tyto nové prvky mísí s prvky tradičních kompozičních postupů.

Programovou manifestaci nové poetiky představuje pak *Pantomima*, v české poezii zcela nový typ básnické sbírky. Skládá se z několika drobných cyklů básní, velké básnické skladby, vaudevillu, libreta pro pantomimu, fotogenické básně, veršovaných hříček asociativní poezie a kaligramů, básnického eseje a dále z programových citátů z Baudelaira, Rimbauda, Mallarméa, Apollinaira, Cocteaua, Tzary aj. Vybavena je bohatou výtvarnou a fotografickou složkou, především grafikou Jindřicha Štyrského. Na rozmanitých žánrech tu Nezval realizuje metodu, jež má zrodit nové umění a již vykládá v eseji *Papoušek na motocyklu*. Ústřední skladbou *Pantomimy* je apollinairovská báseň *Podivuhodný kouzelník*, jež vedle Wolckrova Svatého Kopečku a Kadlecovy Svatby znamená nejdůležitější popření syžetovosti, logičnosti, a tedy i monotematicnosti poezie, atributů, které ji až na výjimky provázely po celé 19. století a které jsou náhle pocíťovány jako krutá askeze poezie. Místo nich nastupuje nová představitost, nesyžetová, asociativní, překvapivá a spojující logikou nsvázané jevy, vytvářející tak rozklenutou moderní polytematičnost, v níž se spájí skutečnost, sen i výtvoři fantazie v jedinou, novou, smyslově konkrétní básnickou realitu. V české poezii je tak stvořena metoda umožňující v maximální zkratce zachytit proměnlivost moderního světa prostředky adekvátními této proměnlivosti i senzibilitě soudobého člověka. Tato metoda je také hned manifestována na velkolepém tématu, které zaznamenává nejen zrod poezie osvobozující se od askeze, ale i polyfonii moderního světa: v proměnách kouzelníkových se pokouší obsáhnout svět a zároveň ukazuje, že bohatství života spočívá v jeho proměnách.

Podivuhodný kouzelník představuje v *Pantomimě* jeden pól poetické tvorby, druhým je *Abeceda*. V ní se uplatňuje zejména hravá stránka poetismu. Inspirace ukazuje k Rimbaudovým Samohláskám. Tvar jednotlivých písmen bezprostředně vyvolává řetěz asociací; někde se s tím básník spokojí, jinde jde dál, rozvine počáteční představu v aforismus a ojedinele i v hutný příběh. Vedle *Abecedy* se v *Pantomimě* uplatňují i další experimentální formy, zvláště pokusy kombinovat několik druhů umění, vytvořit takzvanou univerzální poezii. V *Pantomimě* je to především fotogenická báseň *Raketa* a obrazová báseň *Adé*; k nim přistupují v dalších Nezvalových sbírkách radiogenické básně, filmové scénáře atd. Většina z nich, s výjimkou obrazových básní, měla jen pokusný ráz, zůstala knižní záležitostí.

Postupy využití v *Abecedě* představují ovšem jen část oné druhé stránky *Pantomimy* a poetismu. K ní je možné přiřadit i slovní hříčky, verše vycházející z dětského světa říkadél, z lidových popěvek a jarmarečních písní, ale i verše nesené obdivem k exotice a moderní civilizaci, všechno to, co tvoří osnovu lidovosti poetismu, jeho nevyůčnosti. Tuto složku poetismu podstatně rozvinul JAROSLAV SEIFERT ve sbírce *Na vlnách TSF* (1925). Paradoxní převrácení Máchova verše, travestické uplatnění biblického citátu, proměna dosavadní funkce obrazové básně, vtipné vyhocení pointy, to jsou prostředky, jimiž Seifert dosahuje spontánního veselí a jimiž do české poezie vstupuje lyrická anekdota jako rovnocenný druh ostatních básnických forem. Tu všude dochází svého plného uplatnění Seifertova bezprostřednost, neproblematizující hravost a radostnost, a konečně i jeho smyslově konkrétní představitost. Avšak i ve sbírce *Na vlnách TSF* jsou verše, kde Seifert usiluje na malých plochách o polytematičnost, která by proudem asociací zachytila svět v jeho pohybu a kráse. Tyto verše většinou zpracovávají zážitky z cesty do Francie a do popředí v nich vystupuje vážné tvárné úsilí, snaha o nalezení prostředku, jímž by bylo lze postihnout proměnlivost moderního světa.

