

JOSEF HORA

Horova tvorba vyrůstá ze snah předválečné moderny, sdílí její nadšení pro život a předmětný svět, současně však překonává jednostrannost některých jejích tendencí: úzce zážitkovou polohu vitalistické poezie i přemíru objektivističného patosu takzvané poezie civilizační. Od počátku se Hora snaží zachytit co nejširší úsek skutečnosti, do něhož zahrnuje stejně smyslový a duchovní život jedince, jako převratné proměny lidské společnosti. Horovo básnické dílo je plně založeno na vztahu k dynamické době předtím nevídaných národnostních a sociálních otřesů. Souvisí těsně, jako ostatně tvorba většiny velkých českých básníků dvacátých a třicátých let, s dobovým sociálním hnutím.

Jemně diferencovaný a citlivý Horův přístup ke složité skutečnosti si vytvořil i adekvátní slohové prostředky. Od volného verše, od enumerační metody pracující převážně s přímým pojmenováním či jednoduchým přirovnáním, přešel Hora k pravidelnému, melodickému verši strofickému a uvnitř „objektivní“ písňové formy budoval intenzivní obrazné pojmenování, metaforu plnou významového i emocionálního napětí.

Jako příslušník starší generace neztotožnil se Hora s žádnou literární skupinou a básnickým směrem dvacátých a třicátých let; i při tomto odstupu však významně ovlivnil svým dílem i osobním kontaktem tvorbou mladších básníků, zejména Hrubína a Seiferta. Horova mnohostranná činnost žurnalistická, literárněkritická, jakož i vynikající básnické překlady znamenají výrazný podíl na vzestupu literární kultury meziválečného období. Schopností vidět kontinuitu vývoje nejen literárního, ale všelidského řadí se Josef Hora mezi největší osobnosti české kultury 20. století.

BÁSNIČKÉ POČÁTKY

Josef Hora se narodil 8. července 1891 v Dobříni u Roudnice. Statek, do kterého se Horův otec přiženil, rodiče brzy prodali a koupili dům v Praze. Krátce nato se rodiče rozešli a ještě ne šestiletý Hora se s matkou stěhuje do Roudnice k matčině sestře, k dědečkovi a babičce. V Roudnici vystudoval gymnázium (1902–1910), pobýval zde většinu času i během studia na pražské právnické fakultě (1910–1916); v městě na Labi prožil i celou světovou válku. Když přichází natrvalo do Prahy, je mu už osmadvacet let.

Dlouhá léta strávená mimo kulturní centrum, stranou literárního života ovlivnila nepochybně i charakter Horových básnických počátků a jeho vstup do literatury. Verše psal a sporadicky publikoval od sedmnácti let, první knížku však vydal až ve čtyřiaadvaceti (v chaosu válečných let nevzbudila mnoho pozornosti) a skutečně básnické jméno si dobyl teprve v devěťadvaceti, když už byl rok v Praze. Do té doby, i když pozorně sledoval české literární dění, se osobně nestýkal s profesionálními literáty. Deset let se sám a sám mučil pochybnostmi, zda vůbec je básník, přestával psát a znovu začínal, několikrát „navždy skoncoval“ s poezií; bylo mu odepřeno čerpat sebedůvěru a stimuly tvorby z osobního kontaktu umělců sdružujících se v programových či generačních skupinách. Roudnická klauzura a silné vědomí generačního osamocení — onen „v literatuře nepřijemný pocit cítit se sám, psát na svou vlastní zodpovědnost, vytvářet si atmosféru sám pro sebe, bránit se sám

vlivům tradice a předchůdců, hledati si sám cestu v zmatku cest“ — měly ovšem, jak už to ostatně vyjadřují citovaná slova, i svou pozitivní stránku. Dvěma sbírkami vydanými v roce 1920 se Hora naráz představuje jako zralý, myšlenkově i výrazově originální lyrik. Nezávislostí na literárních skupinách a programech se vyznačuje i celá další Horova tvorba.

První verše otiskl Hora pod pseudonymem Jan Hron v červnu 1908 v ženském čtrnáctideníku Vesna. Žánrově realistické portréty a suše ironické glosování života psané věcným macharovským slohem se střídají s melodickým veršem přírodních nálad ve stylu raného Sovy, do něhož se mísí, zatím spíše deklarativně, senzualistická tomanovská nota. Úspěšný zápas o vlastní básnický výraz začal až později a trval poměrně dlouho. Po debutu ve Vesně nastávají pro Horu těžké chvíle rozhodování, co po maturitě. Rodina nemá pro jeho veršování nejmenší pochopení, a protože ani on sám si příliš nevěří, nakonec rezignuje a jde studovat práva.

Praha, od které čekal vysvobození, ho vcelku zklamala, získávání vědomostí „pro život“ ho k smrti nudilo. Nicméně setkání s rušným prostředím velkoměsta mu pomohlo obnovit životní aktivitu. Hora, nyní už téměř přesvědčen, že jako básník nemá naději, se pouští do žurnalistické práce. Od roku 1911 přispívá pravidelně do Rudých proudů, časopisu čs. sociální demokracie na Podřipsku. Píše úvahy o socialismu, o dělnickém hnutí, o marxismu, o inteligenci, o církvi a náboženství, fejetony o mladočeském pseudovlastenectví, polemiky s národněsocialistickou politikou, besídky a sloupky; po tři roky zásobuje časopis seriálem *Dopisů z Prahy*, v nichž spojuje obecné politické úvahy s pražskými kulturními a politickými aktualitami. Začíná stručně recenzovat současnou literární produkci.

Novinářská činnost, která hned v počáteční fázi obsáhla prakticky všechny žánry Horovy publicistiky dvacátých let, měla pro mladého Horu neocenitelný význam. Rozšiřovala jeho obzor, prohlubovala jeho vzdělání, učila ho oceňovat hodnoty a odstíny slov, nutila ho uvědomovat si souvislosti jevů, orientovat se ve světě. Úspěšná práce pro noviny vrací Horovi načas vnitřní uspokojení a ztracenou sebedůvěru. Znovu začíná psát a publikovat verše.

Roku 1915 vydává Hora první knížku, nazvanou prostě *Básně (1911–1914)*. Verše této sbírky vznikaly v době, kdy na celé literární frontě probíhala velká „generační“ diskuse o novém umění, kdy proti strnulé a statické poezii aristokratické výlučnosti vytáhla pod Neumannovým heslem *Ať žije život!* do boje skupina kolem Almanachu na rok 1914 s ideálem poezie dynamické, která se opíjí intenzivním smyslovým prožitkem i překotným během současného světa civilizačních a technických zářků.

Hora, jenž sám se diskusí nezúčastnil, vítá tento „Sturm und Drang“, který „hýbe mladou českou poezií“, jako „vykoupení pro své literární aspirace“. Tady se ústy básnických autorit postulují, a zčásti i uskutečňuje, pojetí umělecké tvorby blízké jeho vlastní, dosud veřejně nevyslovené představě. Od chvíle, kdy začal soustavněji přemýšlet o tvorbě svých předchůdců a o dalších možnostech české poezie, dospíval postupně k přesvědčení, že generace let devadesátých je se svým dílem u konce (Sova je mu „epigonem sebe sama“, a z Machara, modly jeho středoškolských let, „není vývoje“); individualistické gesto odporu druhé vlny devadesátých let pak bylo Horovu životnímu pocitu zcela cizí.

A tak, zrozena uprostřed programových bojů o novou koncepci umění, je Horova knižní prvotina sama předešlým programem. Jestliže se tu individuálnost Horova básnického výrazu rýsuje teprve v náznacích, pak ujasňování vlastní pozice, hledání odpovědi na otázku „kdo jsem to vlastně já?“ a přímé formulování vlastní poetiky, bez vedlejších manifestů a literárních programů, je tu už provedeno natolik důkladně, že platí v podstatě pro celou Horovu básnickou tvorbu. V tom je hlavní význam sbírky. Navíc její pojetí básníka a jeho vztahu ke skutečnosti ukazovalo už k nové, tvárně i myšlenkově moderní poezii generace dvacátých let.

Je obdivuhodné, jak se mladý Hora dovedl orientovat ve spleti názorů i realizovaných tvůrčích snah, často protichůdných i uvnitř jednoho tábora, s jakou citlivostí rozeznával mezi tolika odstíny nejnosnější tendence. Vedle vnitřních dispozic tu jistě hrála svou roli i odlišná osobní situace: Hora nebyl mezi přímými účastníky

generačních diskusí, nesdílel jejich polemické zaujetí ani jejich nedůvěru k ideologiím, vstupoval naopak do literatury jako přesvědčený (a dokonce organizovaný) socialista. A tak první kniha Horových básní vynáší z těžko přehledné bitevní vřavy jako základní otázku úlohu básníka ve společnosti a odpovídá na ni přibližně takto: zaznamenávat svět a zároveň sebe sama, vést dialog se životem a přitom sám být v tomto vztahu důležitou složkou. To je program, který má překonat jak omezenou noetickou základnu vitalismu, tak tendence k totální objektivaci v civilizační poezii. Jestliže vitalistická nota akcentovala smyslový prožitek jako jedinou hodnotu, která je v té chvíli k dispozici, Hora je schopen nalézat hodnoty v životě celém, přijímat svět se vším všudy. A zatímco například Neumann v civilizačních básních dovádí potlačení subjektu do krajních důsledků a stylizuje se s radostnou odevzdaností do pasivní částičky hmoty, determinované životním proudem, který ji unáší, Hora ve stejné době a v podobné stylizaci je rovněž „sám částice příboje, kroužící s tisíci molekul“, ale zároveň je „spolu také střed jevů“, je „podmět i předmět“, „křídlo i let“.

Rovnováha, o níž Hora usiloval, je ovšem velmi labilní. Sloučit tvorbou obě protikladné polohy nebylo nikterak snadné. První, kdo si to uvědomoval, byl básník sám. Téměř v každé sbírce můžeme najít „programové“ verše na toto téma. Polarita subjektivního a objektivního, modifikovaná v dalších protikladných dvojicích, jako duch–hmota, sen–skutečnost, cit–myšlenka, smysly–rozum, jedinec–množství, prochází celým Horovým dílem. Je dále rozvíjena v obecných „horovských“ symbolech (srdce–bojiště žití, srdce–vřava světa, křehké srdce–hrubá dlaň) a pak aktualizována v nesčetných variantách už plně individualizovaných metafor.

