

JIŘÍ WOLKER

Jiří Wolker se stal nejvýraznějším představitelem kolektivistického směřování české poezie po první světové válce. Je příslušníkem programově avantgardní generace, zároveň se z ní však zčásti vymyká svým vědomým příklonem k tradici. S tradicí českého umění minulého století spojuje Wolkrova poezii především její apelativní charakter, ať už je v první sbírce veden snahou harmonizující, či v druhé sbírce snahou společensky bojovnou. S tímto zaměřením, vyžadujícím jasnost výpovědi, souvisí výstavba jeho básní: jsou založeny na důsledném rozvíjení myšlenky, zatímco k podstatnému přínosu jeho generace patří právě rozbití převážně myšlenkového přístupu poezie ke skutečnosti. Ke svému tradičnímu záměru dokázal Wolker využít a přetvořit umělecké postupy moderní poezie, a stal se tak jedním z osobitých představitelů uměleckých výbojů poválečné generace. Nové pojetí obrazného pojmenování, které vzniklo v souvislosti s odhalením netušených možností asociativních spojů nekontrolovatelným rozumem, využil básník naopak pro ukázněné prokomponování básně. Vytvořil tak charakteristický typ rozsáhle rozvíjených obrazných pojmenování, tvořících kompoziční osnovu celé básně, a z opačné strany dal významové rovině svých básní, vyrůstajících z metaforické proměny, obrazný charakter takového typu, jaký předchází poezie neznala.

Ještě v jiném, širším smyslu navazuje Wolker na tradici české kultury: tím, jak k sociálně revolučnímu hnutí, jež v prvních poválečných letech vystoupilo do popředí evropského dění, přistupuje z hlediska etického.

MLÁDÍ, PRVNÍ LITERÁRNÍ POKUSY

Wolkrův otec byl úředníkem a později ředitelem prostějovské bankovní filiálky. Jiří (narozen 29. března 1900) i o tři roky mladší Karel vyrůstali v zabezpečeném prostředí jedné z předních rodin hanáckého maloměsta. Harmonické rodinné prostředí Wolkrova mládí doplňoval každodenní styk s přírodou v bezprostředním okolí Prostějova a o prázdninách v rodinné vile uprostřed lesů na Svatém Kopečku či podvákrate také na skautských táborech. Výraznější ořes do tohoto harmonického života přináší teprve první světová válka. Tehdy Wolker kolem sebe vidí skutečný hlad, řada známých odchází na frontu a někteří, mezi nimi i starší spolužáci, tam umírají.

Takové byly vnější okolnosti Wolkrova života v době, kdy se jeho hlavní zájem obrací k umění. Od osmi let se učil hrát na housle a později na klavír. V posledních letech války a ještě rok po ní také komponoval, většinou zhudebňoval oblíbené básně. Již tehdy se však nejintenzivněji věnoval literatuře. Rádci mu byli zvláště dva jeho gymnaziální učitelé češtiny: Jan Kamenář, tehdy známý překladatel z němčiny, a Antonín Dokoupil, který se svým žákem zůstal v důvěrném styku i po roce 1919, kdy Wolker odchází do Prahy studovat práva.

O literární tvorbu se Wolker pokoušel už v nižších třídách gymnázia. Soustavně však začal psát od svých sedmnácti let. Všechny práce napsané do jara roku 1920, kdy vznikají první básně Hosta do domu, tvoří přípravné údobí Wolkrovy literární činnosti. Tato část jeho díla je rozsáhlá nejen kvantitativně (více než

polovina celé jeho tvorby), ale také množstvím literárních druhů a forem, o něž se Wolker pokouší: básně s pravidelným metrickým půdorysem i volný verš, sonety i balady, drobné lyrické básně a epigramy i rozsáhlé básnické alegorie, básně v próze, pohádky, žánrové i psychologické povídky, eseje i pokusy dramatické. Mnohostrannost byla stálým rysem jeho talentu a charakterizuje i zralé období básnickovy tvorby. V době prvních pokusů byla však především výrazem začátečnickova zkoušení všech možností literárního vyjádření. Ještě více než překotné střídání literárních forem odhaluje učednický ráz prvního období Wolkrovy tvorby podléhání nejrozumnějším vlivům cizích i českých autorů.

Verše tvoří již v tomto období početní převahou i uměleckou úroveň podstatu Wolkrovy tvorby. Ačkoliv vznikaly uprostřed bouřlivého společenského dění, přece z něho neodrážejí přímo téměř nic. Válečná utrpení i vznik samostatného státu (který Wolker jinak nadšeně prožíval) byly podnětem jen k několika zcela ojedinělým básním a k jedné próze. Válečné zážitky budou spolupůsobit později při utváření Wolkrových názorů a etického zaměření jeho poezie, avšak v době těchto událostí byl Wolker ve svých literárních pokusech soustředěn k vlastním duševním problémům, jimiž procházel v letech dospívání. Tíživá válečná situace působila jen nepřímo tím, že ve Wolkrovi podporovala depresivní stavy, příznačné pro zmatky puberty. Vlivem básníků takzvané dekadence z přelomu století dochází Wolker až k pocitu výlučného postavení své osobnosti a k pózám životního zhnusení. Tematicky převažují v tehdejší jeho básnické tvorbě verše milostné, v nichž se odrážejí zážitky z několikaleté nešťastné studentské lásky.

V první polovině roku 1919 se charakter Wolkrovy poezie mění. Výrazová křečovitost a symbolický patos ustupují prostotě a střízlivosti. I tematicky se jeho poezie rozjasňuje a stává se reálnější. V radostně laděných básních ustupují literární pózy prostým životním zážitkům. Motiv samoty v nich sice spíše sílí než slábne, ale významně se proměňuje. Nepramení již z pocitu výlučnosti. Naopak, v době, kdy se Wolker chystá z domova do Prahy, uvědomí si své úzké sepětí s lidmi, mezi nimiž dosud vyrůstal. Pocit osamělosti tak nyní vyvěrá z tohoto vědomí narušené sounáležitosti. Nynější samota má reálné, odstranitelné příčiny, a proto ztrácí svou předchozí tragiku: z bolesti stává se smutkem. — Těsně před odjezdem do Prahy je Wolker zasažen posledním výrazným literárním vlivem svého přípravného básnického období. Za války vyšla Šrámkova sbírka *Splav*, a jak později za ostatní vyznal Vítězslav Nezval, ovlivnila celou mladou poválečnou poezii. Šrámek se stává posledním průvodcem, který Wolkra konečně přivádí ke hranicím jeho vlastního pohledu na svět. Okouzlené a rozdychtěné nálady Splavu dobře odpovídaly duševní situaci devatenáctiletého básníka. Studium v Praze se Wolkrovi otevírá nový život, který mu splývá s nově se rozvíjejícím životem národa. A tak je Wolker, cele teď obrácený do budoucnosti, plný tužeb a očekávání.

HOST DO DOMU

Práva šel Wolker studovat jen na přání rodičů, sám však byl už pevně rozhodnut věnovat se literatuře. Proto také z počátku navštěvuje přednášky a semináře na filozofické fakultě, seznamuje se hlavně se svými literárními vrstevníky a zúčastňuje se jejich bouřlivých debat. Zde poprvé uslyší řadu nových literárních jmen poválečného evropského života a zároveň změní protiměšťáckých politických názorů, které ohromovaly svým radikalismem. Od většiny pražských přátel však Wolkra odlišovala určitá zdrženlivost, s jakou nové názory a hesla přijímal. Proto se příchod do Prahy neprojevil ani v jeho poezii náhlým zlomem: několik měsíců píše ještě šrámkovsky laděné verše, jejichž zaměření a podoba se mění jen poznenáhlu. Proměna byla dovršena teprve v řadě básní napsaných v době od května roku 1920 do června následujícího roku, z nichž Wolker po přísném výběru sestavil a roku 1921 vydal svou první sbírku *Host do domu*. Charakter Hosta do domu se sice kryje se zaměřením celé mladé poezie, u Wolkra však hlouběji než u jeho druhů vyvěrá z osobního založení a tehdejší životní situace. Vytržen z bezpečí klidného rodinného života, z důvěrně známého, neměnného

prostředí rodného města, stojí pojednou sám uprostřed poválečného chaosu a bídy bouřlivého velkoměsta. Byl to silný životní ořes. To, co nedokázala čtyři léta války, dokázalo několik měsíců pobytu v Praze: Wolkrův pohled, upřený dosud do vlastního nitra, se obrací k vnějšímu světu.