Experimentální ráz poetické poezie vystupuje i v další NEZVALOVĚ sbírce *Menší růžová zahrada* (1926), v níž se podstatnou součástí tvůrčího procesu stávají reminiscence z dětství, volně vyplývající z básnickova podvědomí, a ovšem znovu i momenty z básnickova citového a erotického života. Vazba jednotlivých motivů se tu ještě zřetelněji uvolňuje, takže některé verše nabývají rázu téměř nekontrolovatelného plynutí představ. Avšak i *Menší růžová zahrada* je sbírka komponovaná z různorodých prvků. Vedle experimentálních veršů a drobných hříček, féerického baletu na hudbu E. F. Buriana *Pan Fagot a Flétna* a synopse baletu *Kohout a Sapfó*, vedle jednoznačného přihlášení se k sociální revoluci z „osudné potřeby štěstí“ a vedle básnických manifestů o principech vlastní tvorby je v *Menší růžové zahradě* i nová polyfonická skladba *Premier plan*, úchvatná vidina proměnlivého světa a jeho zápasů, z nichž se rodí budoucnost, vidina, která ještě pronikavěji uskutečňuje simultaneitu představ a dějů.

V poetické básnické tvorbě jsou tedy od samých počátků přítomny vlastně dvě výrazné tendence, dvě v podstatě dosti odlišné metody, jakými se básníci zmocňují „všech krás světa“. Přitom jen zdánlivě se může ve srovnání se skladbami Podivuhodný kouzelník a *Premier plan* nebo se Seifertovými verši inspirovanými Francií (*Apollinaire, Marseille* aj.) jevit pojetí poezie jako hry a zábavy méně básnický plodné, méně hodnototvorné. Ve skutečnosti se právě zde odehrávala ona alchymie slova, objevování jeho dosud netušených sémantických a zvukových možností, nehledě už k vlastní emotivní stránce hříček, které jsou v řadě případů drobnými básnickými skvosty. O tom svědčí Nezvalovy sbírky *Básně na pohlednice* (1926), *Nápisy na hroby* (1927) a *Blíženci* (1927), kde asociativní cestou dochází k poetizaci těch nejvěšednějších věcí a kde tato poetizace (zejména v *Nápisech na hroby*) přerůstá svůj asociativně improvizativní a anekdotický základ. Na druhé straně právě zde se anekdota stává základem Nezvalových malých básní v próze. Přitom zejména v *Nápisech na hroby* a v *Blížencích* se přes atomizaci jednotlivých postupů v drobné hříčky vytváří pro Nezvala příznačná harmonizující atmosféra, jejímiž složkami jsou právě tak asociativnost, znaivnější dětské vidění světa a s ním spojená pozemská hédoničnost, jako neobvyklá erotická senzibilita a intenzivní citění domova.

Jakkoliv měl poetismus ve svých počátcích autorsky velmi úzkou základnu — pokud jde o poezii, omezoval se vlastně na tvorbu V. Nezvala, J. Seiferta a časopisecky otiskované verše několika dalších, zejména F. Halase, J. Voskovce, A. Černíka aj. —, jakkoliv se jeho básnická tvorba setkala s relativně velmi malou kritickou podporou, což překvapuje zvláště u kulturní levice (výjimku tu tvořili právě nejvýznamnější kritici F. X. Šalda a Josef Hora), dosáhl během dvou tří let takového rozmachu, že se stal základní tendencí v české poezii druhé poloviny dvacátých let. Přelomem byla léta 1926–1927, kdy se k poetismu přes počáteční odstup přiklání Konstantin Biebl, do Devětsilu vstupuje Karel Konrád a kdy svoje prvotiny vydávají básníci František Halas, Vilém Závada a Vladimír Holan.

Příklon KONSTANTINA BIEBLA k poetismu se ve sbírce *Zlatými řetězy* (1926) projevil jednak uchováním prvků básnickova dosavadního tematického okruhu, kterým je prožitek války, sociální motivy a milostná lyrika, jednak rozložením básní do složitější polytematické struktury, zálibou ve zvukových hříčkách, v onomatopoickém řazení slov a především plným rozvinutím básnického obrazu. Biebl ho konstruuje často na synonymitě slov a užívá ho sice střídavě, zato s neobyčejnou emotivní intenzitou. Právě tím se stává dominantou a je tak zvýrazněn, že se nezřídka osamostatňuje a nahrazuje, zvláště v anekdoticky laděných verších a žánrech, pointu. Jeho vědomá konstrukce (záměrně primitivní právě tak jako konstrukce rýmu) a jeho takřka racionální rozmístění v celku básně se ocitá v napětí s jinak spontánně znaivnější a zdůvěřující viděním světa, které tu trvá z dřívějšíka. Ve sbírce veršů z cesty na Jávu *S lodí, jež dováží čaj a kávu* (1927) k tomu přistupuje i exotičnost, přibližovaná a zdůvěřovaná jednak viděním sociálních problémů tehdy koloniální země, jednak Bieblovým humorem. Konečně se tu nově objevuje i touha po domovu a některých jeho elementárních projevech, v daleké cizině nedostupných.

