

POEZIE

Na přelomu let dvacátých a třicátých dochází ve vývoji české poezie k několika zásadním změnám, které vtiskly českému básnictví novou podobu. Již koncem let dvacátých, kdy nebylo pochyb o vývojové iniciativě poetistické tvorby, začínaly se projevovat uvnitř poetismu tendence, které revidovaly jeho základní postuláty. Jeden z iniciátorů poetismu, Vítězslav Nezval, hledá východiska v příklonu k surrealismu, u jiných básníků (Halas aj.) je reakce radikálnější. Skutečnost, dříve důvěřivě a radostně přijímaná, se nyní problematizuje, subjekt, orientující se dosud v proměnlivých vztazích vírou v mocnost své aktivity, si uvědomuje svoji nemožnost a samotu, což způsobuje rozkolísanost noetickou a příliv existenciálních pocitů. Dochází k aktualizaci domácí tradice symbolistické, zejména díla Otokara Březiny, a tradice německého romantismu a expresionismu (překlad B. Reynka sbírky G. Trakla Šebestian ve snu, 1924, a J. Zahradníčka básní F. Hölderlina, 1932). Expresionisticky vyhocený vztah ohroženého subjektu k atomizovanému světu našel zanedlouho protiváhu v poezii meditační, oscilující mezi abstraktní reflexí noetickou a tvorbou harmonického, svěbytného, vnitřně celistvého básnického projevu (J. Hora aj.).

Bezprostřední reakce na dobu prudkých sociálních zápasů se projevila v socialistickorealistické tvorbě, opírající se o koncepci syntézy dvou vývojových proudů (proletářské poezie dvacátých let a poetismu). Proces objektivace lyriky byl však daleko složitější a účastníci se ho všichni významní básníci. Pocit ohrožení, existenciální problematika se v čase vyhocených společenských konfliktů na jedné straně prohlubovaly, zároveň se však také objektivovaly a zpředměťovaly. Lyrika, jež proti diskontinuitnímu krizovému světu vytvářela celistvý a kontinuální svět básně, směřovala postupně k problematizaci ve sféře subjektu, k znovunalezení elementárních hodnot a kladných životních obsahů, k postižení relací spojujících jedince s kontinuitou rodu a s osudy země, k zobrazení vztahu sféry individuální existence a sféry společenské, k aktivizaci básnického projevu, jemuž je vtiskována funkce apelační. Tyto tendence vrcholily v básnické tvorbě vztahující se k mnichovským událostem (Halas, Holan, Seifert aj.) a v tvorbě básnických cyklů z počátku okupace.

POEZIE SMRTI, TÍCHA A ČASU

Na počátku třicátých let vydává několik básníků sbírky, jejichž převládajícím motivem, který je vyjádřen často i v titulu, je — smrt; FRANTIŠEK HALAS, *Kohout plaší smrt* (1930), VILÉM ZÁVADA, *Siréna* (1932, část sbírky vyšla pod titulem *Pašijový týden*, 1931), JAN ZAHRADNÍČEK, *Pokušení smrti* (1930) a *Návrat* (1931), a VLADIMÍR HOLAN, *Triumf smrti* (1930). U všech těchto básníků je vztah mezi člověkem a světem rozrušen a v neustálých konfrontacích se znovu a znovu utváří, vždy však je borcen v samotném počátku svého ustálení. Metaforický proud volných asociací je postupně rozkládán ve prospěch osamostatnění obrazných pojmenování, přerývanosti kontextu, který neustále nově metaforizuje ústřední téma — pocit, často vyjádřený v titulu básně. Trsy expresionisticky křečovitých představ, protikladných hravě asociativní obraznosti poetismu, jsou výrazem introspekce subjektu, který se stává objektem analýzy. Subjekt je situován