Chtl by nyní všechny lidi spojit ve vzájemné lásce, vnutit skutečnosti harmonii svého vnitřního založení. Představa sjednoceného světa má zcela reálnou podobu, neboť vyrůstá ze zkušenosti jeho dosavadního života, šťastného dětství a mládí. Takovým Wolkrovo mládí přes zmatky puberty skutečně bylo a takovým se zvláště nyní, z odstupu, jeví samému Wolkrovi. Dobové směřování ostatní mladé literatury, která cestu z hrůzy válečných utrpení hledá v láskyplné pokoře a v dětsky důvěřivém vztahu ke světu, se stává posledním vnějším podnětem k tomu, aby se Wolker obrátil do zážitků svého minulého života. Chlapecká naivita a radostnost Hosta do domu tedy není výrazem dosud nezkaleného štěstí jinocha, jenž objevuje svět a bezstarostně se z něho raduje. Naopak, je to básnická stylizace, kterou chce Wolker skutečnost přemoci.

Svět Hosta do domu, dějiště jednotlivých básní, je co nejvšednější. Les, park, hotelový pokojík, kupé v rychlíku a ulice. Také život, který se v tomto prostředí odehrává, je všední a prostý. V lese se učí žák, v hotelovém pokojíku sedí osamělý host, milý přichází přátelé k svátku, maminka vaří oběd. Setkáváme se zde s lidmi, věcmi a životními ději, které básníka bezprostředně obklopovaly v jeho každodenním životě. Wolker v těchto nejprostších předmětech a jevech objevil české poezii novou námětovou oblast, pokračuje tak se svými druhy v úsilí předválečné literatury o zživotnění poezie.

Tato všední skutečnost se pod pohledem Wolkrovým proměňuje v cosi velmi závažného a významného. Básník jako by čtenáře přesvědčoval, že svět není takový, jaký se nám jeví, že jeho pravá podoba je v něčem jiném než v jeho povrchu. Skutečnou podobu světa odhaluje v lásce, která spojuje lidi. I nejprostší jevy, jež jsou prostředníky této lásky, dostávají neobyčejný význam: poštovní schránka, do níž lidé házejí psaníčka pro druhé lidi, kamna, na nichž maminky vaří oběd pro své drahé, a koneckonců všechny věci — „mlčenliví soudruzi“, protože všechny byly udělaný lidmi pro lidi. Harmonický obraz lidských vztahů samých je v souhlase s Wolkrovou osobní zkušeností brán většinou ze života rodinného. Milostné náměty si uchovávají i v tomto období jeho poezie své významné místo. Avšak dovršuje se zde proměna v pojetí této námětové oblasti, započatá v ranějších básních: Wolker potlačil erotickou stránku milostných vztahů, aby tak do popředí vystoupila právě ta skutečnost, že jde o vztah lidské družnosti a porozumění. Láska v Hostu do domu nevylučuje milence z lidského kolektivu, ale naopak je do této širší lidské vzájemnosti pevněji včleňuje. Proto ve Wolkrových představách milostné vztahy s nesobeckými vztahy rodinnými často přímo splývají.

Obdobně k tomuto sjednocenému světu lidí a předmětů bezprostředně je obklopujících Wolker sjednocuje a harmonizuje všechny svět ostatní. Rozbívá jeho rozměry a vztahy a nahrazuje je novými, tj. ruší objektivované a pevně zafixované předěly stejně jako přehradu mezi živým a neživým, konkrétním a abstraktním. Není vzdálenosti a protikladů mezi nebem a zemí: „Svět je jenom chodník nebem, nebe je zas velké pole“; a v jiné básni se nebe opře kapičkou rosy o malinký kvítek na louce. Není neživých věcí: dláždění sedí při jednom stole s hříby a chrpami. V takovém světě není ani smrti: mrtví „napsali znamení do stromů, do květů, že žijí“. Celý svět je zde prostoupen jediným jednotícím smyslem. Básník je důsledný i tam, kde nechá do tohoto harmonického a šťastného světa proniknout bolest. Lidské utrpení vidí v osamocení člověka, v tom, je-li člověk z kruhu vzájemné lásky vytržen. Nemocná dívka netrpí svou nemocí, ale tím, že nemůže obdarovat milého svou láskou. Nejvyšší utrpení uvězněného přítele vidí Wolker v jeho samotě a stejně chápe smutek opilec, kteří „domů se vrací samí a samí“. Osamění je to jediné, čím často trpí básník sám. Motiv samoty, který se objevoval už v mladistvých Wolkrových básních, získal v tomto protikladu k sjednocenému světu svou konečnou podobu a smysl.

Obraz skutečnosti v Hostu do domu je velmi určitý a výrazný. Wolkrovi nejde o postižení bohatosti a zvláštností jednotlivých jevů vnější reality. Všechny předměty a životní okolnosti ho zajímají jen z jednoho hlediska: z hlediska úlohy, kterou hrají v sjednocující lásce lidí. Předměty, osvětlené takto z jediného úhlu,

ztrácejí svou mnohotvárnost, své odstíněnější rysy, ale tímto zjednodušením získávají na určitosti. Odpovídal-li Wolkrově láskyplnému vztahu ke světu pohled dětsky důvěřivý, pak také jednoduché a výrazné vidění skutečnosti se kryje s primitivismem dětského chápání světa. Tento primitivismus zasahuje místy i do způsobu vyjadřování a stává se jedním z prostředků, jimiž Wolker oprostil básnický jazyk a přiblížil ho jazyku hovorovému.

Stejně jako jazyk přiblížil Wolker prostým životním zážitkům i metaforiku svých básní, a také v tom se mu jedním z prostředků stal dětský primitivismus a hravost. Po symbolismu Otokara Březiny a Antonína Sovy přináší Wolkrova generace nový rozvoj obrazného pojmenování. Poučení především poezií Guillaumea Apollinaira objevili básníci poválečné generace nevyčerpatelné možnosti asociativních spojů, a tím nové možnosti obrazného pojmenování, které se jim stalo srážkou, konfrontací dvou víceméně rovnoprávných skutečností, a nikoliv osvětlením jedné z nich pouhou pomocnou představou. Metafora se stala nástrojem, kterým Wolker proniká pod povrch skutečnosti: vřazení jednotlivých jevů do kruhu lidské lásky se děje obraznou proměnou těchto jevů. Smysl básně tak vychází z jednoho přirovnání či metafory. Často Wolker celou báseň důsledně vystaví na postupném rozvíjení výchozího obrazného pojmenování. V básni *Háj* vyjde například v obraze své budoucí rodiny z přirovnání synů k břízám a pokračuje:

Má žena v nich jako bílá kaplička v zeleném háji zmizí
a já budu před ní klekátkem mechem obrostlým.
Vnučky - družičky budou na mě klekat,
modlit se čistýma očima,
a až se zšeří,
Pánbůh bude chodit k nám na večeri.

Nezval zrovnoprávňuje skutečnost obrazné roviny tím, že maximálně uvolní její vztahy s rovinou přímou, že ji osamostatní. Wolker zrovnoprávňuje obraznou skutečnost naopak tím, že její vztah s rovinou přímou rozvíjí a tím upevňuje, že paralelně s přímou rovinou rozšiřuje a prohlubuje rovinu obraznou. Toto zrovnoprávnění ovšem nikdy není tak důsledné jako u Nezvala; pro Wolkra obrazná představa, jakkoli zvýrazněná, přece jen zůstává v podstatě představou pomocnou. Paralelní rozvíjení přímé a obrazné roviny se často kryje s paralelismy ve výstavbě veršové, v níž vystupují do popředí vzájemné konfrontace sousedních veršů.

Pro přirovnání Wolker sahá především do harmonicky viděného světa přírody. Rodinné vztahy jsou v básni *Háj* obdařeny neobyčejnou čistotou právě přirovnáním z přírody. Zároveň jsou zde — a v mnoha jiných básních sbírky — přirovnání volena z oblasti náboženské. Náboženské představy nejsou u Wolkra jen zdrojem obraznosti, ale celých motivů i námětů jednotlivých básní. Bylo tomu tak i v tehdejší tvorbě ostatních mladých básníků; pro Wolkra je příznačné spíše to, jakou mají v jeho poezii náboženské představy nejčastěji konkrétní podobu: Betlém, vánoční koledy, Mikuláš. Tedy představy spojené s tradicí a zvyklostmi, které Wolker znal z domova a které — jak vzpomíná básníkova matka — mocně působily na fantazii dítěte. Také bůh, tak často se zde objevující, není teologickým pojmem, ale lidovou představou absolutně dobré bytosti, a stal se tak Wolkrovi zosobněním abstraktního pojmu lásky.