Také ADOLF HOFFMEISTER (1902–1973) v „básních, které lze psát na předměstské zdi“, jak sám charakterizoval směs svých lyrických střípků, hříček a bonmotů *Abeceda lásky* (1926), nezaprě své původní

---

východisko v poetickém naivismu, i když se v této knížce jeho prvky snoubí již s vlivy dadaismu a poetismu. Tyto vlivy se pak plně projeví v Hoffmeisterových epigramech, tvořících doprovod ke kresleným karikaturám a cestopisným fejetonům v knihách *Cambridge-Praha* (1926) a *Hors d'oeuvre* (1927). Převažuje v nich intelekt konstruující portréty umělců a teoretiků převážně z okruhu Devětsílu.

Smyslem pro hru, vtip a anekdotu poetismus významně zapůsobil i na vývoj veršované satiry. Jeho postupy zvláště silně ovlivnily příspěvky v levicovém satirickém časopise Trn, mezi jehož přední představitele patřil KAREL KONRÁD (1899–1971), jenž také s přestávkami Trn redigoval. Konrádovy spíše posměvačné než satiricky útočné verše se opírají o záměrný primitivismus ve své výstavbě, o parodii tradičních básnických schémat, o princip asociace s překvapivými spojeními a konečně o nápaditý slovní vtip.

Vlivem dadaismu a poetismu prošel, avšak k parodii jejich postupů tyto vlivy využil VÁCLAV LACINA (1906–1993) ve své veršované prvotině *Zjezení* (1925) i ve veršovaných pasážích převážně prozaických knih *Krysa na hřídéli* (1926) a *Ozubené okno* (1930). Parodie také vedle satir, namířených zejména proti českému maloměšťáctví a nevyhýbajících se ve svém vyjádření vulgarismům i záměrným trivialitám, představuje jednu z podstatných složek Lacinovy rané veršované tvorby. Autor v ní navázal na Hausmannovu ironii a dále rozvinul jeho smysl pro jazykový vtip ve slovních hříčkách, jak je tehdy přinášel dadaismus a poetismus.

S prvotinami Františka Halase, Viléma Závady a Vladimíra Holana vstupují do řad poetistických básníků nové mladé síly, které však vytvoří v průběhu třicátých let výraznou antitezi k tvorbě předcházejícího desetiletí a k její hegemonní poetistické tendenci. Je to znát již i na jejich poetistických verších.

FRANTIŠEK HALAS (1901–1949) byl ovšem s poetismem těsně svázán už takřka od jeho počátků, a to jako redaktor brněnského Pásma i jako básník. Převážná část jeho poetistické poezie, právě tak jako předcházejících veršů proletářských, zůstala však v časopisech a rukopisech, a tak opožděný debut, sbírka *Sépie* (1927), znamená již výrazné posunutí básníkovy východiska směrem k deziluzi a vnitřně konfliktnímu vidění světa. I v Sérii jsou patrné stopy rané tvorby a některé z nich jsou i trvalého rázu. Zatímco drobné, jednou anekdotické, jindy už myšlenkově silněji zatížené hříčky i prvky polytematičnosti, které jednotlivé verše člení do významově izolovaných celků, z Halasovy poezie záhy radikálně mizí, přežívá v ní především kult metafory, básnického obrazu. Jeho princip však nespočívá v extenzivní asociativnosti, nýbrž naopak v dostředivé vnitřní dramatickosti. Stává se nástrojem odhalování vnitřní protikladnosti jevů, jejím prostřednictvím je vyslovován tragický pocit života; na něm má svůj význačný podíl prožitek války, jejíž atmosféra je vyjádřena s drásavou expresivností. Tragický pocit života charakterizují zejména halasovské příznačné motivy, jako je smrt, skepse k poezii a k erotice i návraty do dětství, do světa prvotní blaženosti.

Ještě tíživěji doléhá tragický pocit života na VILÉMA ZÁVADU (1905–1982) v prvotině *Panychida* (1927). I tu je výchozím bodem válka, pramen skepse a příčina básníkovy nedůvěřivě trpkého pohledu, jenž prostupuje jak pojetí společenských jevů, tak pojetí intimního života. Pocit vykořeněnosti a izolace není vyvolán jen rozchodem s rodným krajem, ale též neschopností komunikace v elementárních životních pocitech, situacích, kdy „světobol je nemoderní“ a kdy básník je odsouzen nést zcela sám tíhu života, u jiných jakoby necítěnou. O to usilovněji hromadí projevy životní drsnosti, elementární fyziologické pocity, přerůstající až v temné apokalyptické vidiny kosmických rozměrů, jež nejsou vzdáleny barokní obrazností. Také Závadův verš je nemelodický, přerývaný, nepravidelný. To vše básníka výrazně vzdaluje poetismu, s nímž však je spjat prostřednictvím suggestivní asociativní imaginace, uvolněnější než u Halase, která také tvoří páteř titulní básně knihy, monumentální polytematické skladby, v níž dochází ke konfrontaci vnějšího, katastroficky viděného světa a básníkových vnitřních stavů. Metoda pásma tu tedy poprvé slouží k odkrytí rozporuplného subjektu, a to je nepochybně příznačné pro nové stadium české poezie, jež Závadova *Panychida* aktivně vytváří.