tak, aby stál tvář v tvář negaci své existence, negaci života vůbec, a v této relaci je zkoumán smysl i perspektiva jeho bytí. Česká poezie zde vstoupila do sféry, kterou přesně vyznačil Hegel ve své *Fenomenologii ducha*: „Leč nikoli život, který se léká smrtí a zachrání se čistým od vši zkázy, nýbrž život, který umí vydržet — i smrt a v ní se udržet, jest život ducha. Nabývá své pravdy jen pod podmínkou, že v absolutní rozervanosti najde sama sebe. Touto mocí není jako činnost kladná, jež nepřihlíží k zápornu...; nýbrž je touto mocí pod podmínkou, že pohlíží zápornu do tváře, že u něho prodlévá. Toto prodlévání je ona kouzelná moc, která zápornu převrací v bytí.“ Směřování české lyriky k zobrazení relací života a smrti však poznamenal vnitřní rozpor: pocity deprese a „absolutní rozervanosti“ vedly k zachycování určitého stavu, ve kterém je revolta proti mechanismu života znehybněna; proti drásavému neklidu subjektu se objevuje protíváha v metafyzických jistotách, jejichž přítomnost způsobuje nebezpečí variací úzkého tematického a motivického rejstříku. Inklinování k barokní metafoře, spájející předmětnost ohybné reality s abstraktní rovinou, vedlo k dekorativní přetíženosti projevu a statičnosti základních symbolů a motivů. Projevuje se také úbytek spontánnosti a narůstá intelektuální účast při tvorbě básně.

Dětství, viděné jako střípek ztraceného ráje, je ve sbírce *Kohout plaší smrt* kontrastujícím motivem četných obrazů rozkladu a zmaru, jež dominují celé knize. HALASOVA destrukce má za cíl odhalit labilitu lidského života, záludnost času a hrůzu z přechodné existence, která není schopna určit ani sebe samu. Proti nesourodé prvotině je Halas ve druhé sbírce, v níž si vytvářel — jak píše — „vlastní estetiku“, soustředěn k variacím poměrně stejnorodých pocitů a představ. Obsah výpovědi je často vyjádřen samotným názvem básně (*Lítost, Smrt, Tlení, Žal*) a báseň sestává z několika metaforických dějství, jež jsou vůči sobě relativně samostatná, ale silně dostředivá k ústřednímu tématu. Jednota metaforizovaných stavů bezúčelnosti, nostalgie a melancholie je vytvářena také stylizací básnického subjektu, jímž je zvýrazněn snový a halucinační ráz projevu. Halasova metaforika je v podstatě statická, ale je v ní ukryto vnitřní napětí (vyjádřené často oxymórem), typické ostatně pro básníkův postoj, spájející krutost a něhu, děs a blaženství, znechucení a touhu, cizost a důvěrnost. Spontánní revolta proti poetismu směřovala k radikálnímu rozrušení splývavé intonace, k nahrazení rýmu asonancemi nebo kakofonickými souzvuky a eufonické instrumentace nelibozvučnými skupinami slov. Z hlediska poetismu se musel jevit tento Halasův čin jako úmyslná a nevhodná depoetizace a barbarizace.

Silný vliv Baudelairův — podobně jako ve sbírce *Kohout plaší smrt* — je patrný také ve sbírce *Siréna*. ZÁVADA ve své druhé knize, podávající obraz ohybně bizarního světa, volí úmyslně prostředky působící v dobovém kontextu jako antipoetické: libuje si v obširných popisech a perifrázích, v rozvinutých „ilustrativních“ přirovnáních, v slovesných a banálních rýmech, v monotónním výkladu, v kakofoniích, máje za cíl neustálé zpředměťování a hyperbolizování pocitů hnusu a infernální hrůzy. Apokalyptické vize zmaru a perzifláže jsou provázeny meditacemi, kde v přímých promluvách je ironicky komentován zmatený mumraj lidských snah a zápasů, poznamenaných nicotou. Závada vytváří hojně podobenství i alegorií a hledá vhodnou autostylizaci, která by umožnila sjednotit mnohvrstevnatost těchto dějů. Autor usiluje o zobrazení dvojí roviny: vnitřní a vnější („Na sobě i v sobě já nosím dvojí břímě / Jedno uvnitř pálí druhé udusí mě“), ale díky tomu, že sféra vnitřní je znehybněna, málokdy dochází k prolnutí nebo střetnutí obou rovin. Siréna je sice orámována básněmi, které lokalizují a konkretizují ústřední konflikt romantické deziluze časově a sociálně (ostravský kraj), ale její těžiště leží v obrazech odbožštělého, prázdného života, potácejícího se k smrti.