Učinil-li Wolker bohatou metaforičnost nástrojem svého etického záměru, znamená to, že etický akt je v jeho básních zároveň aktem estetickým: pohled, který z poštovní schránky, kamen atd. učiní jejich obraznou proměnou prostředníky lidské vzájemnosti, obdaří je tím také novou krásou. Proto Wolkrův láskyplný pohled skutečně svět proměňuje, objevuje neznámou tvářnost skutečnosti. „Než přišel on,“ napsal po smrti Wolkrově Šalda, „ležel svět před zraky jeho generace bezmála mrtvý; starý, okoralý, ztuhlý, sedlých a pevných tvarů, rozškatulkovaný v pojmy, zákony, konvence...“ Prosté věci, mezi nimiž se v prostých každodenních dějích uskutečňují prosté lidské vztahy, vymanil Wolker z všednosti, protože svou obrazotvorností

rozbil tyto ztuhlé, pevné tvary a dal zdánlivě samostatným a nesouměřitelným jevům splynout v jednotě, která svou nezvyklostí odhalila jejich nové stránky. Například básník jedoucí z Prahy domů na Mikuláše, naplněný radostným očekáváním svátků strávených v rodině, pozoruje spolecestující „v šedivém kupé“. Vnější skutečnost, která ho právě obklopuje, je bez jakékoliv spojitosti s jeho vnitřním stavem, Wolker však silou své obraznosti zruší hranice mezi nimi, promění vlak v „punčošku za oknem“ a rozvinutím této metafory se šedivá scéna rozzáří v nových, svátečních barvách. Wolker nepřekonává všednost tak, že by ji spojoval s nevšedním, „poetickým“. Právě proto, že pro něho všechna skutečnost tvoří jednotu, jeden svět, není rozdíl mezi skutečností, z níž volí své náměty, a tou, do níž sahá pro obrazná pojmenování. Poetičnost je tu právě jen v novosti vztahu mezi dvěma jevy stejně prostými. V jedné básni například přirovnává vaření oběda k růstu polních květin, a v jiné tento vztah mezi rovinou obraznou a přímou obrátí: „... a země byla slavná jako rodinná kamna při večeři.“ Přirovnání volená z prosté reality dávají kráse Wolkrova básnického světa onen důvěrný, „chlapecký“ ráz.

Harmonický svět Hosta do domu je ovšem poněkud monotónní a úzký. Wolker sám — ve shodě s některými kritiky své prvotiny — chápal svůj další vývoj jako cestu od obrazu světa, jaký si jednostranně vynutilo jeho milující srdce, ke zmocnění se skutečnosti „tak, jak svět chce“. Proces zproblematizování skutečnosti se však nezačal až po dokončení Hosta do domu, ale v něm, a nikoliv náhlým zvratem, ale plynulým vývojem. Wolker tento proces ve své sbírce před zraky čtenářů jen zastřel, neboť při řazení básní porušil jejich chronologii. Zhruba lze říci, že první polovina básní Hosta do domu, psaná do podzimu roku 1920, je výrazem harmonie ničím nerušené. Počínaje básní *Návrat* (která vrcholí ve verších „Myslím-li na ty / jimž v mlhavém bloudění zjevil se svatý, / musím si vzpomněti i oněch, / kteří jej nespátřili, / protože očima večeri zaplatili“) proniká do této harmonie utrupení světa.

V Hostu do domu jsou posledními mezistupni tohoto vývoje básně *V parku před polednem* a *Svatý Kopeček*, obě napsané až po odevzdání sbírky do tisku a zařazené do ní podle Wolkrova přání v dalších, posmrtných vydáních. Celkovým svým zaměřením je rozsáhlá báseň Svatý Kopeček, tvořící samostatný závěrečný oddíl sbírky, ještě součástí harmonizujícího Hosta do domu, ale zároveň zde Wolker již říká: svět je nemocný a je třeba ho uzdravit. Obě stanoviska — harmonizující, které Wolker opouští, i společensky angažované, ke kterému směřuje — se zde prolínají. Význam a svébytné postavení Svatého Kopečku však nespočívají především v tom, co znamená tato báseň ve Wolkrově myšlenkovém vývoji, ale v obraze, který vytváří, a v tom, co takto vypovídá o Wolkrově vývoji uměleckém. Ústřední všesjednocující postoj Hosta do domu, vyslovovaný v jednotlivých básních jakoby útržkovitě, je Svatým Kopečkem vyjádřen naposledy v širokém obzíravém pohledu člověka, který se loučí. Žádnou jinou básní nevytvořil Wolker tak konkrétní a mnohostranný obraz jako zde. Úvodní scéna návštěvy u nemocné babičky, setkání v lese s dávným kamarádem, návštěva u jiného kamaráda v prosté domácnosti jeho matky, večer strávený na lošovské silnici v kruhu ostatních přátel a konečně závěrečná připomínka básnickovy milé — úhrn všech těchto scén postihuje z různých aspektů lidskou družnost v její mnohotvárnosti. Wolker se ve Svatém Kopečku, podobně jako jiní mladí básníci, literárně inspiroval Apollinairovým Pásmem a jeho metodou volného přechodu od motivu k motivu, i když do určité míry potlačil asociativnost těchto přechodů tím, že motivy jsou tu spjaty ústředním smyslem. Ve srovnání s ostatními básněmi Hosta do domu, v nichž jednotlivá obrazná pojmenování, motivy, celý „obraz“ jsou soustředěny k vyslovení „myšlenky“, je však zde myšlenkové pouto přece jen uvolněno, odstředivá síla tlačí jednotlivé motivy nejrůznějšími směry od ústředního tématu a Svatý Kopeček — jehož sjednocující smysl je tak neurčitější, ale zato mnohostrannější — se ocitá blízko polytematičnosti básní Vítězslava Nezvala a Konstantina Biebla, kteří později plně rozvinuli tuto stránku Apollinairova Pásma. Z hlediska dalšího Wolkrova vývoje je však oslabení jednoznačného ústředního smyslu jen dočasné. To naznačuje závěr samého Svatého Kopečku svým patosem, kterého jsou zcela prosty předchozí básně Wolkrovy prvotiny a který je naopak charakteristický pro jeho druhou sbírku. Svatý Kopeček je mezníkem, jenž znamená výkyv Wolkrovy poezie nejbliže

k umělecké metodě ostatních vrstevníků, zároveň však je počátkem cesty, na níž se básník, veden úsilím po maximálně sdělném vyjádření co nejurčitější myšlenky, od hlavního směru poválečné básnické generace naopak výrazněji vzdaluje.

TĚŽKÁ HODINA

Druhá Wolkrova básnická sbírka *Těžká hodina* vychází na podzim roku 1922. Příznačná námětová oblast všedního života se v ní rozrůstá do širších a složitějších společenských souvislostí. Básník definitivně opouští idylu svého pokoje a přírody a ocitá se v ulicích velkoměsta před luxusními kavárnami i v chudých předměstích, v činžácích i fabrikách. V Hostu do domu autor pozoruje svět z jediného úhlu lidské družnosti a osamění, v *Těžké hodině* zobrazuje společenskou realitu proto a jen potud, pokud je to třeba k vyjádření protikladu mezi blahobytem jedněch a utrpením druhých nebo protikladu mezi touto společenskou nespravedlností a lidskou touhou po světě spravedlivém a šťastném. Básní *Oči* to Wolker přímo vyslovil: vnímá jen dvě stránky skutečnosti — šťastnou a líbeznou a proti ní tu, jež je plna bídy a neštěstí. Podobně jako v Hostu do domu je i svět *Těžké hodiny* velmi výrazný a určitý, ale tím zároveň zjednodušený. Wolker je lapidární až do tezovitosti:

Tady jsou paláce, — tady podkroví,
tady jsou sytí, — tady hladoví,
jedni jsou otroci, — druzí diktátoři
a všichni jsou choří.

Utrpení proletariátu, třídní protiklady nejsou vlastním předmětem *Těžké hodiny*, ale tezovitě vyjádřeným východiskem Wolkrova skutečného básnického záměru. Při určování tematiky je třeba vrátit se k problematice Wolkrova přerodu. Rozbor Hosta do domu ukázal, že Wolkrovo myšlenkové dozrání se nezačalo až po období Hosta do domu, ale hluboko v něm. Na rozhraní mezi oběma sbírkami vrcholí a končí. *Těžká hodina* je tak výrazem jeho nových, hotových už názorů. Toto poznání vlastně vůbec nebylo záležitostí nějakého přerodu, ale záležitostí prostého myšlenkového vývoje. Přijetím nového přesvědčení však pro Wolkra věc spíše začíná. Ten rys povahy, který mu nedovolil překotně střídat názory a který ho například k marxismu dovedl později než řadu jeho bojovně nadšených druhů, vedl ho zároveň ke zdůraznění mravní náročnosti nově přijatého názoru. Nikoliv tedy básníkův vývoj od mladických iluzí k mužnému poznání, ale vnitřní konflikt, který po tomto poznání následoval, úsilí uvést do souladu svůj osobní život s krutostí doby je výchozím tématem Wolkrovy *Těžké hodiny* (viz především báseň *Jaro a Sloky*). „A my dnes nevidíme zápas dvou lidí, vidíme zápas dvou světů, celý vesmír chvěje se pod jejich nárazy a naše srdce trne v úzkostech a zpívá v nadějích.“ Chtěl-li vyjádřit zápas člověka v takto monumentálně pojatých společenských vztazích, nemohl zároveň vytvářet realistické obrazy ze života proletariátu. Wolker naopak ke svému uměleckému záměru potřeboval v *Těžké hodině* zobrazit společenskou realitu jen v jejích základních hrubých obrysech.