Nejméně problémová se jeví prvotina VLADIMÍRA HOLANA (1905–1980) *Blouznivý vějíř* (1926), která ostatně v době svého vydání vyvolala minimální pozornost. Její spojitost s poetismem je také nejvíce vnější; souřadná enumerativnost dějů a věcí, obrazné hříčky, travestie biblických citátů se v ní ocitají vedle mírně melancholických nálad, někdy až idylických, a jen jednotlivosti v závěru sbírky napovídají rysy Holanovy poezie třicátých let.

Sépie a Panychida zřetelně signalizovaly nové klima v české poezii, osiře protikladné prvotní radostnosti poetismu. Tato vznikající atmosféra nenechala netečné ani jeho vlastní tvůrce. V jistém smyslu ji dokonce předjala SEIFERTOVA sbírka *Slavík zpívá špatně* (1926). Také v ní Seifert zpočátku rozehrává svou asociativní obraznost, rozvíjí hru kalambúrů, avšak hned poté zazní zhořklý meditativní tón, který zprvu bere na sebe podobu reflexí o plynoucím času a smrti, pojatých ještě ryze osobně, jako pocit stárnutí; ale záhy prozrazuje, že jeho základní motivace je hlubší a nadosobní. Do Seifertovy poezie vtrhuje válka, která v podobě reminiscencí z Francie zcela převrátila pořadí jevů, jež básníka poutaly dřívě, a která je zároveň cítěna jako latentní hrozba ukrytá za „všemi krásami světa“. Takto se však neproblematizuje jen svět smyslových senzací, ale i sama básníkova prvotní přímochařa a naivní víra v snadnost revoluce. Právě pobyt v Sovětském svazu, centru revoluce, dává nahlédnout blíže do úporného úsilí, v němž se revoluce konkretizuje, a toto konkrétní poznání oddaluje básníkovi její perspektivu tam, kde vládne smutek světa. Ve sbírce *Slavík zpívá špatně* se tak uskutečňuje symbióza proletářských začátků a poetistických výbojů. Tato nová kvalita Seifertovy poezie plně vykristalizovala ve sbírce *Poštovní holub* (1929). Lze ji charakterizovat jako tendenci k subjektivním zpovědím a meditacím, v nichž pomíjivost času vystupuje jako prvek vše proměňující, zrelativňující a ohraničující, jako pramen ztrpké rezignace, zasahující skepsí i básníkovu revoluční víru. S tím se objevuje i tíhnutí k sevřenému výrazu, k melodičnosti verše a nezřídka i k písňovosti. Silně tu působí i vliv soudobé poezie, zejména Josefa Hory, jehož pojetí plynoucího času Seifert zkonkréťtuje tím, že je vtěšnává do rozměrů lidského života; pokud jde o strukturu verše, projevuje se tu vliv Karla Tomana.

Již nad Seifertovou sbírkou *Slavík zpívá špatně* předpovídala dobová kritika konec poetistické poezie. Tvorba Seifertova jako by také tyto předpovědi potvrzovala. Proti tomu naopak mluví vývoj Konstantina Biebla, který se vlastně přiklání k poetismu ve chvíli, kdy se Seifert od něho oddaluje, a který ještě v roce 1928 přepracovává v poetistickém duchu dřívější sbírku *Zlom*. Mluví proti tomu i obhajoby protagonistů poetismu Teiga a Nezvala, kteří právě v roce 1928 vydávají nové manifesty poetismu. A konečně svědčí proti tomu samotný vliv poetistické poezie, která stále zůstává v čele básnického vývoje, proniká i na Slovensko a plodně působí zejména na poezii Laca Novomeského. Je přirozené, že zrodila také řadu epigonů, kteří dále rozměňovali její základní postupy.

Všechny tyto průvodní znaky však přece jen nemohou zastřít posun, který se kolem roku 1927 v tvorbě básníků poetistů udál. Tento posun znamená rozvinutí dosud utajených možností, přenesení těžiště od hry na „velkolepou harmonii“ k důraznějšímu hledání této harmonie, aniž by se ztratilo vědomí, že také hra přispívá k plnosti života. Poetismus vstupuje do období svého dovršení, jehož znakem je směřování k velkým syntetickým dílům. Vzniká *Akrobat*, *Edison* a další skladby V. Nezvala; K. Biebl píše *Nového Ikara*.