Nicméně první sbírku charakterizuje převážně jednoznačný pocit životního kladu; a tento rys převládá i v další tvorbě. Hora má instinktivní odpor k negaci a ironizující skepsi, jeho poezie tíhne k hledání řádu, smyslu věcí, k odhalování nadosobních zdrojů životních hodnot. Ne ovšem proto, že by se mu svět zdál veskrze krásný a opojný. Hora je si plně vědom jeho rozporných i přímo záporných stránek — to dokazuje celá řada básní — a sbírka vůbec spíše než oslavu života manifestuje odsouzení k životu. Pojetí života jako radostného údělu plyne z víry v nezadržitelný postup lidského rodu, z vědomí hodnot, které existují už nyní a které v sobě nesou přeměnu světa.

Horův básnický program zůstal v první sbírce omezen převážně jen na to, že byl vysloven, a to v silně reflexivní a rétorické podobě. Logicky stavěná úvaha převažuje nad prožitkem, popis nad přímým lyrickým označením, abstraktní symbolika nad předmětným viděním. Přesto se už v některých básních, spojujících vitalistickou a civilizační notu, rýsují znaky, které zůstanou Horovu stylu vlastní. Smysl pro řád a rovnováhu od počátku modifikuje i básnické vyjádření citového prožitku. Ve srovnání například s volným veršem básníků kolem Almanachu na rok 1914, který vyjadřoval dynamičnost světa a civilizační opojení širokou enumerací jevů a dějů, mnohonásobnými intonačními a syntaktickými paralelismy, kumulováním synonym, vyjadřujících pohyb a napětí, je Horův volný verš, pokud ho básník užívá (spíše by se dalo mluvit o verši „uvolněném“), mnohem klidnější. Opakování jednoho intonačního schématu je už v zárodku rozrušováno zámlkami a otázkami, dynamické pasáže jsou vyvažovány statickými, náběhy k patetickému tónu notou intimní a lyrizující. Enumerační patos asociativního vybavování je Horovi cizí; pokud se v budoucnu snaží pracovat touto metodou, je to vždy spíše záležitost vůle než prožitku, a básně namnoze upadají do mnohomluvné popisnosti.

Druhou básnickou knížku — *Strom v květu* — vydává Hora až roku 1920 u Borového. Jak ukazuje vročení (1915–1918), byla však napsána v průběhu čtyř válečných let a některé verše (podle datace v rukopisech) dokonce už v roce 1914, kdy vznikala i část první sbírky. Mezi oběma knížkami je tedy víceméně plynulý přechod. Pro přesnost je ovšem třeba podotknout, že většina veršů *Stromu v květu* vznikala až v druhé polovině války.

V prvních válečných letech prochází Hora hlubokou osobní krizí, jak dosvědčuje jeho korespondence. Příčin bylo několik: pocit neúspěchu po vydání *Básní*, rozčarování nad politikou sociální demokracie i nad vývojem válečných událostí, zhnusení z důsledků války v zázemí a konečně tíživá otázka další existence, která se znovu vynořuje v souvislosti s blížícím se koncem studií. Na právnickou kariéru myslí Hora s odporem,

i když o ní uvažuje vlastně jen platonicky. Vedle Rudých proudů přispívá od roku 1914 pravidelně do pražského Práva lidu (seriál *Malé město za války*, fejetony a besídky s válečnou tematikou) a v létě 1915 se stává „oporou společnosti v Roudnici“, když neoficiálně převzal po narukovavším šéfredaktorovi řízení časopisu *Podřipan*. A tak po absolvování právnické fakulty zůstává v Roudnici a žije se redigováním a publicistikou. V té době se seznamuje se svou budoucí ženou a milostný vztah ho rázem vysvobozuje z depresivní letargie. Potřetí, a tentokrát už natrvalo, začíná systematicky psát verše. Už v létě 1917 sděluje příteli Pokornému, že má zadánu u Borového knížku veršů „erotika — válka — nacionalismus“. Sbíрка se zamýšleným názvem *Kde domov můj* sice nevyšla, ale její část se stala základem později vydaného *Stromu v květu*.

Horova přechodná osobní krize se v této poezii neodrazila ani v nejmenším. *Strom v květu* navazuje organicky na linii první sbírky, a to jak pojetím úkolu básnické tvorby, tak především téměř bezvýhradně kladným vztahem k životu. Značný rozdíl je však v uměleckém výsledku. To, co bylo v první knížce slovně proklamováno, často pomocí rozsáhlých reflexí, začíná se v druhé uskutečňovat přímým lyrickým vyjádřením, a obecně formulovaný program se zde naplňuje konkrétním obsahem — prožitkem války a lásky.

Ústřední téma „básník a společnost“, „básník a svět“ se náhle, uprostřed válečného konfliktu, překvapivě aktualizuje. Válka — přes všechno utrpení, které přinášela a které Hora kolem sebe viděl —, ještě umocnila Horův „společenský optimismus“ a jeho přímo živelnou schopnost nalézat klady v záporu. Byla, jak později poznamenal, jeho „nejsilnějším zážitkem nejen životním, osudovým, ale i lyrickým“. Posílila jeho dávný pocit jednoty se světem a konkrétně s proletariátem, který byl válkou postižen nejkrutěji. Proto hranice krvavého zápasu není u Hory totožná s hranicemi států a národních společenství, ale od počátku probíhá mezi „mocnými“ a „bezbrannými“, „syťými“ a „hladovějícími“. Ani jeden válečný motiv *Stromu v květu* nevyjadřuje nacionální hledisko, všude splývá válka vjedno s osvobozením sociálním. Od představy války jako aktu „krvi opilé spravedlnosti“, ukrutné a spásné zároveň, vede přímá cesta k etice Horovy proletářské poezie.

Válka ovšem zdaleka není hlavním tématem sbírky, což ostatně ukazuje už její symbolicky výmluvný název. Nicméně pojetí války jako osvobodivé síly umožňuje Horovi postavit básně s válečnou tematikou do jedné řady s verši civilizačními, aniž by působily jako ironický paradox, stejně jako s verši orientovanými na intenzivní smyslový prožitek, aniž by přitom tento prožitek byl stavěn do protikladu se společenskou skutečností jako záchranná hodnota. *Strom v květu* je naopak vědomým úsilím o vyjádření totality života a světa, snahou o básnické překonání věčného rozporu mezi osobní touhou jedince a hmotným světem, který jej obklopuje.

Úsilí po kladné syntéze, která je konečným výsledkem a odpovědí na skeptickou otázku položenou do čela sbírky (*Smutek básníkův*), se projevuje už tím, že se do jedné knihy spojují básně s odlišnou tematikou; rozhodujícím způsobem je však realizováno v rámci jednotlivých básní. Prolínáním intimní a společenské noty začíná zde složitý konvergentní proces, který vrcholí až někde u Jana houslisty. Schematicky ho můžeme charakterizovat tak, že Hora subjektivizuje objektivní témata a naopak. Do zobrazování společenských konfliktů vkládá svůj osobní, především citový poměr ke světu nebo konflikt stylizuje přímo jako svůj osobní problém (tento postup je zde zatím spíše naznačen než rozvinut); na druhé straně — tato tendence převažuje a je také už umělecky řešena — intimní motivy jsou zpravidla součástí obecnějšího kontextu, individuální smyslový prožitek je zapojován do širších intersubjektivních souvislostí, na jejichž pozadí se akcentuje jeho nadosobní platnost.

Podstatně silí předmětné vidění a napětí mezi subjektivní a objektivní složkou se začíná vyrovnávat básnickým obrazem. Protiklad mezi subjektivním a objektivním a jeho stále vyrovnávání, tedy jakási „křehká rovnováha“, porušovaná a znovu budovaná, to je jeden z hlavních zdrojů působivosti této poezie a Horovy lyriky vůbec — zvláště v pozdějším období, kdy přichází ke slovu koncentrovaná metaforika.

Ve *Stromu v květu* Hora navázal na tendence předválečné moderny, na bergsonovsko–neumannovské pojetí světa jako dění, jako dynamického procesu, plného zvrátů a proměn, vždy však jako „pohybu vpřed“. Smyslu-

plný a nadějeplný postup v čase, jehož součástí i nositelem je sám básník, je vyjadřován nejen prostou existencí četných motivů a obrazů plynoucího času, ale i jejich odstupňováním a rozmístěním v knize, která má dynamickou kompozici. Od úvodního „smutku básníkovy“ a přes jeho několikerou revokaci stupňuje se od básně k básni pocit jednoty se světem a vrcholí skupinou šesti básní smyslového úžasu nad materiálním proudem života, symbolizovaného v závěrečné básni, která tuto relativně samostatnou skupinu i celou knihu pointuje („Ó jistota jsoucna! Krví mi proudící výkřiku sladký, / já došel jsem k tobě, já uzřel jsem kvetoucí strom.“)

Tradiční symbol hmotného života, který do české poezie přinesl v době Horových básnických počátků Vrchlický od Whitmana a Neumann od Verhaerena, dostává u Hory další rozměr. Strom v květu mu nesymbolizuje jen nezdoilnou vitální sílu jako prostou protiváhu smrti. Jeho obraz je mu klíčem ke smyslu života, je symbolem života jako tvorby. („Chtěl bych, ó chtěl, / když zřím ho tak v modlitbě kvést / za plnost léta, / splynout s ním ve vůli růsti, uzrát a ovoce nést.“) Z tohoto zorného úhlu může být do „jistoty jsoucna“ akceptována i smrt jako zákonitá součást života a jeho logické zakončení, aniž je přitom schopna zničit jeho smysl.

Dovršujíc jednu etapu básnickova vývoje, stává se tato představa života zároveň východiskem nejen poezie bezprostředně následující, ale trvalou myšlenkovou základnou Horovy lyriky vůbec.

PROLETÁŘSKÁ POEZIE

Dlouholetá spolupráce se sociálnědemokratickým tiskem přivádí Horu nakonec do Prahy. V létě 1919 přebírá po F. V. Krejčím kulturní rubriku *Práva lidu*. O rok později se stává vedoucím kulturní rubriky *Rudého práva*; tam pracuje až do roku 1929, od roku 1926 je zároveň odpovědným redaktorem listu.

Definitivním příchodem do Prahy se Horův život prudce změnil. Z maloměstského klidu a osobní samoty vpadá přímo do středu kulturního a politického dění. Z neznámého začátečníka, který má za sebou jednu knížku veršů, se během dvou tří let stává výrazná osobnost literárního a kulturněpolitického života, uznávaný básník, kritik a publicista, kolem něhož se začíná soustřeďovat nová básnická generace.