„Byl rozená včela lidská, která si nese zákon hromadnosti v krvi,“ napsal o Wolkrovi Šalda. Osobní založení vedlo Wolkra k tomu, aby ve vztahu jednotlivce k druhým viděl ústřední problém člověka na přelomu dvou společenských řádů. Požadavek kolektivismu byl společný všem básníkům a teoretikům takzvané proletářské poezie, rozdílné však bylo jeho pojetí. Wolker ho ve své tvorbě neuskutečňoval tak, že — schematicky řečeno — by vedle sebe kladl svou osobní problematiku a problematiku mas (Hora), ani tak, že by potlačil svou individuálnost (Neumann), ani tak, že by se stal mluvčím vyslovujícím elementární tužby těch, kteří jsou vyřazováni z bohatství a radostí moderní civilizace (Seifert). Chce vyjádřit problematiku jednotlivce,

kterého jeho touha po štěstí vede k pochopení vzájemného sepětí a závislosti s druhými, a tím na jedné straně k prohloubení svého „já“ a na druhé straně k uvědomění sebe samého jako aktivního společenského činitele.

Harmonický svět Wolker už nevidí jako něco daného, ale jako vytoužený sen. Jeho jednotící pohled nyní odhaluje vzájemnou závislost lidských životů, navenek spolu vůbec nesouvisejících. V básni *Setkání* je nad podobností nevěstky s básnickovou milou rozvinuta (i když v sentimentální podobě) představa podmíněnosti šťastného života jedněch utrpením druhých. V předchozí básni *Dům v noci* je bída a bolest obyvatel jednoho činžáku naopak vykoupena láskou dvou milenců z podkrovní. Vzájemná lidská jednota překračuje i smrt; umírající děd přelévá svou životní sílu do básnickových rukou a mrtvá babička ožívá ve svých vnučích. Hluboké Wolkrovo vědomí, že člověk nežije svůj život sám v sobě a pro sebe, že podstata lidské existence spočívá v sepětí s jinými životy a v odpovědnosti za ně, toto vědomí je vlastní příčinou Wolkrova mravního pojetí kolektivismu. Smrt vojáků z první světové války se v básni *Mirogoj* stává mravním závazkem básnickovu životu a v básni *Fotografie* je drastickou metamorfózou naznačena odpovědnost syté lhostejnosti za smrt dětí, které umírají v Rusku hladem.

Aktuální dobová situace se stala podnětem, jenž Wolkrovi umožnil ve vyhraněné, dramatické podobě odhalit a konkretizovat eticko-noetický postoj. Obě navzájem se podmiňující složky tohoto postoje jsou nejsoustředěněji vyjádřeny v básních, které Wolker zařadil na závěr sbírky jako její vyvrcholení, v *Baladě o očích topičových* a v básni *Moře*. Práce elektrárenského dělníka v *Baladě o očích topičových* je pojata z hlediska vztahu k druhým lidem; topičovy oči se rozsvěčují „nejraděj nad stolem rodiny“ a on sám touží vjíždět do bran země „paprsky lásky a úrody“. Práce takto chápaná je tím činitelem, kterým člověk nejen překonává své osamocení, ale kterým přerůstá i svou konečnost, svou smrt. To je vlastní smysl známého dvojverší „Dělník je smrtelný, / práce je živá.“

Stejně jako v Hostu do domu jsou v Těžké hodině téměř všechny básně vedeny vědomým tematickým úsilím proniknout pod vnější zdání jevů. A stejně jako v Hostu do domu nachází Wolker „na dně“ skutečnosti jako smysl všeho vzájemného sepětí lidských životů. Toto sepětí spočívá nejen v podstatě lidské existence, ale vytváří se v něm a ukazuje ve své podstatě také všechna skutečnost „mimolidská“: jen „v člověku kvete svět“. Báseň *Moře* napsal Wolker na základě zážitků ze svého pobytu v Dalmácii, kde byl s Konstantiem Bieblem o prázdninách roku 1922. Básník nenalézá pravou podobu moře jako pasivní pozorovatel, ani v subjektivních snových vizích, ale teprve tehdy, vykořičí-li ze svého nezúčastněného odstupu mezi námořníky, kteří na moři a s mořem žijí. „Skutečnost jedinou, skutečnost nejskutečnější“ nachází ve vzájemných vztazích lidí, kteří svou prací vstupují v tvůrčí vztah ke vši ostatní přírodě. Nejvyšším osobním štěstím je Wolkrovi splnutí s tímto kolektivem, jehož dělnost znovu zdůrazňuje až k závěrečnému axiomatu: „Svět jsou jen ti, kteří jej živí, by z něho živi byli...“

Prostředkem, kterým Wolker proniká pod vnější tvářnost reality, zůstává v Těžké hodině obrazné pojmenování. „Myšlenky“ básní jsou zde ovšem komplikovanější. Wolker je nemůže rozvíjet — a nebylo to možné už ani v řadě složitějších básní Hosta do domu — prostým rozváděním výchozího obrazného pojmenování. Přestože nemohou být vyjádřeny souvislým řetězcem přirovnání a metafor, jsou básně Těžké hodiny na obrazném pojmenování založeny. Wolkrovi jde o jasné vyslovení myšlenky, potlačuje proto ty jednotlivé metafory a přirovnání, které by od ní odváděly pozornost, a vyzdvihuje do popředí obrazná pojmenování, která jsou konkrétním vyjádřením jejího obrazného uchopení. V básni *Pohřeb* například při cestě průvodu srpnovou přírodou utvoří Wolker paralelu: „Obilí už je do sýpek sveženo / a my je dnes svážíme znovu.“ Obraznou proměnou pohřebního průvodu je naznačena idea „nesmrtelnosti“ člověka, založená na přirovnání mrtvého člověka k semenu vloženému do země. Také další rozvíjení myšlenky se děje pomocí obrazných pojmenování vycházejících z tohoto základního obrazu a vrcholí v závěrečné parafrázi lidové písně o hřbitovu, zahradě zelené.

Ačkoliv v Těžké hodině jde Wolkrovi v stupňované míře o vyslovení myšlenky, zůstává pro jeho poezii charakteristickou její konkrétní názornost. Tyto myšlenky nejsou výplodem racionální logiky, právě

proto to nejsou myšlenky v pravém slova smyslu (a měly by zde všude být dány do uvozovek). Ony samy — jak ukazuje báseň Pohřeb —, nikoliv jakési jejich dodatečné ztvárnění, jsou přímým výrazem básnickovy obrazotvornosti. Jednotlivá obrazná pojmenování i smysl celé básně jsou u Wolkra jen dvojím projevem jeho základní básnické vlohy. Jeho poezie vyvěrá z neutuchajícího zdroje obraznosti, která vše přetváří, aby to spojila v jediný organický celek: věc s člověkem, člověka s ostatními lidmi, lidi s ostatní přírodou, konkrétní svět se světem abstraktním.

Základní kompoziční schéma Wolkrových básní má tři postupné etapy: 1) báseň vyjde z představy určité skutečnosti, 2) metaforickou proměnou je odhalen její vnitřní smysl, 3) z tohoto odhalení je vyvozen důsledek (většinou mravního charakteru). Smysl Wolkrových básní je tedy postupně rozvíjen před zraky čtenářovými, chtělo by se přímo říci: dokázán. Přesto však nelze tyto básně nazvat reflexivními, jejich smysl není rozvíjen v meditaci. Obrazně názorné východisko Wolkrovy poezie způsobuje, že už v Hostu do domu vyrůstá tento smysl z jednoduché akce. Například harmonie rodinné lásky vyvěrá v básni *Kamna z „procesu“* vaření a podávání oběda. V Těžké hodině se akce osamostatňuje a stává se zdánlivě kompoziční osou básně. Skutečnou osou ovšem zůstává metaforicky rozvíjený smysl, a děj proto nepřekračuje jednoduchou podobu potřebnou právě jen k rozvinutí tohoto smyslu. Přesto však Wolkrova poezie nabývá v Těžké hodině výrazněji epického charakteru. Teprve v Těžké hodině je důsledně rozvinut kompoziční půdorys, v němž z výchozího obrazu reality je postupně vyvozen určitý závěr básně. A právě motivace, vzájemná vázanost jednotlivých motivů řazených v určité posloupnosti, je charakteristickým rysem, jenž epičnost (spolu s dramatickostí) odlišuje od lyričnosti. V období Těžké hodiny Wolker o epiku vědomě usiloval, neboť byl přesvědčen, „že dnešek ji chce. Je přesycen nadvýrobou lyriky. Je přesycen určitým člověkem, který mluví stále jen o sobě. Vím: básník sám bude vždy nejmocnější složkou svého díla, ale pokládám za důkaz síly a statečnosti — doveďte-li život (děj) své básně vynést ze sebe.“ Tak vznikly Wolkrovy sociální balady, nejcharakterističtější útvar jeho díla a celé takzvané proletářské literatury.