Výrazem nové situace v poetistické tvorbě je především třídílná polyfonická báseň *Akrobat* (1927), vlastně báseň o tomto posunu. NEZVAL v ní volným veršem konfrontuje prvotní představy o poslání a dosahu poezie s realitou jejích skutečných možností; skepse, která z konfrontace vzhází, je především skepsí o světě, o životě v nudě a bez fantazie. Tato problematika poezie je pak dále konfrontována s básníkovou evokací vlastních zážitků, směrodatných pro utváření básníkovy senzibility, s vylíčením procesu zrodu básníka-akrobata. Ryze osobní, nejsubjektivnější zážitky jsou tu vpjaty do dramatu moderní poezie, a tak vlastně zbaveny subjektivnosti introspekce. V životním ztroskotání akrobata byl shledáván Nezvalův rozchod s poetismem, zatímco spíše tu šlo o revizi jedné sice základní, nicméně celou problematiku poetismu nevyčerpávající

iluze o životní moci poezie, o možnosti stvoření světa radosti a štěstí básnickou hrou. Akrobat je rozloučením s touto představou, přesto však nakonec zase zůstává výchozí protiklad, který zrodil poetistickou tvorbu, protiklad města zázraků a města nudy, a proto zůstávají i návraty do města zázraků. Podněty, které vyvolaly poetismus k životu, trvají tedy dále a jen se zkorigovaly jeho nejvíce utopické stránky.

Na Akrobata navazující *Edison* (1928) představuje dosavadní vyvrcholení Nezvalových velkých skladeb, a to zvláště šíří životních záběrů, jež obsáhla Edisonova oslava, oslava dobrodružství poznávání a tvůrčího činu. Vstupují tu v novou vyšší pocitovou rovinu stavy radosti a smutku, odvahy a úzkosti, v běžném životě od sebe příkře oddělené. Nezval v tomto eposu opouští dosavadní symbolické pojetí svých větších skladeb, jež dosud vždy vytvářely dvojí rovinu — přímou a přenesenou, a vytváří myšlenkově přísně sevřenou strukturu, založenou na pravidelném rýmu i rytmu (šestistopý trochej), s výraznými kadencemi a vybavenou refrény, v nichž osciluje ona dvojí pocitová atmosféra skladby. Výtěžky poetismu se v Edisonovi vyhranily v myšlenkově i tvarově nejvýraznější Nezvalovo dílo, v němž dochází k vyvážení napětí mezi básnickou spontánností, vykouzlující stále nové paralely k obsáhnutí určitého životního pocitu, a tvůrčí kázní. Konečné dovršení Edisona představuje obdobně koncipovaný dovětek *Signál času* (1931), v němž znovu s naléhavou silou zaznívá i Nezvalova sociální víra.

Ostatní Nezvalovy menší skladby té doby, *Židovský hřbitov* (1928) a *Silvestrovská noc* (1929), jež se znovu vracejí k symbolickému pojetí tématu, jsou příznačné zejména tím, že ze záhybu jejich tajemství se vynořuje i u Nezvala motiv smrti, tak časté téma nové vlny poezie. Nerozevírá však novou problematiku, neznamená také výraznější proměnu tvorby. Je jen jedním z motivů, navíc traktovaným spíše metodou starých romantiků, než jak jej pojímá soudobá poezie. A jak naznačuje sbírka *Hra v kostky* (1929), stává se motiv smrti vlastně součástí Nezvalovy stupňující se záliby v náladové poezii, v tajemnosti náznaků a bizarních souvislostí.

Jak ukázal již Akrobat a ještě výrazněji Edison, odchyloval se vlastně Nezval od původní apollinairovské polytematičnosti a soustřeďoval se stále více k monotematickému traktování jádra básně, k němuž se ovšem připínají celé trsy Nezvalových obrazů v podobě enumeračního paralelismu, které vytvářejí dojem značné všeobsáhlosti. U KONSTANTINA BIEBLA je tomu naopak. Jeho *Nový Ikaros* (1929) je nejtěsněji spjat s původním apollinairovským východiskem těchto skladeb, i když i tu každý ze čtyř zpěvů má určité vnitřní monotéma, ztrácející se a znovu se vynořující v přívalu básnickových prožitků a dějů vnějšího světa. Má také základní proměňující se motiv polnice, kterou voják alarmuje padlé ze světové války; tento motiv přerůstá až v symbol anděla svolávajícího k poslednímu soudu. Avšak motiv není v básni rozváděn, vynořuje se jen na klíčových místech, aby pásmu vtiskl ráz básnického účtování, vyrovnávání se s dosavadním životem a světem. Konfesijní prvek tvoří však jen jednu ze složek skladby, v níž se prudee střídají tragické polohy s anekdotičností, subjektivní pocity a zážitky se snovými vidinami, minulost s přítomností, civilnost s patosem. Lze-li kde v české poezii mluvit o důsledném rozpadu monotématu, pak to platí o této Bieblově skladbě, v níž je celý vesmír dějů a prožitků (světová válka, exotismus Jávy, prostředí dětství a mládí i momenty intimně citové) povolán k tomu, aby se skrze ně vyjevil básníkův pocit melancholie a smutku, tíhy života, ale také vědomí o trvalé moci lásky. Velkolepou polytematickou skladbou tak Biebl završil svůj příklon k poetismu.