První poválečná léta patří zřejmě k nejšťastnějším a nejzaměstnanějším v Horově životě. Oženil se „z lásky“, stal se otcem dcery a získal zaměstnání, které odpovídalo jeho dávné touze i jeho schopnostem. Všechny přechodné záchvaty nevíry v sebe sama, všechna někdejší zklamání ze sociální politiky a obavy o osud dělnického hnutí jsou pryč. Nadšen ruským revolučním řešením a přesvědčen, že i v nově zrozené republice je sociální převrat otázkou nejbližší budoucnosti, dává všechnu svou energii a talent do služeb tomuto cíli.

Uveřejňuje v levicovém a dělnickém tisku řadu kulturněpolitických článků o socialistickém a měšťáckém umění, pořádá na tato témata desítky popularizačních přednášek. V roce 1922 vydává v knižnici „vzdělávacích přednášek pro dělnické samouky“ pojednání *Kultura a třídní vědomí*. S použitím svých starších článků populárním způsobem analyzuje třídní povahu umění, výchovy a vědy v kapitalistické společnosti; dovozuje, že vedle uvědomování politického je třeba povznést i kulturní vědomí proletariátu, aby byl schopen vnímat skutečné umělecké hodnoty a mohl se sám aktivně podílet na tvorbě socialistického životního slohu, bez něhož je Horovi nová společnost nemyslitelná.

Trvalou součástí Horovy literární činnosti se v tomto období stává i literární kritika, esejistika a kulturní publicistika. Tvoří hlavní náplň jeho nového povolání a za čtvrt století, tj. zhruba od sklonku války do začátku čtyřicátých let, představuje stovky článků, roztroušených po novinách a časopisech. Hora kritik stojí nepochybně ve stínu Hory básníka i ve stínu velkých osobností české meziválečné kritiky, jimž se tato disciplína stala životním údělem a jež si vytvořily osobitý kritický styl a vlastní teoretické koncepty. S výjimkou polemického pojednání *Literatura a politika* (1929), monografie Karel Toman (1935), která je vynikající literárněvědnou studií, a přednášky *Básník a mateřský jazyk* (1938) nevydal Hora jedinou práci

knížně. Rozhodně však jeho rozsáhlá publicistika myšlenkovou hloubkou a formulační přesností daleko překračuje rámec běžného recenzentství a přežívá dobu, v níž vznikala.

Jednu část Horova literárněkritického díla tvoří obecné stati — úvahy o vztahu literatury ke společenskému dění, o smyslu kultury a umění vůbec, o významu tradice (například *Válka a literatura*, *Umění a socialismus*, *K novému umění*, *Kulturní smysl doby*, *Tradice pro zítřek*), analýzy soudobých literárních tendencí a směrů (*Mladí z Devětsílu*, *Konec sociální poezie?*, *Co s poetismem?*, *Česká lyrika po válce*), nebo konečně pozoruhodné poznámky o vlastní tvorbě a o samé podstatě poezie (*U okna do tmy*, *Poezie a život*, *Poezie a čas*). Vydávají nejen souvislé svědectví o kulturním a společenském vývoji doby, nýbrž jsou i dokladem hlubokého vzdělání a myšlenkového potenciálu jejich autora. Ukazují, že Horův přístup k otázkám slovesné tvorby je promyšlený, že se v něm rovnoměrně uplatňují zřetele historické i estetické.

Celou Horovu literárněkritickou tvorbu spojují dva základní rysy básnickova pojetí literatury: požadavek společenské angažovanosti umění a zároveň důsledné chápání básnického díla jako autonomního lidského výtvaru, souboru neopakovatelných hodnot. Tato představa literatury se plně promítá i do kritických statí o jednotlivých básnících a dílech. Souvislé povědomí literatury jako společenské síly vytváří Hora už výběrem autorů, ať sleduje současnou básnickou produkci (Neumann, Wolker, Hořejší, Nezval, Biebl, Seifert, Toman, Halas, Závada, Holan), nebo ať se vrací do minulosti — převážně ve třicátých letech, kdy soustavně uvažuje o smyslu tradice — a hledá živé hodnoty v díle Máchově, Nerudově, Šaldově, Macharově, Sovově či Březinově. Jemně diferencovaný přístup k umělecké individualitě autora i k složitému organismu básnického díla, schopnost rozpoznat a především pojmenovat jeho skutečné kvality a charakteristické vlastnosti zajišťují Horovým kritickým soudům trvalou poznávací platnost; to se týká nejen soustavnějších studií (Toman, Neumann), nýbrž i charakteristik velice stručných (například slohu Vladislava Vančury).

Nejpodstatnější složkou Horovy účasti na dobovém společenském zápase je ovšem jeho vlastní tvorba umělecká. V rozmezí čtyř let vydává klíčový román *Socialistická naděje* (1922) — satirický pohled do zákulisí politiky pravicových vůdců sociální demokracie —, knížku satirických básní a epigramů *Z politické svatyně* (1924) a tři sbírky takzvané proletářské lyriky: *Pracující den* (1920), *Srdce a vřava světa* (1922) a *Bouřlivé jaro* (1923).

Jestliže už světová válka probudila v Horovi kolektivní citění a naději na kvalitativní společenské přeměny, pak poválečná revoluční atmosféra oba pocity zkonkretizovala ve zcela určitou představu nové společnosti („vlasti, kde všechno náleží všem ... a kde je jen jediná zrada: Míti to, po čem touží tvůj bratr nadarmo“) a ve víru ve zcela určitou sociální sílu, která bude schopna tuto společnost uskutečnit. Ztotožnění se světem, k němuž básník ve svém dosavadním vývoji dospěl, znamená v této chvíli ztotožnění s proletariátem, v němž nalézá „více světa než v sytých“.

Horův postoj sám o sobě nebyl ovšem na začátku dvacátých let nikterak výjimečný; sdíleli jej všichni autoři takzvané kolektivní poezie, která tehdy tvořila jeden z hlavních proudů českého básnictví. A společný byl i umělecký problém, který před své tvůrce tato poezie stavěla: jak básnicky uskutečnit splynutí individua s revolučním kolektivem, nebo řečeno slovy St. K. Neumanna, jenž sám přinášel své vlastní umělecké řešení, „jak umělecky projevit reakci proti individualismu čili socialistické citění a myšlení kolektivní“.

Hora i v tomto období zůstává důsledně věrný „své poetice“ z roku 1915: zachycovat skutečnost a „oceňovat jí svůj sen“, což současně také znamená — vidět realitu skrze svůj sen. Na této obecné základně, na dialektické konfrontaci „srdce“ a „vřavy světa“ je umělecky budována Horova proletářská lyrika. Opět se zde střídají společenské a intimní náměty (a tak tomu bude ve všech Horových sbírkách), prolínání objektivních a subjektivních motivů (básnickových pocitů) je i nyní hlavním principem umělecké výstavby textu:

Dálky jak náruč jsou otevřené,
vody jak zrcadla.

Stojím a dívám se. Dívám se na všechny strany.

Rozset a rozvát jsem.

Vlaky mě rozesly a k truchlivému pádu
vrásčitou, zbrázděnou dlaní mi kývá
akátu větev.

Vždyť jsem to já,

sám v středu, kol něhož se otáčí svět,
jehož vlající mračna bych políbil rád.

Vždyť jsem to já,

v jehož očích se vlnila řadra jak květ,
sladce dýšící, ševlíící láskou.

Hladových úst

jsem polibek neustálý.

Své kroky, své sny, svoje závratí

slyším z hluboka růst,

a což já vím, kdy se navrátí

sny, které rozvát mi vítr podzimu, přicházějící

modravou dálí?

To není nic jiného než někdejší „jsem podmět i předmět“, rozvedené do básnického obrazu a jím sloučené. Citovaný začátek básně *Září* z *Pracujícího dne* je typickou ukázkou kompoziční i významové výstavby této poezie. Celá řada básní je založena na obrazu básníka, který pozoruje svět a „registruje dojmy ze světa a života jako jevy, do kterých je promítnut on sám se svými sny a city“ (F. Vodička). Termín „registruje“ je neobyčejně výstižný. Obraz skutečnosti je nejčastěji vytvářen širokou enumerací předmětů, jevů, dějů, vlastností a pocitů, vyjadřovaných zpravidla přímým pojmenováním nebo jen velice jednoduchou metaforou. Tato metoda, která je ještě dědictvím volného verše civilizační poezie, umožňuje Horovi zobrazovat jakoby v jednom proudu objektivní dění i subjektivní reakce. Dlouhé řetězce detailů, významově málo zatížených a záměrně přibližných, z nichž se teprve postupně skládá celkový smysl obrazu, mají nejen postihnout mnohotvárnost a rozpornost reality, ale poskytují také prostor pro básníkovo hodnocení a meditaci. Tato extenzivní metoda v sobě chová i hrozbu popisné rétoričnosti, a té se Hora někdy, zvláště v poslední sbírce, nevyhnul. Příklad je typický i v tom, jak vystihuje podstatu Horova přístupu k proletářské tematice. Do obrazu proletáře a jeho boje promítá Hora svůj sen o životě, revoluční zápas zobrazuje skrze svou nejvnitřnější představu o revoluci.

Jako předchozí „vitalistická“ sbírka spíše než v oslavu života smyslů vyústila v básnický obraz smyslu života, i v revoluční lyrice se soustřeďuje pozornost především k odhalování smyslu revolučního zápasu, k jeho etickému obsahu — a dosahu. Představa revoluce se Horovi kryje s jeho osobně pocítovanou touhou po spravedlnosti, s jeho snem o novém lidství, důstojném životě člověka. Horova proletářská poezie sleduje málokdy jevovou stránku sociálního zápasu nelítostného třídního boje a daleko častěji kreslí představy spravedlivé společnosti, kde vládne lidská solidarita a tvořivá práce. Obraz dělníka nevyrůstá z jeho konkrétních životních podmínek a potřeb, nýbrž z abstrakce nejcennějších obecně lidských hodnot a vlastností, které v něm Hora nalézá. Tyto vlastnosti také předurčují dělníka k vítězství, mnohem víc než jeho síla a jeho třídní nenávisť. Není náhoda, že už Horův první obraz revoluce (báseň nazvaná *1917 ze Stromu* v květu) je vypointován motivem lásky a lidského bratrství.