Ústředními postavami všech tří balad Těžké hodiny (*Balady o nenarozeném dítěti*, *Balady o snu*, *Balady o očích topičových*) jsou postavy dělníka a jeho milenky či ženy. V Hostu do domu byly oderotizované milostné vztahy konkrétním projevem lidské družnosti. Toto pojetí se v Těžké hodině dále vyhraňuje, mění se ve vědomí podřízenosti osobního vztahu mezi mužem a ženou jejich nadosobnímu úsilí. Ačkoliv se milostné vztahy objevují ve Wolkrově poezii tak často, stojí vlastně mimo problematiku jeho básní, mimo jeho skutečný básnický zájem. Není v nich nic, co by Wolkra znepokojovalo, žádná tíživá otázka, s kterou by se chtěl vypořádat, jako tomu bylo v tvorbě generací předválečných. Pro předválečnou literaturu byl vztah k ženě mučivým problémem, ve kterém se koncentrovala všechna problematika básnickova poměru ke světu. Wolker, který sám ve své mladistvé tvorbě zopakoval trýznivé životní pocity svých básnických učitelů, nejrozhodněji z mladé poválečné generace prorazil bezvýchodný kruh vztahů mezi mužem a ženou tím, že ho učinil součástí širších vztahů dění společenského.

Tragika balad Těžké hodiny vyrůstá ze srážky člověka s daným sociálním zřízením. To je jeden z hlavních důvodů, proč se Wolker opřel o balady Erbenovy, jejichž tématem je dramatický konflikt člověka s nadosobní zákonitostí. Erbenovi je touto zákonitostí mravní norma, v jejímž jménu je rozsuzováno jednání člověka. Wolker se naopak staví na stranu svých hrdinů v jejich střetnutí s nespravedlivým zřízením.

Wolkrov zájem se však nesoustřeďuje k sociální otázce, jako tomu je například v Nerudových sociálních baladách z Knih veršů či v básních Bezručových. Stejně jako v ostatních básních Těžké hodiny také v baladách je sociální problematika jen východiskem vlastního smyslu básně. Skutečným tématem zůstávají jednotliví vztahy mezi lidmi. V *Baladě o nenarozeném dítěti*, která je v jeho vývoji po mnoha stránkách básní přechodnou, přistupuje Wolker k tématu obdobně jako v Hostu do domu. Otázka vzájemných lidských vztahů se mu promítá do vztahu mezi mužem a ženou, jejichž láska se v nespravedlivé společnosti nemůže uskutečnit ve své plnosti. V *Baladě o snu* ještě výrazněji nepramení skutečné utrpení dělníkovo z hmotné bídy, ale z vě-

domí rozpolcenosti nespravedlivého světa. A konečně v *Baladě o očích topičových* se paradoxně naplňuje topičova touha vjíždět do bran země „paprsky lásky a úrody“. („Staň se tím, po čem toužíš,“ napsal si Wolker do zápisníčku jako moto k této básni.) Je to tedy opět problém mravní, co tíží hrdiny jeho balad a co ho zajímá v soudobé sociální problematice, nikoliv však ve smyslu starší sociální literatury, odhalující nemorálnost kapitalismu. Wolker se proletářů neujímá, nedovolává se pro ně spravedlnosti. Vychází z jejich situace a mravní otázkou jsou mu otázky lidských vztahů, které z hlediska této situace vyvstávají. Přes všechnu odlišnost Wolkrových a Erbenových balad byl Erben právě tímto základním položením otázky Wolkrovi blízký. Problematikou Erbenových balad je také eticky pojatá otázka lidských vztahů: kritériem mravní normy je Erbenovi hrdinův vztah k druhým lidem.

Wolkrovy balady se nevymykají z kontextu ostatních básní ani metodou. V *Baladě o očích topičových* básník nejdůsledněji spojil formu balady se svým osobitým tvárným postupem: děj je zde jen vnější rouškou postupného rozvíjení myšlenky, založené na metaforické proměně topičových očí ve světlo žárovky. Ale také v první baladě se stává dítě, které se nesmí milencům narodit, symbolickým obrazem neuskutečnitelné lásky mezi lidmi; a v *Baladě o snu* je Janův sen symbolem lidské touhy po šťastném životě. Ústřední metafora nabývá ve Wolkrových sociálních baladách, stejně jako ve většině ostatních básní *Těžké hodiny*, symbolického charakteru, aniž zároveň dítě, sen či žárovka ztrácí reálnost skutečných věcí a jevů. Také postavy balad a jejich osudy vyrůstají z reálného společenského postavení a zároveň je přerůstají ani ne tak v symbolickém, jako spíše symbolizujícím a monumentalizujícím významu.

Dětský primitivismus Hosta do domu byl projevem něčeho hlubšího než jedné vývojové epizody poválečné mladé poezie. Byl zároveň prvotním projevem Wolkrova sklonu k maximální jednoznačnosti a výraznosti, který v *Těžké hodině* vyústil do monumentalizujícího pojetí společensko-mravního zápasu člověka. A to je poslední příčina, která Wolkra vedla k Erbenovým baladám, v nichž spojení prostoty a monumentality se 20. století jevilo jako klasické. Erben sám se v tom však opíral o jiný vzor, o lidovou tvorbu, a to ne především o lidovou baladu, ani o lidovou píseň, ale o celý epický lidový odkaz: ani ne tak o výraz lidové tvorby, jako o jeho ducha. Ve Wolkrových básních bychom sice našli nejen přímé parafráze lidových písní, ale i skrytější a závažnější obdoby v tvárných postupech. Zde však není podstata toho, co Wolkrovy básně spojuje s tvorbou lidovou. Wolkrova poezie je blízká především samému lidovému pojetí života, jak se projevuje ve folklorní tvorbě: jeho neproblematickému, jednoznačnému a přitakávajícímu vztahu ke skutečnosti, vědomí kolektivity, etičnosti stroze rozlišující mezi dobrem a zlem, a konečně tomu, jak tvrdost a bolesti života jsou překonávány bytostným optimismem.

Ovšem tento optimismus spojený s kultem čínorodé aktivity by mohl být pokládán spíše za výraz Wolkrova ideologického východiska, jeho iluzivní důvěry ve společenský pokrok. Ideologický a přímo politický aspekt *Těžké hodiny* byl kulturně společenskou situací své doby zdůrazněn (tím spíše, že k tomu Wolker sám přispíval svými teoretizujícími pracemi) a po druhé světové válce vystupňován do krajnosti. Tak zůstal do značné míry zastřen skutečný charakter a smysl této sbírky, v níž se onen ideologicky motivovaný optimismus mihne jen v příznačné podobě snu. Čínorodost světa *Těžké hodiny* má naopak vyhraněně konfliktní a tragický charakter. Vývoj od prosluněné harmoničnosti Hosta do domu spočívá v tom, že lidská vzájemnost, která se Wolkrovi nejprve jevila být darem, k němuž je možno se utéci jako k všeléku, se mu po Hostu do domu zproblematizovala. Právě znovu opěťovaná snaha dobrat se této hlubší vzájemnosti, najít své místo v ní, je zdrojem konfliktů *Těžké hodiny*.

Pojetím člověka z hlediska nadosobní sounáležitosti odkazuje *Těžká hodina* k poezii Březinově. Posun od březinovských vizí sbratření k *Těžké hodině* je obdobný tvárnému posunu od Březinových symbolů k symbolizující tendenci *Těžké hodiny*. Z nadosobního a nadčasového metafyzického vidění Březinova si u Wolkra tyto sjednocující vztahy udržují monumentalizující patos, zároveň je však Wolker promítá do zcela konkrétních situací. Tím je sice omezuje a zvnějšňuje, ale zároveň oživuje jejich naléhavost.