Zároveň však tragické motivy světové války, které v Novém Ikarovi znovu s neobyčejnou silou zaznívají — a které se objevují i v poezii Seifertově —, dotvrzují, že tvorba poetistů spěje k přelomu, který zcela vylučuje možnost návratu do světa poezie jako radostné hry; posun, který se v poetistické tvorbě kolem roku 1927 udál, dále pokračuje. Dá se říci, že ve chvíli, kdy básníci poetisté vytvářejí svá vrcholná díla, vyvolávají stále zřetelněji i moment krize ortodoxně pojatého poetismu. I když jeho vůdčí představitelé, teoretik Teige a básník Nezval, budou tento směr — dokud neakceptují surrealistické postupy — i nadále hájit (a Teige dokonce v jeho prvotní podobě), je zřejmé, že se těmito díly končí první poválečná etapa české literární avantgardy, etapa, která stvořila novou obraznost, založenou na asociativnosti představ a uvolněné fantazii,

objevila nové netušené zdroje lyričnosti a vyvolala v život velkolepou moderní polytematičnost. Dále rozšířila funkce moderní poezie a podstatně přispěla ke sblížení české poezie s jejím vývojem ve světě. Další vývoj poezie už nebude zdaleka tak jednotný, jako byl v tomto desetiletí.

## POEZIE ČASU A OSUDOVOSTI

Přes obsáhlost záběru se ani poetismus nestal jediným reprezentantem poezie druhé poloviny dvacátých let. Stranou jeho snah zůstali zejména starší básníci, kteří se na začátku dvacátých let hlásili k proletářské poezii. Z nich JINDŘICH HOŘEJŠÍ se k poetistickým tendencím přiblížil svými překlady, zejména zájmem o francouzské takzvané prokleté básníky (Lautréamont aj.). Ostatní básníci více či méně zřetelně opouštějí striktně pojaté principy proletářské poezie, jak si je sami vytkli nebo jak je realizovali na začátku dvacátých let. Zvláště markantně se tato proměna projevuje ve sbírce ST. K. NEUMANNA *Písně o jediné věci* (1927), takže například B. Václavěk o ní mluví jako o antitezi k Rudým zpěvům. Jestliže v nich totiž Neumann zcela potlačil „hudbu soukromou“, v *Písních o jediné věci* došlo téměř k opačnému jevu — subjektivní svět básníkův pohltil všechna ostatní témata, lépe řečeno tato témata jsou viděna jeho prismatem. Básník se tak navrácí k vnitřnímu řádu lyrické poezie. V jeho verších znovu zaznívá písňová intonace, jež již dříve posloužila renesanci básnickovy lyričnosti, znovu se vrací také intimní motivy, a to nejen erotické: zejména touha po vytvoření zdravého přirozeného života, nyní však již mírně podbarvená melancholií z uplynulého času, z promarněných možností a z všemoci osudu.

Osudovost se pak stala východiskem poezie i kritických stanovisek A. M. PÍŠI, který po smrti přítele Jiřího Wolkra nadále setrval v odstupu od poetismu; ve sbírce *Hvězdy na vlnách* (1924) silně zabstraktnil revoluční patos Pozdravů a soustředil se převážně na vnitřní konflikty zvolených hrdinů. Proces přenášení těžiště z předmětného světa na vnitřní stavy subjektu pokračuje pak i ve sbírce *Hořící dům* (1925), v níž romantická autostylizace vlastního osudu, procesu vykořenění a patetická dramaturgie vnitřních konfliktů je vyjadřována v neurčitých náznacích, které odvozují svou genezi od symbolistické poezie a od lyriky Otakara Theera a Otokara Fischera.