Na vyjádření mravního patosu Horova revolučního snu se nejvýrazněji podílí básnické pojmenování. Samo slovo „spravedlnost“, které je základem četných přímých i obrazných vyjádření, se prakticky stává konstantním symbolickým označením pro revoluci. K zobrazení sociálního zápasu, a hlavně samotného revo-

lučního aktu, neváhal Hora, podobně jako i ostatní (Wolker, Seifert), bohatě využít křesťanské terminologie a symboliky — Horův dělník se modlí k revoluci za zrod „spravedlivého člověka“, báseň *Hledá se muž* končí pointou „jenž sejme hříchy světa navždycky“, ze zářícího čela revolucionáře padá na básníka „svatý stín věčnosti“ a slavná *Dělnická Madona* je básnickou paralelou revoluce a příchodu Spasitele. Tato pojmenování v „cizím“ kontextu třídního boje nastolovala neobvyklé, esteticky účinné významové vztahy a posilovala vyjádření etického smyslu revoluce — tím, že ji spojovala s tradiční, po staletí živou představou absolutní spravedlnosti. Účinnost tohoto postupu ocenil už Šalda: „... Hora pochopil, že i dělník žije v zemi katolické ... že proto katolicism je médiem, z něhož nutno brát symboly i pro poezii proletářskou.“ A sám Hora po letech v přednášce o Máchovi a Wolkrovi komentuje nepřímou i svou poezii, když charakterizuje počátek dvacátých let jako dobu, „v níž běželo o strhnutí spravedlnosti z nebe na zem“.

Ve vnitřně diferencovaném proudu české proletářské poezie, který představuje v těch letech lyrika Wolkrova, Neumannova, Seifertova a Hořejšího, zaujímá Hora (zejména prvními dvěma sbírkami) místo básníka, jenž usiloval postihnout mravní poselství revoluce, a vyslovit víru v dělníka — hrdinu nové doby.

Způsob rozvíjení obrazu od konkrétního k abstraktnímu, který v Horově proletářské lyrice převládá, pomáhal vytvářet její specifický patos, ale měl i své negativní důsledky. Proces abstrakce začíná postupně zasahovat i jednotlivá pojmenování a mění je ve všeobecné, málo obsažné a někdy až zmechanizované symboly; téměř mizí předmětné vidění, k němuž se Hora, básník se silným sklonem k reflexi a meditaci, musel těžce probíjet. To se týká především poslední sbírky, *Bouřlivého jara*, a souvisí to nepochybně i s tím, jak ztrácí na spontánnosti Horův pocit jednoty se společenskou situací. Čím víc slábnou objektivní podmínky pro revoluci, tím naléhavěji po ní Hora volá, ale je příliš zřejmé, že její obrazy diktuje především vůle. Prvky popisné abstrakce zasahují i písňové útvary (až dosud přísně vyhrazené intimním námětům), jimiž se Hora pokouší oživovat sociální tematiku i rostoucí monotónnost svého verše. A tak skutečným uměleckým dovršením Horovy proletářské poezie jsou teprve některé básně dvou sbírek následujících.

CESTA K NOVÉMU TVARU

V roce 1925 vychází u Borového Horova šestá básnická sbírka *Itálie*. Bezprostředním impulsem a jediným tématem sedmadvaceti básní, napsaných během srpna a září 1924, byly dojmy z básníkovy červencového pobytu v Itálii. Mocný zážitek, kterým je Horovo první setkání s jím, krajem jeho dávné nostalgie, naráz obnovuje přerušené souvislosti s předmětným světem, s přírodou i lidmi — a především básníkovu souvislost se sebou samým, s vlastními smysly.

Orientací na subjektivní smyslový prožitek navazuje Itálie na Horovu vitalistickou notu (sám Hora v návrhu souborného vydání svého díla ji řadí spolu s *Básněmi* a *Stromem* v květu do prvního svazku, nazvaného *Kořist smyslů*), neodbytným zřetelem k sociálnímu a politickému zápasu je pokračováním noty proletářsky revoluční; síla této poezie plyne mimo jiné právě z rovnováhy obou poloh.

Itálie podstatně rozvíjí a rychle uskutečňuje to, co se v Horově výrazu teprve začínalo konstituovat a co bylo opuštěno dříve, než se mohlo plně osamostatnit: obrazné pojmenování založené na předmětném vidění. Ve srovnání s předchozí sbírkou bije předmětné zobrazení přímo do očí. Italská krajina, slunce, pinie, cypřiše, olivy, moře, přístavy, bárky, mola, rybáři, italská města, renesance, antika, minulost i přítomnost Itálie tu vystupují v reálném detailu. A dlouho zadržovaná obraznost se najednou uvolňuje a vytváří z konkrétních dojmů nesmírně živý a barvitý obraz skutečnosti zdaleka ne pouze italské, který překonává zatím všechno, co Hora ve své lyrice vytvořil, a který sbírce zajišťuje trvalé místo v české poezii.

Příznačný je nyní postup od abstraktnosti ke konkrétnosti; realita se nesymbolizuje, naopak symboly se zživotňují. Tak například hned v úvodní básni křesťanská Panna Maria a pohanská Venuše kapitolská přechá-

zejí do obrazu živé, současné italské ženy („již viděl jsem v uličkách Anzia/ vlas měla divoký jak cypřišový les / a muže bárkaře, dvě ryby mrskaly / se v jejím košíku a vlny plakaly / rozkoší žárlivou ...“), která slučuje v sobě Marii i Venuši a obě zastihuje obrazem celé Itálie.

Se zkonkréťňováním souvisí i rozhodující krok od extenzity k intenzitě zobrazování, který Hora v Itálii učinil. Jestliže dříve z jediného, většinou významově neutrálního smyslového vjemu vyrůstal mnohonásobný, simultánní obraz vnějších skutečností i básnickových pocitů, spojují se nyní různé zážitky k vyjádření jediné věci. A často k tomu postačí dva tři úsporně formulované motivy. Podstatně se zjednodušuje stavba věty a básnického pojmenování. Mizí dlouhá, hlavně souřadná souvětí, rozsáhlé výčty, bohatě rozvitě věty, několikanásobné větné členy (například substantivum s více než jedním shodným přívlastkem je naprostou výjimkou), odstraňuje se vše, co podporuje pleonastickou neurčitost a deskriptivnost. To má za následek, že už v přímém pojmenování se jednotlivá slova významově osamostatňují a nadto — místo lyrických popisů a reflexivních pasáží — se začíná uplatňovat zkratkovité metaforické vyjadřování.

Při charakteristice proměny významové výstavby nelze pominout vliv poetismu, který v té době nastupoval po proletářské lyrice. I když jej Hora odmítal jako básnický program a nikdy se nevzdal „myšlení veršem“, dovedl ocenit jeho přimknutí ke konkrétnímu životu, jeho dojmovou bezprostřednost i jeho záslužný vpád do tradiční syntaxe a obraznosti — a dovedl některé jeho tvárné postupy v omezené míře organicky začlenit do své poezie. Prvky poetistické metody, patrné v celé řadě básní Itálie (nejmarkantněji v Helouanu), přecházejí i do dalších sbírek a stávají se nenápadnou, ale důležitou součástí Horova výrazu.

Intenzitě vyjadřování konečně napomáhá i výrazná přeměna verše — od uvolněnosti k strofickému členění a k téměř pravidelnému metru. Daktylský, respektive daktylotrochejský spád, který ještě převládá, je vlastně všechno, co u Hory zbylo z volného verše civilizační poezie. Začíná jeho trvalý příklon k sevřeným veršovým útvarům, zejména písňovým, přičemž dále sílí obrazné pojmenování.

Jak už bylo řečeno, není Horova sbírka pouhou „kořistí smyslů“, je také velkou lyrikou společenskou. Návštěva Itálie poskytla Horovi praktickou příležitost konfrontovat své reflexivní seveřanství s bezstarostným jižním temperamentem. Horův hodnotící postoj ke světu trvá i tady, mění se jen jeho umělecké vyjádření. Například báseň *Mussolini* (od 2. vydání *Stráž*), která je v celé knize nejotevřenější reakcí na italskou skutečnost, je komponována jako pochodová píseň, jejímž refrémem je satiricky pozměněný fašistický pozdrav. Sama forma básně tak pomáhá vytvářet obraz postupujícího fašismu, ale postihuje i jeho specifický italský odstín — teatrálnost a tragikomičnost, aniž o tom v textu padne jediné zbytečné slovo.

Kontinuita „proletářské“ noty je uchována především v tom, jak důsledně zůstává Hora věrný současnosti. Nejde přitom jen o básně, které doslovně reagují na Mussoliniho diktaturu (*Stráž*, *Vějíř*, *Tam, kde se David tyčí...*), které do italské skutečnosti promítají ideu sociální revoluce (*Roma in aeternum*, *Uvidím boha svého*) nebo které neodbytně připomínají domácí sociální zápas (*Vzpomínka*, *U moře*). Jde o celkový nehistorický pohled na zemi plnou historie, který zaznamenali už Václavek a Šalda jako Horovo básnické plus; ale je třeba dodat, že Hora se záměrnou protihistoričností neustále distancuje od fašismu, který svůj program okázale spojoval právě s leskem starého Říma. Antické památky — tato „demagogie klasických mramorů, zubů vyžraných v ústech Itálie, jež přežvykují svou slávu“ — nejsou Horovi ničím než „nádhernými mrtvolami“, které tvoří jen vhodně kontrastující pozadí pro obrazy živé přítomnosti nebo pro zamyšlení nad ní. A tak souvislost s proletářskou linií je i v tom, s jakou nevyslovenou samozřejmostí je oddělen obraz krásy země i lidu od obrazu jejich vládců minulých i přítomných.

S Itálií se do Horovy poezie po dlouhé době vrací jedno z jeho velkých témat — příroda. Okouzlení exotickou cizinou obnovuje i ztracený kontakt s přírodou domova. Česká krajina se objeví ve dvou motivech už v Itálii (*U moře*, *Klasy a ryby*) a stává se i námětem některých básní v další sbírce.

Není tedy náhoda, že hned po italské cestě vydává Hora knížku *Probuzení* (1925), do níž shrnuje své starší drobné prózy — od lyrických a satirických črt a „deníkových“ záznamů až po pokusy o sociální povídku;

klíčovými motivy souvisejí tyto prózy s jeho mládím v Roudnici. Do rodného kraje se vrací i románem *Hladový rok* (1926). V kolektivním „příběhu města“ evokuje své roudnické zážitky z posledního roku války. Silně autobiografická postava ústředního hrdiny volně spojuje víceméně samostatně fabulované obrazy proletářských vrstev, válečných zbohatlíků, maloměstské honorace, rostoucího sociálního neklidu v dělnictvu, kompromisnické politiky sociálně demokratických vůdců, a zaznamenává i první ohlasy revoluce, které přinášejí ranění z ruské fronty.

Sbírka *Struny ve větru* vyšla na jaře 1927. Vznikala po dva roky, ale většina básní byla napsána až po Horově druhé cestě do ciziny — tentokrát do Sovětského svazu, kde Hora strávil jeden měsíc (v říjnu a listopadu 1925) jako člen kulturní delegace Společnosti pro sblížení s novým Ruskem.