POHÁDKY A JINÉ PRÓZY, DRAMATA, LITERÁRNÍ STUDIE A KRITIKY

Mnohostrannost literární tvorby zůstává pro Wolkra charakteristická i v jeho zralém období. Sílí zvláště po dokončení *Hosta do domu*: úsilí po básnické epice je provázáno rostoucím počtem prací prozaických, dramatických a teoretických i kritických. Zároveň s prvními básněmi *Těžké hodiny* začal Wolker psát pohádky, jejichž obsah charakterizoval jako „mravně sociální“. Podobně jako v jeho poezii je zde svět rozdělen na bohaté a chudé, hrdinové vyrůstají z určitého sociálního zařazení, ale v centru básnickovy pozornosti zůstává mravní otázka jejich vztahu k druhým lidem.

Pohádka *O knihařovi a básníkovi* je postavena na protikladu mezi sobectvím básníka a nezištným jednáním chudého knihaře. Milionář v pohádce *O milionáři, který ukradl slunce* chce pro sebe všechno bohatství a štěstí, a proto hyne. V pohádce *O komíníkovi* dospěl Wolker nejdále v pojetí mravně sociální problematiky z naivního hlediska dětských čtenářů. V postavě malého sirotka ztělesnil v humorné miniatuře mravní rozhodování mezi sobeckým štěstím a odpovědností k druhým. Tento jednoduchý „reálný“ příběh „reálných“ postav zvláště výrazně charakterizuje směr jeho úsilí o moderní pohádku. Wolker vyšel z příkladu Andersenova a Wildova, ale důsledněji než oni zbavil své pohádky tradičních pohádkových postav a motivů a naplnil je všedním životem současnosti. Vyskytne-li se ještě v první z nich zámek, pak ho neobývá princezna, ale prostě bohatá slečna. Básník, knihař, milionář, komíník, listonoš a děti, to jsou postavy Wolkrových pohádek.

Z celého pohádkového aparátu ponechal Wolker jen zázračnost, která u něho vyrůstá z metafory. V *Pohádce o listonošovi* například nedoručil listonoš dopis, o němž se domníval, že oznamuje smrt: dopis se stával každým dnem těžším, až s ním nakonec listonoš nemohl ani pohnout. Zázračnost, která činila pohádku zvláště vhodným útvarům pro postup metaforických proměn, vyrůstá z jiné, základní vlastnosti pohádky: z jejího uvolněného vztahu ke skutečnosti. Tento rys je také vlastní a hlubší příčinou, pro kterou žánr pohádky vyhovoval Wolkrovi uměleckému založení a který tak způsobil, že v jeho tvorbě zůstaly pohádky vedle poezie nejživotnějším útvarům.

Vychází-li Wolker z metafory a slouží-li děj a postavy v něm vystupující jen důslednému rozvíjení tohoto metaforického smyslu, pak to není v rozporu s charakterem pohádky. Ani k nejreálnějšímu pohádkovému příběhu čtenář nepřistupuje s požadavkem věrojatnosti, nevádí mu dějová vykonstruovanost a jednostranné zkresení postav. Jinak je tomu v povídce. Wolker se však v povídkách svého zralého období snaží postupovat v podstatě stejným způsobem jako ve své poezii a pohádkách. Píše pak lyrickou prózu, jako je *Stařec*, nebo se například v povídce *Služka* marně snaží přehlušit lyrický základ a teozovitost postav vnější drastičností příběhu. V období *Těžké hodiny* se Wolkrova umělecká ctižádost snad ještě více než k poezii obracela k próze a dramatu. „Tezovitě“ pojetí dané skutečnosti je ve Wolkrově poezii součástí primitivizující obraznosti, která ze sebe rozvíjí svůj organický, konkrétní svět. Metaforická proměna však nestačí unést stavbu děl ostatních literárních druhů, teozovitost a myšlenkové konstrukce se tak stávají základem, z něhož je dílo rozvíjeno a který se autor bez úspěchu snaží zastít. Nepodařilo se mu to ani v povídkách, ani v ucelené první kapitole koncipovaného románu, a konečně ani v dramatech.

Tři hry (vydané roku 1923) byly třetí a poslední knihou, kterou Wolker za svého života uveřejnil. Nejstarší z těchto jednoaktových her, *Nemocnice*, lyrická scéna, v níž tři umírající jsou smírným závěrem vykoupení ze své samoty, byla napsána ještě v období *Hosta do domu*. Wolker sám poznamenal, že mezi hry ji zařadil jen pro její závěrečný opticky pojatý výjev. Jako byla tato scéna myšlenkově spjata s poezií *Hosta do domu*, tak další dvě hry vycházejí z problematiky, kterou Wolker souběžně vyjadřoval v básních *Těžké hodiny*. Mravní zápas člověka uprostřed srážky dvou světů, téma Wolkrových balad — dramatického útvaru jeho poezie, tvoří myšlenkovou osnovu obou jeho her.

Konflikt *Hrobu* vychází z protikladu — charakteristického pro Wolkrovo dílo — mezi sobeckým štěstím a odpovědností k druhým. Ve městě zbídačelém válkou v době nesmírného sucha, za něhož vyschly všechny

studny, nedbá hrdina hry, lékař, proseb své ženy a otvírá hrob mrtvého vévody s pramenem v něm ukrytým. Propadá tak prokletí a zároveň umírá, aby zachránil žízňící obyvatele města. Smysl hry je vystaven na metaforické proměně, započaté od lékařova výroku „Já dostal jsem hrob, abych odevzdal pramen“, a vrcholící závěrečnou vizí, v níž je lidské srdce přirovnáno k prameni, jenž napájí žízňivé. Nejen tato závěrečná apoteóza, ale také kontrastní zaměření ostatních postav ukazují, že Wolkrovi nešlo o drama tragické oběti lékařovy, ale o dramaticky vypjatou oslavu statečného činu, při němž člověk, veden potřebami druhých, nedbá svých osobních zájmů. V poslední hře, příznačně nazvané *Nejvyšší oběť*, se naproti tomu hrdinčina oběť ocitá ve středu Wolkrovy pozornosti. Jednání revolucionářky Soni je také vedeno potřebami celku, ale to je jen pozadí vlastní problematiky. Soňa vláká do bytu nebezpečného policejního komisaře a zabije ho, ačkoliv ve své náboženské víře je přesvědčena, že tím bude její duše zatracena. Obětuje se. V tomto rozporu je hrdinka vedena myšlenkou, která je ve Wolkrově pojetí založena opět na obrazné proměně: aby „vraždic, k smrti nezavražдила“, miluje se před vraždou s komisařem a čeká s ním dítě.

Mravní zápas se ani v jedné z obou her neodehrává v hrdinově nitru. Postavy obou her jsou jen statickými představiteli básnickovy myšlenkové dialektiky. Zápas zůstává v rovině myšlenkové argumentace, v níž jednotlivé postavy jsou mluvčími protikladných hledisek. V *Nejvyšší oběti* se Wolker snažil tuto tezatovitost potlačit a příběh, který byl jen vnější osnovou myšlenky, chtěl zároveň naplnit individuální psychologii konkrétních postav. To byl neřešitelný rozpor, který způsobil nevěrohodnost hry. Vykonstruováno je psychologické pojetí tématu oběti, hrdinčino východisko z jejího vnitřního rozporu a do značné míry i jednání obou jejích partnerů. Wolkrova snaha o zrealističtění dramatu v *Nejvyšší oběti* jen jasněji odhalila, že v dramatu, stejně jako v próze, nemohl s úspěchem postupovat stejným způsobem jako v poezii. Předchozí hra *Hrob* vznikla pod vlivem expresionismu a má jeho myšlenkovou obecnost, formální uvolněnost, křečovitou výmluvnost a celkový vzrušený charakter jakoby horečnaté vize. Avšak právě tento jen zpola reálný vizionářský charakter dal *Hrobu* myšlenkovou a tvárnou jednotu, kterou jinak dramaticky vyvráždějí *Nejvyšší oběť* nemá. Lyrický základ *Hrobu* a tezatovitost jeho postav nejsou nijak zastírány, a tím jsou mnohem méně pocíťovány jako slabina, neboť předem vylučují možnost přistupovat ke hře s požadavky dějové a psychologické věrojatnosti. A tak působí tato ve své době jevištně stěžejí realizovatelná hra skutečnou dramatickou silou. Samotnému ústřednímu postoji Wolkrova díla, vyjadřujícímu mravní zápas člověka na pozadí společenského dění, byla monumentální dramatičnost vlastní. V *Hrobu* — na rozdíl od *Nejvyšší oběti* — nebyl tento smysl zakrýván násilnou psychologickou problematikou: celá hra je nezastřeně nesena jeho patosem.