Fischerova poezie našla také ohlas v tvorbě mladého básníka FRANTIŠKA GOTTLIEBA (1903–1974), jehož kultivované melodické reflexivní verše (*Cesta do Kanaán*, 1924, *Proměny*, 1928) jsou vyvolány pocity osobní i rasové vykořeněnosti a osamocení. Na rozdíl od Fischerovy introverze si však Gottlieb utváří mnohem bezprostřednější vztah k vnějšímu světu, i když i jeho inspirace má často transcendentní ráz nebo je odvozena z jiných uměleckých projevů, zejména hudebních.

Konečně i JOSEF HORA patří k básníkům, kteří neakceptovali poetistickou poetiku, ale také ze všech nejlépe rozpoznal možnost oživení vlastní tvorby jejími podněty. Svědectvím toho je sbírka *Itálie* (1925), výsledek Horovy cesty na Apeninský poloostrov. Hora v ní zachycuje dojmy ze setkání s historicky slavnými místy i se současným životem, konfrontuje minulost se současností, neopomíjí zaujmout jednoznačné stanovisko i k politickému vývoji současné Itálie, konfrontuje také temperament jižního člověka se zvědavým typem severským. Setkání se slunnou Itálií probudilo znovu v Horovi jeho vitální smyslovost, která v Básníkově jaru začala ustupovat ztěžklé reflexivnosti a didaktičnosti, a co je nejvíce překvapující, také rozmar, který se nyní s jistou dávkou ironie a sebeironie obrací k oné severské reflexivnosti. S přispěním poetismu Hora obrodil i svou básnickou obraznost a jazyk, zvláště dřívější složitou větnou skladbu, jejíž projasňování a pročišťování je v Itálii markantní.

Tyto jednou vydobyté rysy již Horovu poezii neopustí. Ve sbírce *Struny ve větru* (1927) s verši z cesty do Sovětského svazu se vyhraňují v osobitý projev, který Horovu poezii staví jako nejzávažnější kontrastní bod k poezii poetistické. Básník jako by se znovu rozpomněl na svou ranou poezii v Stromu v květu,

v níž usiloval zachytit proměny světa i vlastního nitra v jediném, celistvě pojatém proudu, a začíná znovu intenzivně pociťovat tok života. Jestliže však dříve tento proud uváděl celou skutečnost do pohybu, nyní se Horovi obraz reality zklidňuje. Básník objevil nový zorný úhel, z něhož pohlíží na svět: je to vědomí proudícího času, nejen měřítko vlastního života a skutečnosti, ale i záchytný bod jeho sociální víry, zdroj proměny světa. Oč silněji pak Hora pociťuje plynutí času, o to vyrovnaněji pohlíží na samotnou realitu. Vyhranění Horovy poezie znovu zesiluje její reflexivní ráz, ale tato reflexe si našla již i svůj specifický projev, nestává se didaxí a rétorikou, nýbrž je vyjadřována básnickým obrazem. Nadále trvá okouzlení poetistickou metaforikou a místy i poetistickým rozměrem. Přitom však Horova obraznost postrádá poetistickou výbušnost, je spíše harmonizující, aniž by cokoli v ztrácela na emotivnosti. Její užití je podřízeno cíli vytvořit jednotnou pocitovou atmosféru, k níž podstatně přispívá i melodičnost Horova pravidelného, sevřeného verše.

Problematika času se stává charakteristickým rysem Horovy poezie. Způsobuje i její rozdvojení. Na jedné straně básník vydává pokusy o proletářskou poezii v bibliofilském tisku *Mít křídla* (1928), kde se mísí několik básnických rovin: přležitostná reflexe na historické téma, žánr se sklonem k sentimentu i básně-příměry, jednou vidina osvobozené práce, podruhé velkolepá parabola ruské revoluce v básni *Ivan a Lenin*. Na druhé straně pak vzniká i rozsáhlá poema *Deset let* (1929), pandán Edisona a Nového Ikara, kde se problematika času zkonkrétňuje do podoby deseti let mírového života po čtyřech letech válečných hrůz. Jestliže sám čas se tu stává konkrétní realitou uplynulého dění, jestliže se takto zrealňuje, pak naopak sama realita se značně problematizuje. Vynořuje se neodbytná otázka po smyslu dění, a ta je stále z jiného úhlu konfrontována s uplynulými deseti lety: se sny a touhami mrtvých ze světové války, s ideály těch, kdo ji přežili, s Leninovou vidinou země spravedlnosti, s Leníní, s objevitelskou vášní odvážného jedince Amundsen a konečně i s tím, co čas lidstvu přinese. Tu se znovu rozevírá drastická perspektiva kruté budoucnosti, v níž obtočí jen děti, „jež jediné zří pevně do očí zlatého času“. Skladba je mohutný obraz poválečného dění s jeho neklidem, sny a touhami jedinců i mas, je v ní i hluboká skepse k osudu lidstva, je v ní i hluboký ořes revoluční víry a nepochybně právě to vše je příčinou jejího bezvýhodného pesimismu. Jestliže pesimismus byl u Hory přechodný, pak odklon od komunismu měl trvalejší charakter. I ve vývoji poezie Josefa Hory je tak možno sledovat proměny, kterými procházela více či méně zřetelně česká poezie na sklonku dvacátých let a jež lze charakterizovat jako posun od pozemské smyslovosti, kolektivnosti a radostnosti k duchovosti, tragickému životnímu pocitu a vnitřním konfliktům jedince.