Jestliže Itálie zahájila novou etapu ve vývoji Horova básnického výrazu, jsou *Struny ve větru* jeho pokračováním a prohloubením, současně však samy signalizují nový zvrat, a to v Horově vztahu ke skutečnosti. Až do této chvíle, jak jsme viděli, vyjadřovalo Horovo básnické dílo soulad subjektivní touhy s objektivní společenskou situací nebo aspoň s perspektivou jejího nejbližšího vývoje. V období vzniku *Strun ve větru* se tento poměr mění. Na jedné straně zůstává neotřesená víra v socialismus, na druhé straně vzrůstá deziluze nad vývojem poměrů, v nichž vidina nové společnosti, která se zdála být na dosah ruky, nabývá čím dál mlhavějších obrysů. Naposled v Itálii se ozve naléhavá apostrofa revoluce — „Blížíš se? Přijdeš?“, ale už jedna z prvních básní nové sbírky, napsaná ještě před cestou do Moskvy, je zcela jednoznačně pointována pocitem „jako by život ... byl to, co teprve bude“.

Vlna deziluzivní lyriky, která přichází po poetismu, dokazuje, že to nebyl pocit ojedinělý, avšak Hora je básnický typ, který nemůže tvořit z negace, který potřebuje svou poezii opírat o nějakou pozitivní hodnotu. Protože společenská skutečnost, která jej obklopuje, v dané chvíli už takovou hodnotou není, a to ani perspektivně, je třeba hledat novou jistotu.

Hora ji nalézá „v ohromujícím obraze času nad světem“, který si přinesl jako nejsilnější dojem ze své cesty na východ a který dominuje i v sedmi básních o Rusku (vybraných do knihy s přísnou autokritičností z daleko většího množství veršů): obraz času, postupujícího ruskou stepí a proměňujícího sjednocujícím dotekem obrovskou zem, lidi i přírodu. Pojmenováním, v němž se prolíná přímý, obrazný a symbolický význam, se Horovi podařilo zachytit i jedinečnou ruskou atmosféru této proměny; svůj podíl na tom měla jistě i Jeseninova lyrika, kterou Hora v té době překládal.

Motiv času vstupuje tedy do Horovy poezie v souvislostech velice reálných, jeho funkcí již není přímočaře symbolizovat pokrok a přeměnu světa, jako tomu bylo například v raných sbírkách. Bez jakéhokoli alegorizování zobrazuje Hora čas jako zcela autonomní formu skutečnosti, do níž promítá svou osobní situaci. I zde je v popředí otázka vztahu subjektu k objektivnímu dění. Jenže skutečnost, které se Hora zmocňuje individuálním prožitkem, je nyní širší. Čím byla dříve „vřava světa“ a svět jako „kořist smyslů“, tím je teď „čas nad světem“, pojatý jako reálný proces plynutí, který sjednocuje život člověka, společnosti, přírody a vesmíru jako své inherentní součásti. A z konfrontace individuálního života s vesmírným časem dospívá Hora k vyslovení prostého údělu: „být, znít a doznít“, přičemž důraz je na prostředním členu trojice. („Časnosti krásná, / milostná mi buď, / bych jednou, zhasna, / padl na tvou hrud' // a z mého srdce / aby v zmaru chvil / jak plná mince / život zazvonil.“)

Síla Horovy básnické obraznosti přetváří abstraktní pojem času v představu skutečnosti stejně konkrétní a předmětné, jakou byla třeba italská krajina v předchozí sbírce:

Čas, bratr mého srdce, jež jde
a odměňuje mi hodiny bytí,
zaváhá, zhrouť se do tváře mé,
usne a zavoní jak kvítí.

V dálku odlétá
den, noc, květ a hlas.
Tíše zametá
prach stop za sebou čas.

Čas je nejen sjednocujícím motivem celé sbírky (vedle řady básní je mu věnován cyklus o dvanácti číslech — *Plynoucí čas*), ale zapojuje se přímo do neobyčejně účinného obrazného pojmenování, spočívajícího v personifikování či zhmotňování abstraktního substantiva slovesem. Ve svých obrazech času, v české poezii zcela ojedinělých, odhalil Hora možnosti estetického působení ukryté v tomto abstraktním pojmu. Metaforickým spojováním abstrakta čas (a jeho dalších označení, jako den, hodina, vteřina, půlnoc, poledne, soumrak) s konkrétními ději vzniká významové napětí, zvyšované ještě tím, že tato abstrakta vstupují do pojmenování zásadně nerozvíjená přívlastkem („a v slunci žárovky bez dechu taje čas“, „čas spí na klíně té nebeské stráž“, „dupe a přede den“, „půlnoc jde po špičkách“). Současně však je toto napětí nepřímo zmírňováno jak samotnou mimojazykovou skutečností, v níž jsou projevy nehmotného času vnímány jako zcela konkrétní procesy, tak jazykovou tradicí — existencí četných lexikalizovaných metafor, v nichž je čas běžně spojován se slovesy pohybu. To je pozadí, které Horovi dovoluje vytvářet nejrůznější aktualizace, aniž působí násilně nebo nepřírozně. A podobně jako jednotky času mohou pak být zhmotňována i další abstrakta, blíže či vzdáleněji s časem související: světlo, tma, stín, ticho, dálka, zmar („a světlo váhá jak bzukot unavených much“, „ruka, jež ticho rozhrne, vymyje šátkem tmy mé rány“, „stín jako ratolest spad a rozčís vzduch“, „dálky, jež přitahovaly, nad rodnou hroudou nyní postávají“).

Zde je původ epitet, jako „světelná“, „vzdušná“, „odhmotněná“, jimiž bývá Horova poezie esejisticky označována. Zkratkovitým obrazným pojmenováním, v němž se těsně prolíná abstrakce a zkonkrétnění, v němž na sebe ostře narážejí odlišné významy, navazuje Hora na živé dědictví symbolistické metafory zprostředkované v poezii jeho básnického předchůdce — Karla Tomana. Není náhoda, že Hora napsal o Tomanovi literárněhistorickou studii (1935) a že ve Strunách ve větru mu věnoval báseň, která klade rovnítko mezi jeho vlastní a Tomanovu přírodní lyriku. S Tomanem pojí Horu od této chvíle ještě jedna věc — melodie. A napsal-li Hora, že Toman vede „melodie ke skutečnosti“, napsal to zároveň o sobě. Písníová forma s téměř pravidelným rozložením přízvuků a intonačních úseků, která ve sbírce převládá, dotváří představu plynoucího času, vyjadřovanou básnickými obrazy. Spojením melodie a intenzivního obrazného pojmenování dokončuje Hora vývoj započatý v Itálii a dospívá k originálnímu výrazu, který jej bude napříště odlišovat od všech jeho básnických současníků.

V roce 1928 reaguje Hora na společenskou situaci menší retrospektivou — bibliofilským vydáním souboru šesti rozměrnějších básní, nazvaného *Mít křídla*. Čtyři z těchto básní byly časopisecky publikovány již v roce 1923 a souvisejí po všech stránkách s poezií proletářských sbírek. Pátá je báseň *Ivan a Lenin* — téměř bájeslovná vize revoluce, napsaná v období vzniku Strun ve větru a poprvé otištěná na jaře 1926. Poslední, nová báseň vyjadřuje protest proti známé justiční vraždě Sacca a Vanzettiho v srpnu 1927; slučuje Horovy starší postupy s některými prostředky jeho poslední lyriky a ideově přesahuje svůj původní námět.

V roce 1928 vzniká Horova nejrozměrnější básnická skladba *Deset let* (vychází roku 1929 a je poctěna státní cenou). I ona v sobě spojuje Horovy starší i nejnovější slohové principy. Na jedné straně uvolněný nerýmovaný verš, zabírající v dlouhých proudech motivů co nejširší skutečnost, a na druhé koncentrovaná metafora, která nepřetržitě naplňuje obraz předmětné skutečnosti novými významy a ani na okamžik nedovoluje, aby se rozplynul v extenzitě. Tímto způsobem vytváří Hora zatím svou nejmohutnější básnickou vizi současného světa — deseti poválečných let. V deseti zpěvech podává obraz světa těžce se probírajícího z válečného vraždění, sleduje lidstvo na jeho cestě za velkou nadějí až k hořkému poznání, že sen se nenaplnil, a k děsivé vidině nových katastrof.

V básnické bilanci deseti let společenského vývoje je implicitně vyjádřena i dráha, již za tu dobu prošla Horova poezie. Motiv poutníka je obrazem revolučního snu, který vystoupil ze zástupů a kráčí daleko před nimi, a vrací se k nim, když se sen zhroutil, aby jim otevřel výhled na „cíle cest nedokončených“. Současně je tento motiv zrcadlovým obrazem Horovy poezie od Stromu v květu až po Struny ve větru. V Deseti letech je obsažena všechna tragika Horovy zklamané naděje, ale také síla jeho sociální víry. Jestliže nyní vrcholil jeho znechucení nad skutečnou společenskou situací, dostupuje v Deseti letech vrcholu i jeho obraz času jako víry v budoucnost:

Co vidíte? — dí dětem,
jež jediné zří pevně
do očí zlatého času,
v nichž vidí jen sebe, jen sebe.
A děti usmívají se
do úsměvu své pleti
nad krví v tváři svých otců,
nad ledem v tváři svých matek,
nad časem, jehož není,
pro básníka, když zpívá,
pro křídla, když se vznesou
nad pohněvané moře,
pro oči moudrých, jež chtějí
jen vidět, vidět, jen vidět.

POEZIE ČASU A TICHÁ

Rostoucí nespokojenost se stavem dělnického hnutí a hlavně s konkrétní politikou komunistické strany vyjádřil Hora na jaře 1929 účastí na projevu sedmi komunistických spisovatelů, určeném novému vedení KSČ. Spolu s ostatními je za toto vystoupení vyloučen ze strany. Na podzim téhož roku přechází do kulturní rubriky *Českého slova*, kterou vede až do roku 1941.