Wolker, celým svým založením tíhnoucí ke spolupráci se stejně smýšlejícími druhy, se stal členem obou tehdejších mladých uměleckých sdružení, brněnské Literární skupiny od jejího založení v létě 1921 a pražského Devětsilu od jara 1922. Z obou však postupně po roce vystoupil. Z idealisticky humanistické Literární skupiny odešel pro její světový názor a z Devětsilu, jenž se hlásil stejně jako Wolker k marxismu, pro rozpor v názoru na poslání umění ve společnosti.

Wolkrovo pojetí proletářského umění příznivě charakterizuje, ve srovnání s ostatními teoretiky, nesppekulativnost. Dělníci nebyli Wolkrovi jakýmsi zvláštním typem lidí, jejichž sociální podmínky, potřeby a psychiku je třeba studovat: byli to jeho kamarádi ze Svatého Kopečku. Obdobně ve svém pojetí proletářského umění neklade Wolker jednostranný důraz na přídavné jméno proletářský, i když i ve své nejlepší stati *Umění všední či nedělní* (se sugestivní přesvědčivostí se vypořádávající s otázkou naznačenou titulem) přistupuje k obecně estetické problematice z hlediska aktuálních potřeb sociálních. Ve stati *Proletářské umění*, kterou napsal těsně po svém vstupu do Devětsilu společně s Karlem Teigem, viděl specifické rysy proletářského umění v kolektivismu, tendenčnosti a optimismu. Optimismus mu nebyl záležitostí názorového vyznání díla, ale aktivního vztahu k danému světu. V tomto smyslu píše také o tendenčnosti, která není „vnějším nátěrem — ale názorem a vnitřním pojetím“: „Nebudeme hledat něco nového, nač bychom se chtěli dívat, budeme chtít *nově* se dívat.“

Také ve svých polemikách vycházel Wolker spíše z argumentace sociálně etické než estetické. Přímou se to nabízelo v článku, v němž odráží útoky proti své programové stati o proletářském umění. Ale stejným způsobem postupuje i v polemice nazvané *Manifesty*, obrácené proti manifestu Literární skupiny. Smysl svého stanoviska, které by bylo možno formulovat a obhajovat také z ryze estetického hlediska, vyhrocuje tu Wolker do tvrzení motivovaného sociálně eticky: „Jen aby se posléze všechny ty utopie nestaly nezodpovědnou představivostí, romantickým, slabošským útekem do vlastních snů právě v době, kdy umělec jako muž a voják je povinen stát co stát státi na konkrétní půdě skutečna.“ Se stejným kritériem přistupuje Wolker k umění i ve svých kritikách, v nichž většinou hodnotí tvorbu svých generačních druhů a které byly — stejně jako teoretické stati — uveřejněny v Nejedlého *Varu* během jediného roku 1922. Wolker sám úvodem předdesílá, že hodnotícím měřítkem jednotlivých děl mu bude statečnost, s jakou zaujímá umělec stanovisko ke své době.

Wolkrovy teoretizující práce jsou výrazem estetiky vyhraněné programově a osvětlují Wolkrovu vlastní uměleckou tvorbu pouze v jejím ideologickém aspektu, jímž byla uzavřena do své doby.

BÁSNICKÁ POZŮSTALOST

V dubnu 1923, kdy se Wolker v Prostějově připravoval na poslední státnici, onemocněl tuberkulózou plic a odjel na léčení do sanatoria v Tatranské Poliance. Po měsících vždy znovu se bortící naděje na uzdravení se přidal zápal mozkových blan a 3. ledna 1924, krátce po převozu domů, Wolker zemřel.

Básně z Wolkrovy pozůstalosti nepřinášejí nějaké nové, nečekané rysy do jeho poezie, výrazněji však ozřejmují její charakter, a to jak pozitivním, tak negativním způsobem.

K básním, které Wolker napsal v době od uspořádání *Těžké hodiny* do svého onemocnění a které se svým charakterem přimykají k jeho druhé sbírce, patří především *Balada o námořníku*. Přesto, že je tato nejrozsáhlejší báseň Wolkrova zralého údobí pojata tak široce, dokázal Wolker její promyšleně pojatý metaforický základ rozvinout s důslednou kompoziční jednotou a se stupňovanou dramatičností. Avšak na rozdíl od balad z *Těžké hodiny* v *Baladě o námořníku* nevytěžil etickou jistotu básně z nejistoty přítomnosti: stejně jako v *Baladě z nemocnice* z období *Těžké hodiny* (do sbírky však nezařazené) vyšel zde z abstraktního mravního zákona viny a odplaty, stojícího nad člověkem; spolu s tímto zákonem přejal z Erbenových balad i jejich dikci a některé výrazové prostředky.

Rozpornost *Balady o námořníku* vyplývá tedy z toho, že je v ní člověk vytržen z konkrétní situace a nazírán z nadosobního, neosobního hlediska. Nepojímá však Wolker v celém období *Těžké hodiny* člověka z hlediska společenského boje a jeho nadosobního cíle? Taková je sice výchozí teze proletářské poezie, k níž se ve svých programových statích hlásí i Wolker, v jeho poezii to však není požadavek nadosobní ideje, s čím se vyrovnávají či čemu se přímo podřizují jeho hrdinové a on sám; jde tu o svár touhy po osobním štěstí s citem lásky či odpovědnosti k druhým. Druzí, to není lidstvo, ale lidé: milá, manželka, přátelé, nevěstka, padlí vojáci, obyvatelé jednoho domu, hladoví v Rusku; vztah k nim si stále podržuje bezprostřední, konkrétní charakter.

Poslední, počtem prací stejně nebohatou etapu Wolkrova básnického díla tvoří básně z nemoci. V básních i dopisech psaných v Tatranské Poliance si Wolker zoufá především nad tím, že ho nemoc odděluje od ostatních, že ho nutí zabývat se příliš sebou samým. I to by ještě mohla být literární stylizace. Výmluvný však je způsob, jakým se básník snaží svou osobní bolest a osamocení překonat. Vrací se k jednomu ze svých starších plánů napsat jakýsi leták obsahující cyklus básní o strašlivé tehdy sociální chorobě — tuberkulóze. „Bylo mi popráno s ním (tj. s prostředím tuberkulózy) seznámit se úžeji, a je-li už neštěstí každé choroby, že nechá

člověku obírat se příliš sama sebou, — tož chci z toho pro toto těžiti,“ píše příteli. Tak vznikají mezi lyrickými verši z nemoci dvě básně pro zamýšlený leták: *Stud* a *U rentgenu*.

Báseň *U rentgenu* po Baladě o námořníku ukazuje, že Wolkrovo úsilí o dramaticčnost, které se více či méně projevovalo už ve většině básní *Těžké hodiny*, se zvláště po dokončení této sbírky stalo cílevědomou, silící tendencí jeho poezie. Prostředkem této dramaticčnosti je Wolkrovi dialog — báseň *U rentgenu* je na něm kromě úvodní sloky založena už výhradně. Její smysl je Wolkrovým typickým způsobem postupně rozvíjen od představy určité vnější skutečnosti (dělníkova sociálního postavení) k odhalení jejího vnitřního smyslu (dělníkovo srdce je „zdupané semeno, jež strašně chtělo kvést / do světa zdravého“) a konečně k vyvození důsledku: dělníkova nenávisť změní, „rozkymácí zemi“. Tuto myšlenku v básni vyslovuje lékař, avšak dělníkovy repliky výrazným způsobem rozčleňují tři její navzájem kontrastní etapy. Myšlenka se nerozvíjí plynule, ale ve zvratech, je dramatizována, či správněji: ona sama je výrazem dramaticčnosti, kterou dialogický charakter kompoziční výstavby plně odhalil.

Dramatický je Wolkrov postoj v celém údobí *Těžké hodiny* (i když básník sám se programově hlásí k epice): svědčí o tom ostré kontrasty ústící v paradoxní pointě, vůbec problémovost jeho poezie, svádějící k tomu, abychom hovořili o myšlenkách jednotlivých básní, maximální zřetel k posluchači, což prozrazuje nejen argumentující charakter kompozice, snaha přesvědčit, ale také častá forma oslovení a převaha intonace, předurčující tuto poezii k přednášení, k tomu, aby strhla posluchače do svého patetického proudu.