Příznačná pro tento proces je i poezie RICHARDA WEINERA ze sklonku dvacátých let; vedle Horovy tvorby tvoří druhý výrazný protiklad k poetismu, a to přesto, že Weiner zdaleka není básníkem introspekce a individuálních konfliktů. Jedině v tomto negativním vymezení navazuje nyní básníková tvorba na jeho předcházející přejemnělou impresionistickou lyriku z desátých let, od níž se jinak diametrálně liší. Ve třech sbírkách *Mnoho nocí* (1928), *Zátiší s kulichem, herbářem a kostkami* (1929) a *Mezopotámie* (1930) Weiner — poučen na francouzské poezii své doby — dovedl totiž do důsledků rozpad tradiční monotematicnosti poezie cestou absurdních snových vizí, vyjevování pochodů podvědomí a jazykových kreací a deformací v podobě archaismů, neologismů i slovní a rýmové hry, která však je značně vzdálena poetistické anekdotičnosti a předjímá spíše pozdně surrealistickou a postsurrealistickou alogičnost jazyka i celé básnické struktury. Přes jazykovou přetíženost, tvořící ve sbírce *Mnoho nocí* složitý systém větných závislostí a bohatě se vyžívající v přechodnicích, což cílí k oddalování slova od věci a k jejímu perifrastickému opisu (J. Chaloupecký), je ve sbírce i jistá dávka spontánnosti, projevující se zpravidla paradoxy, oxymóry, překvapivými spojeními slov i celých obrazů. Tato spontánnost dále narůstá ve sbírce *Zátiší s kulichem, herbářem a kostkami*, soustřeďující se k vztahům člověka ke kosmu, smrti i snu. Weinerův složitý systém vyjadřování se pročištuje a také sílí kompoziční úsilí, zvláště v několika baladických skladbách a vůbec v básních s příběhem, více ovšem s děním vnitřním než faktickým. Dochází tu k simultaneitě dějů, k prolínání dvou svěbytných rovin básně buď se záměrem konfrontačním, nebo směřujícím k obohacení základní roviny. Zároveň s tím vystupuje do popředí



---

úloha všednosti, zdůrazněná také titulem i stylizací básně jako zprávy; zvláště příznačná je pro několik Weinerových básní v próze.

Výraznou proměnu Weinerovy poezie pak představuje básnická skladba Mezopotámie. Básnická spontánnost se v ní sice stále projevuje na pozadí stylistické strojenosti, ale současně se tu výrazně uvolňuje asociativní obraznost, autor si pohrává s významovou i eufonickou stránkou slova, do veršů proniká i humor. Jazyk se více sbližuje se soudobým básnickým projevem. Vzniká polyfonní proud představ, v němž se popis prostupuje s volnou slovní hrou, řízenou několikrát se opakujícími rýmovými shodami nebo asonancemi, a v němž dochází k fantaskním proměnám věcí. Není to však obraznost poetistická, mnohými rysy ukazuje spíše k poezii barokní nebo folklorní a není to také jen poetistická hra: smysl spočívá v reflexivní složce silně metafyzicky zabarvené, jejímž prostřednictvím básník usiluje o dosažení absolutna, jehož zdroj však paradoxně nachází v životě, v tom, že „neuposlechnuvše spasili děti své / Eva s Adamem“.

Náčrt vývoje české poezie let 1918–1929 názorně ukazuje, že je značný rozdíl v jejím rázu na začátku dvacátých let a na jejich konci. Tento rozdíl má své příčiny, které nelze zcela vysvětlit jen vnitřním pohybem poezie samé, proměnou její struktury, aktualizací rysů protichůdných etapě předcházející. Příčiny „zproblematizování“ poezie, ztráty radostnosti a optimismu tkví rovněž ve vývoji a proměnách samé společenské struktury na přelomu desetiletí. I tak je však z hlediska celých dvacátých let patrné, že poezie proletářská a poezie poetistická mají podstatně více společných rysů, než se obecně předpokládalo, a že skutečný obrat v české poezii nastává až s knižními prvotinami Františka Halase, Viléma Závady, s proměnou poezie Jaroslava Seiferta a Josefa Hory a s posledními sbírkami Richarda Weinerja.