Od konce dvacátých let patří už Josef Hora k nejuznávanějším osobnostem českého kulturního života. Jeho knihy jsou vysoce hodnoceny kritikou a odměňovány cenami, básník sám zasedá v různých uměleckých porotách a redakčních radách literárních časopisů, sborníků a knižnic. V letech 1929–1932 vydává vlastní časopis *Plán*, revui pro literaturu, umění a vědu, spolurediguje *Literární noviny* (1930–1935) a *Almanach Kmene* (1931–1932). V roce 1935 zakládá a řídí knižnici literárních monografií *Postavy a dílo* a přispívá do ní vlastní studií o Karlu Tomanovi. Pojí ho osobní přátelství s významnými českými umělci a kritiky — s Tomanem, Neumannem, Vančurou, Olbrachtem, Hořejším a zvláště s F. X. Šaldou, stejně jako s mladší generací — Halašem, Seifertem, Holanem, Hrubínem a Zahradníčkem, s generací, která v něm, podle jeho vlastních slov, našla svého „duchovního strýce“. Spolu s B. Mathesiem a Z. Nejedlým je i hlavním prostředníkem kulturních styků mezi československými a sovětskými umělci. V době přímého fašistického nebezpečí se stává jedním z předních organizátorů jednotné fronty pokrokových umělců proti fašismu — v roce 1936 přenechává F. Halasovi své místo v delegaci kulturních pracovníků, která odjíždí do bojujícího Španělska, v roce 1938 se stává předsedou nově se aktivizující Obce čs. spisovatelů, z níž vychází manifest K svědomí světa.

V třicátých letech podniká Hora i další cesty do ciziny. V roce 1930 jede do Paříže, 1932 do Estonska na oslavy třicátého výročí založení slavné univerzity v Tartu (o této cestě vydal téhož roku bystrý cestopisný feje-

ton *Chvilé v Estonsku*), v roce 1933 do Budapešti, kde přednáší o moderní české poezii a navazuje styky s pokrokovými maďarskými umělci, a konečně roku 1938 do Lublaně (rovněž přednáška o české poezii na večeru Penklubu na počest K. Nového a J. Hory). Poslední cesta byla aktualizována v jedné básni sbírky *Domov* a přivedla Horu k uspořádání a částečnému přeložení výboru ze slovinské poezie *Hvězdy nad Triglavem* (1940).

Ani rozchod s komunistickou stranou nezměnil nic na podstatě Horova světového názoru, na jeho vztahu k socialistické myšlence. O tom svědčí jak brožura *Literatura a politika* (1929), v níž Hora otevřeně vyložil své stanovisko, tak celá jeho další publicistická činnost, ať kulturněpolitická nebo literárněkritická, která je plynulým pokračováním v dosavadní linii. Co se však výrazně mění, je vztah ke skutečnosti vyjadřovaný Horovou poezií. Konkrétně jde o sbírky z první poloviny třicátých let: *Tváj hlas* (1930), *Tonoucí stíny* (1933), *Dvě minuty ticha* (1934), *Tiché poselství* (1936) a *Máchovské variace* (1936).

Jestliže ještě ve Strunách ve větru a v Deseti letech mohl Hora narůstající rozpor mezi osobní touhou a vnější realitou překlenout objektivním obrazem času, pojatým dokonce jako dějinná síla, nyní už toho není schopen. Cesta k přítomnosti je zatarasena, sama víra v budoucnost se nemůže stát natrvalo zdrojem poezie, a tvořit z negace přítomnosti nedokáže Hora ani teď. A tak začíná hledání nové jistoty. Zpočátku nemůže být nalezena nikde jinde než v básnickově subjektu, který si vytváří vlastní skutečnost, v níž se může pohybovat, v níž je možno budovat řád, reálné skutečnosti v dané chvíli odepřeny.

„Básník se může inspirovat dobou jen tehdy,“ píše Hora roku 1933 v úvaze o české poezii, „když cítí, jak ji vytvářejí lidé, a nikoli slepé poměry, silnější než lidé. Může se inspirovat vítězstvím a porážkou — ale zpěv o tlení, jež nedovedou lidé změnit ani v smrt, ani v život, musí nutně navěsit na jeho verše, na jeho dialogy mrak a zoufalství.“ ... „Není tedy divu, že básník dneška utíká od každodenní skutečnosti. Že od jejího rozbitého rytmu prchá k rytmu nějakých věčnějších hodnot. Že cítí studený dotek času, v němž tone jepičí zmatek lidských pocitů, vázaných na realitu, která se stále mění. Že utíká do snu, do krajín rajskeho dětství, v němž se rozvíjí svobodně hra smyslu a jejich obrazivosti.“

Novou skutečností se Horovi stává sama poezie. Autonomní svět, uzavřený vnějším okolím, svět, který má své vlastní realie, své vlastní děje, ve kterém je proměnlivá hranice mezi subjektem a objektem, mezi přímým a obrazným významem. Hora buduje významově uzavřený celek (příznačná je písňová forma, sonet, pravidelná čtyřverší), v němž motivy, obrazy a pojmenování nevstupují do přímé relace s předmětnou skutečností, ale nabývají smyslu jen ve vzájemných vztazích, které dokonce někdy vznikají teprve mezi různými básněmi. Kouzlo této lyriky spočívá v tom, že k označení vnitřních stavů a dějů dál užívá předmětného zobrazení a dál zakládá pojmenování na napětí mezi konkrétním a abstraktním vyjadřováním. Významová výstavba je velice blízká postupům symbolistické poezie (Šalda právem mluví o souvislosti s Březinou), přitom však nejde o žádnou alegorii a symboliku. Neusiluje se tu o nic většího a o nic menšího než o to, dát hmotný tvar reálnému vnitřnímu světu básníka, — „slovy, jež neumírají, když přešel zvuk,“ fixovat pocit, myšlenku, obraz, které na vlnách času uplývají do nenávratna:

Nebesa dnů jdou. Z oblaků čas sněží.
Na neshledanou. Kde ta země leží,
v níž na rtech se ti nerozplyne znova
polibku tíha, chladná vločka slova?
Nebesa dnů jdou. Větry odnášejí
lesk půlnoci a hvězdné nože její.
Kde je ta zem, v níž trvá květ i nebe
déle než obraz, vržený jím v tebe?

Touto zemí je poezie, magická moc slova, které jediné je schopno zachytit „zázrak chvíle“, prchavou závrat z vlastní existence. Odtud i nový, příznačný motiv hlasy jako tvůrce této poetické skutečnosti, zase ovšem v těsném spojení s časem.

Jistota, kterou si Hora vytváří jen silou své básnické fantazie, nemůže však básníkovi jeho typu vystačit nadlouho. Už sám motiv hlasy, vedle řady dalších významů, představuje od počátku důležitou protiváhu jiného klíčového motivu — ticha, které v Horově poezii programově vystřídalo „vřavu světa“ — a vyjadřuje záměrně utlumený, nicméně stále přítomný kontakt s vnější skutečností.

Obraz vnějšího světa, uložený hluboko do básníkovy vědomí, situovaný do motivů lodí na dně oceánu, nad nimiž se valí tma a mlha, se začíná pomalu vynořovat na povrch. První reflexe o vlastním poslání, o smyslu lidské existence, z počátku pevně podřízené celkové významové organizaci, stále sílí a postupně rozrušují uzavřený systém Horovy poezie. Vracejí se úvahy o společenské úloze básníka a vrací se konečně i konkrétní sociální realita, kterou Hora v době vrcholící hospodářské krize už nedokáže nevidět.

Vztah ke konkrétní skutečnosti se Hora zprvu snaží relativně osamostatnit — objektivací v osudových a sociálních baladách, které tvoří jeden oddíl *Tonoucích stínů* a jsou vůbec první Horovou epikou —, ale potom už pronikají sociální motivy nezadržitelně i do subjektivních lyrických obrazů a stávají se jejich součástí. To se týká především celého třetího oddílu *Tonoucích stínů* (sestaveného z básní přinášejících motivy nezaměstnanosti, hladu, drtivé obrazy krize na průmyslovém severu) a centrální básně další sbírky *Dvě minuty ticha* (reakce na důlní katastrofu), která dala název celé knížce a která je typickou ukázkou způsobu, jakým Hora nyní včleňuje do své poezie společenskou tematiku. Zde se poprvé u Hory setkáváme s nezvratně tragickým viděním světa.

Vpád bezútěšné sociální reality podstatně proměňuje i charakter těch básní, které pokračují v původní, čistě subjektivní linii. Mizí pocit závratí z proměnlivé existence, objevují se motivy samoty, bezmocnosti, marnosti a strachu. Čas, někdejší „bratr básníkovy srdce“, nabývá postupně protichůdného smyslu, čím dál víc se stává obrazem míjení, propadání zmaru, smrti. A tentokrát smrti nikoli jako naplnění života, ale smrti v máchovském smyslu — jako absolutní prázdnoty. Stále neúspěšněji se proti tomuto obrazu času pokouší Hora postavit „to jediné, co mu zbylo“ — vlastní tvorbu, až přichází okamžik, kdy padá i tato poslední opora.

Potřeba vyrovnat tuto disharmonii nutí Horu k hledání zdroje jistoty mimo sebe, k úsilí znovu se začlenit do nadosobních vztahů. Po řadě nostalgických návratů do kraje svého dětství dospívá Hora k mohutné básnické evokaci svých mrtvých předků (závěrečná část sbírky *Dvě minuty ticha*). Proti ničivé moci času je postaven „dech všech těch mrtvých, v nichž jsem byl“ — vědomí věčné kontinuity rodu: „A tak jsem vy, vy ve mně, stíny, / a jenom okov rezavý / nad vyschlou studní domoviny / smrt času nám tu vypráví.“ Hora musí zrušit čas, aby s ním mohl znovu splynout.

Od této „biologické“ kontinuity je už schůdná cesta k vědomí širších souvislostí — k nezničitelné tradici země a národa. Toto vědomí vyjadřuje básník v *Tichém poselství*, kde pokračuje nota subjektivní meditace, usmíření se se skutečností, návrat k „režné“, „rovnovážné“ zemi (především v oddíle *Nebe nad Slovenskem*) a hrůza z času se mění v klidné vyrovnání se životem: „Vidiny hmatatelné jsou, / věci zas věčný tvar svůj mají.“ „.... To já jsem, / uprchlík snů, zas hlíny kus, / ježž prsty času v zrno drolí.“ A na této základně může ve chvíli pochyby znovu úspěšně vzdorovat času individuální lidské dílo.

Závěrečná pointa básně *Proměna*, ve které se Hora hlásí k Máchovi, vyjadřuje i základní smysl další knížky — *Máchovských variací*, napsaných a vydaných na jaře 1936, jimiž Hora přispěl do bohaté literatury, která vzniká v jubilejním roce básníka Máje. Cyklus šestnácti čísel o čtyřech čtyřveršových strofách však překračuje rámec pouhé příležitostné lyriky — jak vysokými uměleckými hodnotami, tak tím, že představuje organický článek v Horově básnickém vývoji. Skladba je víc než jen dokonalá variace na dané téma, spočívající v mistrném využití čtyřstopého jambu Máje, máchovských motivů, máchovské eufonie. Význam

jedinečného spojení „máchovské“ a „horovské“ poetiky je v tom, jak Hora aktualizuje Máchův básnický osud, jak postihuje umělecký i společenský smysl Máchova díla a jak obojí zapojuje do své problematiky.