Jiří Wolkra je příslušníkem básnické generace obrácené „ven“, Inoucí k předmětné skutečnosti. Nazval-li se sám ve svém *Epitafu* básníkem, „jenž miloval svět“, lze sice poslední slovo chápat v širokém významu „život“, ale přesnější je vzít je doslova: tento svět, to konkrétní, čeho je možno se dotýkat, do čeho je možno zasahovat a přetvářet to. Samo toto „chápání významu doslova“ je charakteristickým postupem Wolkrovy předmětnosti a konkrétnosti. Použije-li například v *Tváři za sklem* přirovnání o pohledu jako nůž, vezme toto otřelé klišé doslova, a nejenže se nůž stane „skutečným“ nožem, ale i samotný pohled i jeho symbolizující smysl jsou tak zhmotněny ve „hmatatelnou“ akci: „a pohledem ostrým a chladným jak nůž / prořízl okno a vbod se v tu nádhru, / v číše a valčík, v zrcadla pro milenky, / v břicha a teplo, fraky a peněženky, / a zůstal v nich trčeti čepelí, / i když ty oči dvě zmizely“. V celé své poezii Wolkra „myslí“ — možno-li to tak říci — orgány smyslovými, či lépe: obrazotvorností jimi živěnou a je vedoucí.

Pro Wolkra svět není něčím, co by bylo vně, odděleně a nezávisle na pozorovateli, objekt proti subjektu, vnějšek-tělo proti vnitřku-duši: „.... tělo je duše“ (*U rentgenu*). Jestliže Wolkrovi jde o vnitřní smysl jevové skutečnosti, o „skutečnost nejskutečnější“, jestliže toto úsilí je základním rysem, který ho charakterizuje uprostřed vlastní generace, pak i „vnitřní“ nalézá „vně“. Neboť „vně“ já nejsou jen předměty jevové skutečnosti, ale i druhé „já“. Vztah k druhým, spočinutí v „my“ se stává jistotou Wolkrovy noetiky.

Vztah k druhým není jedním z možných postojů, které by hotové „já“ mohlo či nemuselo zaujmout, ale je něčím, co podstatným způsobem toto „já“ teprve spoluvytváří, co podmiňuje samu jeho existenci; různé podoby tohoto vztahu určují jednotlivé etapy Wolkrovy poezie: od samozřejmé jistoty v Hostu do domu, přes zproblematizování této jistoty na přechodu mezi oběma sbírkami a její proměnu v mravní postulát, přes noetické uvědomění a dramatickou patetizaci a zároveň kolektivistickou konkretizaci v *Těžké hodině*, až po téma vytržení z jeho životadárného kruhu v období smrtelné nemoci (téma ztvárněné nejen v bezprostředním sebevyjádření básní lyrických, ale i ve stupňované epické objektivizaci).

Přes všechny rozdíly jednotlivých básní a přes vnější protikladnost jeho dvou sbírek je Wolkrova poezie neobyčejně výrazně proniknuta tímto sjednocujícím smyslem, takže básnické dílo ve svém celku vytváří ve čtenářském povědomí celistvý obraz, který je mnohostrannější a hlubší, než mohou být dílčí výpovědi jednotlivých básní. Nechtěná a nevědomá logika, spojující proměny tohoto dramaticky rozvíjeného celku od prvních veršů Hosta do domu až po *Epitaf*, je logikou lidského osudu básníkovy.

Spisy: Dílo Jiřího Wolkra 1924 u Václava Petra (2 sv., předmluva F. X. Šaldy, 3. vyd. 1928, předmluva A. M. Piší); Dílo Jiřího Wolkra 1941 u Václava Petra (3 sv.); Spisy Jiřího Wolkra 1952–1954 v SNKLU (kritické vyd., 4 svazky, doslovy A. M. Piša, Zina Trochová, Julie Štěpánková). — Z výborů: Čtení z Jiřího Wolkra (1925, usp. a předmluva Antonín Dokoupil), Wolker pracujícím (1946, usp. S. K. Neumann), Zsvěcování srdce (1984, usp. Vladimír Macura).

Korespondence: Wolker: Dopisy (1984, obsahuje mj. všechnu knižně i časopisecky publikovanou korespondenci včetně údajů o těchto publikacích, usp. Zina Trochová).

Vzpomínky a dokumenty: Zdena Wolkerová: Jiří Wolker ve vzpomínkách své matky (1937, přepr. 1951); Zdeněk Kalista: Kamarád Wolker (1933); Jan Kühndel: Rod Jiřího Wolkra (1934); Jiří Wolker ve vzpomínkách současníků (1990, výbor, usp. Pavel Marek).

Soupis pozůstalosti: Literární pozůstalost č. 837, Jiří Wolker (Literární archiv PNP, usp. Jan Wagner).

Knižní monografie: In memoriam Jiřího Wolkra (1924, sborník, usp. Konstantin Biebl); Vítězslav Nezval: Wolker (1925); A. C. Nor: Jiří Wolker (1934); Ladislav Kratochvíl: Wolker a Nezval (1936); Jiří Wolker — příklad naší poezie (1954, sborník referátů z konference k 30. výročí úmrtí); A. N. Maljarenko: Jiří Wolker, plamenný pevec proletariata (Charkov 1960); Fedor Soldan: Jiří Wolker (1964); S. A. Šerlaimová: Jiří Wolker i novýje puti češskoj poezii 20. v. (Moskva 1965); J. H. Thumin: Das Problem von Form und Gattung bei Jiří Wolker (Hamburg 1966); S. V. Nikolskij: Myšlenka a obraz ve Wolkrově poezii z let 1920–21 (česky 1968); Štěpán Vlašín: Jiří Wolker (1974); Na přední stráž (1975, sborník studií a vzpomínek); Wolker v nás (Bratislava 1976, sborník).

Studie a stati v časopisech, sbornících apod.: F. X. Šalda: O nejmladší poezii české (1928, též in Studie z české literatury, 1961), Básnický typ Jiřího Wolkra (Šaldův zápisník 1928–1929; polemika s předmluvou A. M. Piši k 3. vydání Díla z r. 1928, na niž Piša odpověděl v Nové svobodě 1929 v č. 13 až 16 pod názvem O Jiřího Wolkra, a Šalda polemiku uzavřel článkem Dvojí pojetí básnické osobnosti Wolkrovy, Šaldův zápisník 1928–1929), Dva básnické osudy české (Šaldův zápisník 1933–1934); Arne Novák: Za Jiřím Wolkrem (Nosiči pochodní, 1928); B. Václavěk: Předčasná syntéza (Od umění k tvorbě, 1928); F. Hlzl (= B. Fučík, F. Halas, P. Levit, V. Závada): Jiří Wolker po deseti letech (Listy pro umění a kritiku 1934); Miloslav Dvořák: Wolkrova balada (Listy pro umění a kritiku 1934); Zdeněk Nejedlý: K diskusi o Wolkrově (Var 1948), Jiří Wolker (Var 1950–1951); J. Mukařovský: Obecné zásady a vývoj novodobého verše, O rytmu v moderním českém básnictví a o českém volném verši (Kapitoly z české poetiky 2, 1941, 2. vyd. 1948); Julius Fučík: Kniha generace (Stati o literatuře, 1951; referát o Těžké hodině; zde též polemiky); Felix Vodička: Úkoly literární historie při studiu otázek uměleckého mistrovství (Slovo a slovesnost 1951–1952; o Wolkrově místě v proletářské poezii); Karel Hausenblas: O jazyce poezie Wolkrovy (sborník Studie a práce lingvistické I, 1954); A. M. Piša: Cesta Jiřího Wolkra k dramatu (Česká literatura 1954); Slavomír Stroh: K Wolkrovým statím na obranu marxismu (Filozofický časopis 1954); Přemysl Blažíček: Obrazné pojmenování v poezii Jiřího Wolkra (Česká literatura 1957); Josef Hora in Poezie a život (1959; kritiky Hosta do domu a Těžké hodiny, nekrolog); Josef Hrabák: Rým a intonace u Karla Hlaváčka a Jiřího Wolkra (Studie o českém verši, 1959); Vítězslav Nezval — Jiří Wolker (1964, články a vzpomínky; zde také Nezvalova kniha Wolker, 1925, anonymní článek Dosti Wolkra! z r. 1924, článek šifry F. Hlzl z r. 1934 a ohlasy na něj); Otokar Fischer: O Wolkra (Duše, slovo, svět, 1965); Oldřich Králík: Wolkrovy balady (Česká literatura 1970); Vladimír Dostál: Generační spříznění J. Fučíka a J. Wolkra v jinošských letech (Česká literatura 1972); referáty Milana Blahynky, Aleny Hájkové, Dobravy Moldanové, Radka Pytlíka a Pavla Vašáka na konferenci k 50. výročí Wolkrova úmrtí (Česká literatura 1974); Vladimír Macura: Jiří Wolker a ti druzí (in J. Wolker: Zsvěcování srdce, 1984), Balada Jiřího Wolkra v dobových souvislostech (Česká literatura 1984); Zdeněk Pešat: Apollinairovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poezie (Dialogy s poezií, 1985; o Svatém Kopečku).