V některých rysech sdílí JAN ZAHRADNÍČEK (1905–1960) Halasův a Zavadův postoj: i u něho nalezneme nedůvěru ve smyslové poznání, touhu po „ztraceném ráji dětství“, odpor k soudobému řádu hodnot, pocit disharmoničnosti lidských vztahů a touhu po metafyzickém spočinutí. Východisko prvotiny *Pokušení smrti* je však jiné: tragika vlastního údělu („A co si počít s údělem svého těla / jež denně napájí mne hořkostí?“) vede k protikladům mezi konkrétní podobou lidské existence a transcendentním bytím. Halasův počáteční vliv ustupuje vlivu Březinovu, v jehož Tajemných dálkách Zahradníček našel obdobu svého životního i básnického postoje. Často se opakující představa zániku, bolesti, smutku a hnusu ze života souvisí s představou bytí

jako tragického provizoria, jako stálého očekávání smrti. Statické pojetí vedlo však k ornamentálnosti výrazové, dekorativně opisující uzoučký okruh pocitů a myšlenek. Konkrétnost zážitku ustupuje před přítomností metafyzické jistoty, traktované často abstraktně a proklamativně. Zahradníček v *Pokušení smrti* osamostatňuje volně rytmovaný verš, místo rýmu volí často asonanci, kdežto v druhé sbírce — *Návrat* — usiluje o rýmovaný pravidelný verš splývavé intonace a složitěji rozvedená metaforická dějství. I v *Návratu* se sice objevují známé konstanty (žal, bolest, utrpení, krev, hvězdy, oblaka, noc, smrt), trvá záliba v perifrázi a vnějškové poetizaci, ale mění se postupně dřívější postoj: Bůh je nyní transponován do dramatu žití jako jeho dynamická součást a také subjekt přestává být izolován od věcí a vnějších jevů.

Bohatý rozsah zážitků a dojmů vtiskl HOLANOVĚ *Triumfu smrti* silně předmětný, místy dokonce popisný ráz. Autor v rozsáhlejších lyrickoepických skladbách, jejichž základ tvoří místně i časově situovaná vzpomínka, vrství názorně evokované scenerie a scény z venkovského prostředí, v nichž se odehrává jeho citové a intelektuální zrání; konkrétní rovina, vytvářená řadou reálií a detailů, je propojována do roviny abstraktní nebo symbolické. Holan ví, že zanikl „pramen blaženosti“, prýšticí z důvěrně zžené reality, a hledá proto děje odehrávající se mezi reálným a ireálným, pozemským a transcendentním, konkrétním a fiktivním. Nedůvěra v smyslové poznání se projevuje v stálém rozrušování celistvosti a jednoty zobrazovaného světa, ať se to děje romantickou či dekadentní autostylizací, rozvíjením noetické problematiky nebo uchýlením se k reflexím, vyjevujícím rozdíl mezi jevou podobou vztahů a jejich zastřenou podstatou. Tento proces vedoucí od nahromaděných jednotlivin ke konstrukci abstraktních vztahů byl vyjádřen zejména pozdějším radikálním přepracováním tří básní prvního oddílu (v nové redakci je Holan vydal roku 1936 pod titulem *Triumf smrti*; v třetí verzi byly publikovány roku 1948 jako úvodní část souboru *První básně*).