Hora se obrací k Máchovi — básníkovi, který směřoval k absolutnu a dospěl k vědomí zoufalé nicoty, jemuž byl čas „bratrem smrti“, — ve chvíli, kdy musí sám těžce překonávat stejný životní pocit. Ztotožňuje se s Máchou na jeho tragicky rozporné a osamělé pouti a současně tuto tragiku překonává právě prostřednictvím Máchovým — vyslovením živé tradice Máchova osvobozujícího tvůrčího činu, který trvale začleňuje do lidského společenství básníka Máchu i básníka Horu. A Hora splácí básníkovi Máje dluh za své vysvobození — tím, že jej činí jeho účastníkem. Cesta obou básníků je dále společná, ale teď už je to cesta Hory, Máchova „příštího bratra“, který dodatečně odnímá Máchovi jeho hrůzu z nicoty a dovádí jej do svého — Máchou spoluvytvořeného — světa času, na jehož konci je dosažení „milovaného cíle“, jakéhosi rozplynutí v lidství, kde smrt je, podobně jako už jednou byla ve Stromu v květu, jen dovršením tvořivého života.

Máchovské variace jsou definitivním překonáním krize, jíž Hora prošel na své nesnadné cestě za ideálem syntézy poezie a života, nastoupené počátkem třicátých let. Neznamenají jeho opuštění — naopak: Hora jej začíná uskutečňovat ve chvíli, kdy dospívá k poznání nadosobního smyslu básnické tvorby a její věčně se obnovující aktuálnosti, k vědomí souvislosti, která vzniká každým skutečně novým tvůrčím činem.

SYNTEZA TVORBY A ŽIVOTA

Vědomí tradice jako tvorby budoucnosti se stává zdrojem Horovy básnické jistoty v době přímého ohrožení národní existence. „Umění, literatura, poezie, ať jim vytýkáte co chcete,“ píše po Mnichovu, „budou teď jednou z našich nejučinnějších zbraní. Kdo by se jich nechápal, oslabuje sebe i národ a připravuje se k duchovní sebevraždě.“

A fakt, že Hora znovu začíná reagovat na konkrétní společenské dění nejen publicistikou, ale i svým básnickým dílem, je vyvolán stejně naléhavostí doby, jako vnitřní zákonitostí Horova básnického vývoje. Velká a šťastná syntéza umělecké tvorby a života, vyjádřená v Horových závěrečných skladbách, je dána tím, že v okamžiku, kdy vzniká objektivní potřeba „umění bojujícího“, dospívá k němu Hora i subjektivně.

Na jaře 1938 vychází sbírka *Domov*, která předznamenává českou „poezii Mnichova“. Vznikala v letech 1936–1938, kdy Hora „znovu četl Máchu a Vrchlického“ a kdy na něho „zapůsobila smrt F. X. Šaldy“. Těmto třem osobnostem jsou také věnovány básně v prvním oddílu sbírky. Pokračuje tu idea Máchovských variací. Obřadným alexandrinem a řetězci významově bohatých metafor kreslí Hora básnické a životní portréty těchto velkých tvůrců české kultury a dospívá k zdůraznění jejich živého odkazu, jemuž teprve smrt a čas dávají celý smysl. Jednotu umění a života manifestuje v paralelním závěru dvoudílná báseň *Dvakrát nad Prahou*, vyslovující i hroživou atmosféru doby, ale zároveň mužné a nepatetické odhodlání: „není však už *proč* a není *ale* / jenom krásná, tvrdá jistota / obhajovaného života, / a ty budeš, silou její ovát, / ještě v smrti si ji opakovat“. Stejně prostě, bez stopy zoufalství, se Hora v třetím oddíle knihy konfrontuje s vědomím přicházející katastrofy, skládá účty ze svého dosavadního díla a tiše se připravuje k boji. Je to až na malé výjimky lyrika veskrze subjektivní, ale postoj k době vyslovuje s takovou naléhavostí, že jej prakticky objektivuje.

Objektivací už zcela jednoznačnou je poslední část sbírky — slavný *Zpěv rodné zemi*. Báseň vznikla jako „odpověď českého básníka na ořesnou jarní událost roku 1938: obsazení Rakouska Německem ... z víru úzkosti o rodnou zemi a z potřeby víry“. Nejtradičnějším českým metrem — trochejem (mimoходом u Hory velice vzácným) a mohutným proudem apostrofujících metafor, v němž se prolínají motivy klíčových dějinných momentů a duchovních zápasů i konstantních znaků života a krajiny, vytvořil Hora monumentální a přitom nepatetický obraz nepořetřité kontinuity země a národního společenství, přecházející z věků do věků. Pravidelný, téměř „pochodový“ rytmus pětistopého trocheje, přerušovaný neúplnými verši, posiluje představu

časového plynutí a neustálého obnovování — „věčného hřbitova a věčné kolébky“. Souvislost minulosti a přítomnosti je vyjádřena v předposledním odstavci rekapitulací hlavních motivů básně a přechodem z préterita do prézenta a vrcholí závěrečným obrazem vítězně postupujícího času (tomu napomáhá i zkrácení verše o stopu), do něhož je zahrnuta i budoucnost. K takovému pojetí tradice dospívá tedy Horova tvorba ve chvíli, kdy se blíží jedno z nejkritičtějších období v životě jeho národa.

V téže době, kdy vzniká sbírka *Domov*, podniká Hora jiný, neméně významný básnický čin — překládá *Eugena Oněgina* (1937). Jestliže rok předtím vyzdvihl aktuální smysl Máchova *Máje*, stejně aktuálně chápe nyní i sto let staré dílo Puškinovo: „Je v něm celý mrak ruské přechodné doby, tonoucí v hněvu k zatuchlému prostředí nesvobody, ale zatím jen vidoucí cestu do lepších dob a k člověku lepšímu. Je v něm i patos touhy po svobodě, větší a pravé — patos tak vlastní právě našim létům.“ Přebásnění *Oněgina* současně ukazuje, jak těsně se prolíná Horovo překladatelské dílo (a zvláště překlady z ruské literatury) s jeho vlastní tvorbou básnickou, jak s ní souvisí myšlenkově i výrazově. Po překladech poezie Sergeje Jesenina (*O Rusku a revoluci*, 1926, s B. Mathesiem; *Jiná země*, 1927), spjaté s Horovou lyrikou konce dvacátých let, po překladech lyriky Borise Pasternaka (*Lyrika*, 1935), korespondující s Horovou poezií z počátku let třicátých, s jejím hledáním uměleckého a životního řádu, obrací se Hora nyní k Puškinovi. V době, kdy vlastní tvorbou vytváří povědomí české tradice jako společenské síly, zprostředkovává i živou tradici ruského národa (a v ní vlastně tradici světovou). Kromě *Oněgina* překládá v roce 1937 ještě poemu *Cikáni* a Puškinovu lyriku; v roce 1939 přebásňuje neméně aktuální dílo ruské literatury, Lermontovova *Démona*, a roku 1941 vydává pod názvem *Bratr smutek* výbor z jeho lyriky. — Menšího ohlasu dosáhly Horovy překlady dalších ruských autorů (Bloka, L. N. Tolstého, Tarasova-Rodionova, Erenburga, Gorkého a Katajeva), překlady z němčiny (Goethe, Schiller, Chamisso, Nietzsche, Hofmannsthal) a z chorvatštiny (Mažuranić).

K Rusku, tentokrát sovětskému, se vrací Hora ve své nejrozsáhlejší prozaické práci, v románě *Dech na skle* (1938); jeho první náčrtu se datují už z konce dvacátých let, ale Hora v nich nepokračoval. Jako u většiny Horovy prózy, s výjimkou samostatně fabulované psychologické novely *Smrt manželů Pivodových* (1928), jde i v tomto případě o klíčový román, který podává autorův osobní komentář k vlastnímu životu, k básnické tvorbě, ke společenskému vývoji a komunistickému hnutí v první polovině třicátých let. Silně lyrické pasáže a snové příběhy se tu střídají s téměř dokumentárními záznamy doby a se stylizovanými situacemi, v nichž se vedou diskuse o smyslu umění, o svobodě umělce ve společnosti, o vztahu literatury a politiky, o individualismu a kolektivismu, tedy o otázkách, které Horu znepokojovaly zvláště v třicátých letech. V příběhu Jana Trázníka, mladého nezaměstnaného intelektuála, znovu ožívá Horův mocný zážitek z cesty do Moskvy i pozdější Horovo hledání smyslu vlastní existence a tvorby. V románě zůstává otázka otevřená; její básnické řešení přináší až další Horova knížka.

Po „odpovědi českého básníka“ na anšlus Rakouska odpovídá Hora i na obsazení Československa. Čtyři měsíce po začátku okupace začíná psát básnickou povídku *Jan houslista*, v říjnu ji dokončuje a ještě téhož roku knížka vychází ve třech vydáních a v roce 1940 v dalších dvou. Pokračuje v neokázalé vlastenecké notě předchozí sbírky, ale jde v tomto směru ještě mnohem dál. Vedle obrazů ohroženého domova a vedle celkového symbolického smyslu obsahuje i konkrétní narážky, přímé výzvy k vlastenectví a dokonce k odporu. Knížka byla ve své době pochopena zcela jednoznačně; vedle uměleckých hodnot, které přinášela, svědčila také o básnickově občanské statečnosti.

Tvar Horovy šedesátistřveršové povídky veršem byl inspirován nedávným překladem *Oněgina*. Hora volí pravidelný čtyřstopý jamb a dvanáctiveršovou strofu ze stejného důvodu, jako podle jeho slov zvolil Puškin strofu čtrnáctiveršovou („pro zvláštní elastičnost, s níž se poddává psychicky velmi diferencovanému obsahu“, „unesne i lyrické pasáže, i epické vyprávění ... meditaci uměleckou i společenskou“). Jan houslista připomíná svou kompozicí hudební skladbu: prolínáním dvou základních témat — osobního a společenského, střídáním pasáží lyrických a epických, opakováním a novým rozvíjením jednotlivých motivů. Přispívá k tomu vydatně i melo-

die verše. Jestliže tu, ve srovnání s některými předchozími sbírkami, poněkud ustupuje obraznost (to je ovšem dáno samotným žánrem básně), pak Horova melodičnost dosahuje svého vrcholu.