Sbírky F. Halase, V. Závady, J. Zahradníčka a V. Holana tvoří výrazný vývojový předěl, který základním okruhem motivickým i poetikou příkře kontrastuje s dosud převládajícím poetismem. Osou těchto projevů se stal konflikt subjektu se světem, dotýkající se noetických, sociálních i transcendentních otázek. Současně se však projevoilo jisté voluntární přepětí, nebezpečí obměňování několika gest a postojů, jež postupně ztrácely onu „jedinečnou opravdovost“, kterou shledal Václavek u Halase.

Údobí básní „smrti“ netrvalo dlouho, básníci, o nichž píšeme, se spolu s dalšími autory orientovali — v první polovině třicátých let — jiným směrem: jestliže v poezii „smrti“ stál subjekt proti rozpornému světu, existoval jen pod jeho tlakem, usilují autoři poezie „ticha a času“ z této rozpornosti uniknout k uzavřenému, harmonickému světu básně, který se měl stát jistou protiváhou nezládnutelné, chaotické vnější skutečnosti. Ze snových představ, vzpomínek, milostných zážitků je vytvářena meditativní poezie, která je sice některými základními tématy blízká tvorbě, o níž jsme psali (například téma míjení, nicoty, rozdílnosti jevu a podstaty atd.), ale liší se od ní přítomností harmonizačního aspektu a důslednou proměnou všech vnějších dějů ve „vnitřní“ procesy.

V souladu se subjektivací a snahou o kompozičně přesně vyvážený celek básně začíná převládat písňová forma, autoři se navracejí k tradičním útvarům (sonet), báseň je často jedním metaforickým dějstvím, jehož jednotlivé, relativně samostatné části jsou vyznačeny strofou. Mnohdy se pracuje s anaforami, refrény, opakováním a obměňováním částí nebo celých veršů, navzájem korespondujících, neboť je tím opět zdůrazňována jednota uzavřeného, svébytného projevu. Metaforika je čerpána zejména z přírodních jevů, konkrétně jsou obvykle těsně spjata s abstrakty, reálný detail je transponován do odtazité reflexe. Hranice mezi skutečným a fiktivním jsou setřeny, představy vanutí, splývání, zrcadlení, prolínání tvoří okruh základních motivů. Nejvýznamnějším představitelem této vývojové tendence je Josef Hora; souvisí s ní i tvorba Vladimíra Holana, Františka Halase, Jaroslava Seiferta, Františka Hrubína a Jana Zahradníčka.

HOROVA poezie „závrati“ z nenávratnosti času, mizení konkrétních prožitků je vystavěna z neustále se prostupujících a vzájemně se osvětlujících snových obrazů a reálných detailů, z konfrontace intenzity i pomíjivosti okamžiků, přemístovaných v čase a prostoru (*Tvůj hlas*, 1930). U Hory není osamocených jevů, vše je

viděno jako součást složitě zřetězovaných obrazů, básnickovo já je prolno do souvislosti vesmírných, hranice objektu a subjektu jsou plynulé a proměnlivé. Čas je — podobně jako ve Strunách ve větru — osnovným motivem sbírky. Hora s velkou vynalézavostí nechává splývat — často do jednoho dějství — troji časovou rovinu: děje zmizelé do prázdna, děje prožívané, poznamenané však již nicotou, a děje možné, snové, budoucí, fiktivní. V řetězcích metafor vytváří Hora harmonické časoprostorové souvislosti z různých, často disparátních motivických okruhů. Čas se jeví jako neustálé plynutí, kdežto slovem jsou fixovány skutečnosti, jež by byly jinak nenávratně ztracené; nejen to: fantazie může vytvářet děje nové, stejně „skutečné“. Poezie se v Horově pojetí stává mocností životní, uchovatelkou a zejména tvůrcem celistvosti života, spjatého úzce s konkrétní individuální existencí.