Volbu epického útvaru vyvolala nepochybně i potřeba objektivace. Podobně jako ve chvíli těžké deziluze nad osudem českého dělnického hnutí projevila Hora silnou objektivizační tendenci v *Deseti letech*, sahá nyní, v době národní tragédie, po neosobním, epickém hrdinovi. Slavný hudebník se po letech vrací z ciziny ve chvíli, kdy jeho malá zem prochází osudovou zkouškou; zůstane, prožívá s ní její utrpení a znovu pro ni začíná pracovat svou hudbou; síla jeho umění přemáhá zoufalství i vědomí smrti a vysvobozuje z rezignace i jeho lásku z mládí, která, rovněž symbolicky, oplakává „ztrátu domova, muže a syna“. Dějový příběh má průzračnou symboliku: slouží Horovi k vyjádření jeho vztahu k době i k dosavadnímu vlastnímu dílu. Umožňuje mu zároveň, aby mohl tento vztah vyložit jako vztah, „který se děje“, jako proces, který má své vývojové fáze a svou závěrečnou gradaci.

V Janu houslistovi dospívá Horova koncepce života i koncepce umění ke konečné syntéze. Slučují se tu dvě linie jeho poezie třicátých let, až dosud oddělené: linie, která vyvrcholila v Máchovských variacích a která staví proti pomíjivosti života trvalou sílu tvůrčího činu („... Svět hudbou nově děje / se novým řádem v srdci tvém. / Jím stíněn, vstoupíš do aleje, / jež stoupá k bohu závratně“), a linie, vrcholící ve Zpěvu rodné zemi, která se opírá o vědomí věčné a nezníčitelné kontinuity národního kolektivu, všech „mrtvých, živých, nezrozených“ („Prach z mrtvých je, jak je to prosté, / z úst prachu slovo k živým roste / a bzučí s včelou na tvých rtech.“). Tato syntéza však není dána jen tím, že obě linie existují vedle sebe v jediném díle, ale že existují v dialektickém sepětí.

Hrát... brát život do svých rukou...

Hrát... Z mlhy, z ničeho kout štít,
dát váhu snu, vznos tíže hlíny,
dát hlas rtům němé domoviny,
a třeba po zatracení
jít k novému dni stvoření.

Umění je silou, která sjednocuje, přímo vytváří národní společenství (Horovo pojetí tradice), a stávajíc se v dané chvíli jeho jedinou zbraní, samo nabývá smyslu právě touto nadosobní platností. A jestliže v úvodu básně vyjadřuje verš „Jak kapky jsme se rozpršeli“ prostý životní fakt, pak v závěru skladby spojuje v jediný smysluplný celek osud člověka i osud jeho tvorby („Jak kapky jsme se rozpršeli / a jako déšť jsme vsákli v zem.“).

Na konci roku 1940 vydává Hora svou poslední knížku — *Zahradu Popelčinu*. Tvoří ji dvě cyklické básně, *Rekviem* a *Popelka přebírá hrách*. Zahrada Popelčina je lyrickým pokračováním Jana houslisty; přímá souvislost je dána i formou její první části — dvanáctiveršovou strofou a pravidelným čtyřstopým jambem. Obrazným a neobyčejně melodickým veršem rozvíjí výsledky předchozí básnické syntézy, aniž ji však překonává či obohacuje něčím podstatně novým. Výrazně sílí představa smrti, která se stává ústředním tématem. Obraz nepřetržitých pohřebních průvodů je i symbolickým obrazem doby, ale hlavně slouží Horovi k tomu, aby proti smrti, „vládkyni našich beznadějí“, znovu a znovu stavěl nepomíjivost lidského díla, jistotu lidské družnosti — a především zase trvalost krásy stvořené člověkem: poezii. A v Popelce, podobně jako v Máchovských variacích a Janu houslistovi, stává se umění harmonizující silou, která odnímá představě smrti její hrůzu a mění ji v cestu „do výše osudu, kde zpěv zní beze strachu“, „kde k vězni oknem kane zvěst“, v mnohoznačnou pouť do země usmířených protikladů.

Téma smrti i jeho symbolika souvisely nejen s ovzduším tragické doby, ale i s Horovou osobní situací. Vlekla nemoc, která se začala nárazově projevovat již před lety, nyní sílí, postupně zbavuje básníka možnosti pohybu, až jej nakonec trvale uzavírá do jeho pokoje.

V roce 1941 odchází Hora na zdravotní dovolenou a do redakce se již nevrátí. Současně přestává legálně publikovat. V samotě prožívá těžkou dobu okupace a kromě zlomků a náčrtů píše v těch letech ještě tři knihy veršů, vydaných až posmrtně.

První z nich, *Proud* (1946), je sbírka lyriky, v níž se jakoby ve vzpomínce opakuji tradiční Horovy motivy, především motiv domova a času, jako nesentimentální, klidné a mužné vyrovnávání s osudem. Druhá, rozsáhlá epická skladba *Život a dílo básníka Aneliho* (1945), je vzdálená obdoba Jana Houslisty, v níž se Hora stylizuje do fiktivní postavy orientálního básníka a úhrnně bilancuje smysl svého života a tvorby. Nejpozoruhodnější, ačkoliv nejvíce poznamenaná básnickovou chorobou, je poslední knížka, *Zápisky z nemoci* (1945), která vznikala v roce 1944. V pravidelných čtyřverších tu Hora bez lítosti k sobě sleduje téměř krok za krokem postupující nemoc a současně blížící se konec války. V tomto kontrapunktu života a smrti vede svůj poslední zápas s časem, na jehož konci je už jediný cíl: „Být svědkem rozhodného boje, / k němuž se troulí nad námi!“

Josef Hora přežil osvobození o šest týdnů. Zemřel 21. června 1945. Den po smrti mu byl udělen titul národního umělce.

Spisy: Dílo Josefa Hory 1927–1940 u F. Borového (13 sv., nedokončeno); Dílo Josefa Hory 1946–1961 u F. Borového a v Čs. spisovateli (16 sv., usp. M. Novotný, pak A. M. Piša, oba též doslovy).

Korespondence: Jarmila Mourková: Z korespondence Josefa Hory (Česká literatura 1961, J. Pokornému).

Vzpomínky a dokumenty: Zdeňka Horová: In memoriam (Kytice 1945/1946), Básník Hora u nás (sborník Boleslavsko, 1947); Jiří Hora: Několik vzpomínek z dětství a rodného kraje básníka Josefa Hory (Kytice 1947); F. Černý: Rod Josefa Hory (1957); František Hrubín in Lásky (1965); Zdeněk Kalista in Tváře ve stínu (1969); Josef Palivec in Poezie stále budoucí (1969).

Knižní monografie: Dík a pozdrav (1941, sborník, usp. F. Halas a B. Novák); In memoriam Josefa Hory (1945, sborník, usp. R. Horálek, J. Svatá a J. Hausmann); František Nechvátal: Tiché poselství Josefa Hory (1945); Josef Hora (1945, sborník nekrologů, usp. V. J. Krýsa); Václav Černý: Zpěv duše (1946); Bohuslav Pernica: Básník Josef Hora (1946); Jan Kastl: Národní umělec Josef Hora (1946); A. M. Piša: Josef Hora (1947); Jan Linhart: Jan houslista Josefa Hory (1947); Jarmila Mourková: Josef Hora (1981).

Studie a statí v časopisech, sbornících atd.: A. M. Piša in Soudy, boje a výzvy (1922); František Götz in Anarchie v nejmladší české poezii (1922); Josef Knap: Hora, básník socialistický (Přerod 1922/1923); A. C. Nor: Horova poezie (Sever a Východ 1925); J. B. Čapek: Prozaická linie Josefa Hory (Host 1925/1926); František Götz in Jasnici se horizont (1926); A. M. Piša in Směry a cíle (1927); Bedřich Václavěk: Čin a umění in Od umění k tvorbě (1927); F. X. Šalda in O nejmladší poezii české (1928, též in Studie z české literatury, 1961); A. M. Piša: Josef Hora (Čin 1930/1931); František Götz in Básnický dnešek (1933); J. B. Čapek: Kosmická poezie Nerudova a Horova (Naše doba 1940/1941, též in Záření ducha a slova, 1948); A. M. Piša: Sociální poezie Josefa Hory (Dělnická osvěta 1941), Básník tažení proti smrti (Kytice 1947); Václav Pekárek: O Josefu Horovi (Var 1948, též in Wolker, Neumann, Hora, 1949, též in Literatura a skutečnost, 1962); Albert Pražák: Puškinův zásah do Horova života a díla (sborník Puškin v nás, 1949); Jan Jiša: Jesenin a cesta Josefa Hory (Slovesná věda 1950); Felix Vodička: Úkoly literární historie při studiu otázek uměleckého mistrovství (Slovo a slovesnost 1951/1952, částečně in Struktura vývoje, 1969); František Buriánek in Josef Hora: Pracující den a jiné básně (1952); A. M. Piša: Básnické dílo Josefa Hory in Josef Hora: Básně (1955); Miloslav Nosek: Josef Hora kritik (Česká literatura 1960); Jarmila Mourková: Básník práce a spravedlnosti (Plamen 1960); Milan Suchomel: Zpěv revolty a smíření (Host do domu 1960); Jiří Hájek: Josef Hora (Plamen 1961, též in Osudy a cíle, 1961); A. M. Piša in Stopami poezie (1962); Jarmila Mourková: Josef Hora a některé otázky naší avantgardy (Česká literatura 1964); František Hrubín: Je naší básnickou pamětí in Josef Hora: Čas, bratr mého srdce (1965); František Valouch in Česká poezie v období Mnichova (1970); Jarmila Mourková: Josef Hora kritik v boji za proletářskou literaturu (Václavkova Olomouc 1967, 1970); Miloš Pohorský: U počátků reportážního románu in Josef Hora: Socialistická naděje (1971, též in Portréty a problémy, 1974); Břetislav Štorek in

Josef Hora: Básně (1975); Jarmila Mourková: Vztah Josefa Hory k Sovětskému svazu (Literární archiv 1975), Několik poznámek o vlivu St. K. Neumanna na počátky básnické tvorby Josefa Hory (Česká literatura 1975), Horovy básnické počátky (Tvorba 1976); Zina Trochová in Josef Hora: Na neshledanou vteřiny (1978); Zdeněk Pešat in Josef Hora: Kořist smyslů (1979); František Burián in Z moderní české literatury (1980); Jarmila Mourková in Josef Hora: Duch stále se rodící (1981); Jarmila Mourková, Jarmila Višková: Rané verše Josefa Hory (Literární archiv 1978-80, 1982); Marie Mravcová: Josef Hora literární kritik a teoretik, in Spoluvytvářet pravdu života (1982); Zdeněk Pešat in Josef Hora: Prsty bílého hvězdáře (1985).