Ve sbírkách *Tonoucí stíny* (1933) a *Dvě minuty ticha* (1934) se rozpor mezi vnitřní, introspektivní sférou a tlakem vnější reality, zejména sociální, zvětšil, a to má za následek ohrožení dřívější celistvosti. Řadou básní sice Hora pokračuje v Tvém hlasu, ale reflexe se postupně osamostatňují, vymaňují se z celkového obrazného plánu a také strofické členění přechází od klasického čtyřverší nebo sonetu k složitějším útvarům, umožňujícím plně rozvinutí meditační a úvahové složky. Potřeba vyrovnat se s krizovou sociální realitou vede Horu k rozrušení jednoty introspektivních dějů v několika směrech: do ireálných, snových dějství je integrován jev z konfliktních společenských situací nebo kontemplace jsou objektivovány v osudových a sociálních baladách. Motivy samoty, nenaplnění, hynutí, rozkladu vyrůstají ze základního prožitku úzkosti. „Zázrak chvíle“ se už nemůže stát protiváhou „tvrdé dlažby, po níž šlapal hlad“, a také touha po totálním úniku („mimo tělo, mimo zem“) nemůže se stát trvalým východiskem. Harmonizační tendence si vynucují novou koncepci člověka, vpjatého do relací, jež ho přesahují a dávají mu nadosobní smysl. Tímto nadosobním činitelem se u Hory stává rodová posloupnost, „dech všech těch mrtvých, v nichž jsem byl“, ovšem opět pojatá v časové perspektívě vůči zániku života.

S Horovým básnickým dílem jsou úzce spjaty i jeho překlady sovětského básníka Borise Pasternaka (*Lyrika*, 1934), v jehož díle našel překladatel obdobné úsilí po skladu a řádu, po syntéze života a poezie. Pasternakova tvorba je Horovi blízká i tím, jak v ní jsou „dotyky přírody,... války a revoluce,... dětských vzpomínek zachyceny... do obrazců nejvyššího napětí, do nové básnické kontinuity, jež ruší časový a prostorový sled věcí, aby je znovu organizovala v umělecký tvar“ (Hora). České překlady Pasternaka intenzivně zapůsobily na mladé básníky, kteří vydávají první knížky v druhé polovině let třicátých (Orten, Bednář, Blatný).

K radikální proměně dochází v básnickém vývoji VLADIMÍRA HOLANA. Již v souboru básní v próze *Kolury* (1931) se pod bizarními a dekadentními scénami, halucinačními i ornamentálně popisovanými ději rozvíjí noetická problematika, zastřená ještě anekdotičností a chtěnými paradoxy. V próze *Torzo* (1933), stylizované jako torzo rozsáhlejšího rukopisu, se Holanův projev očisťuje od literárních reminiscencí; ve středu děje, provázeného rozvinutými reflexemi, je poznání, že „nejsme neustále než u pramene bytí, tedy u odlučování a mizení“. Tato slova jsou klíčem ke sbírce *Vanutí* (1932), rozvíjející jak obraz „dráždivého účastenství“ na proměnách jevů, tak i obraz neustálého unikání podstaty jevů. Zdánlivě jde, soudě podle autorovy inklinace k písňovosti (na formu písně upomínají například anaforické počátky pravidelně rýmovaných strof), o poezii citových zážitků, ale Holanova lyrika, hlásící se k linii mallarméovsko-valéryovské, důsledně směřuje k meditačním abstraktní povahy. I kontradikční prvky jsou harmonizovány do obrazů paradoxních procesů poznání současně se přibližujících a oddalujících od skrytých podstat jsoucna. Holan programově „křídí slova“, konkretně spájí s abstrakty, přiřazuje k sobě protikladné výrazy, užívá slov v gramaticky neobvyklých vztazích; často se uchyluje k odbočkám (vyjádřeným i závorkami), ke krátkým větám, zdánlivě uzavřeným, přiřazuje nové (začínající spojkou A, Anebo, Nebo), jež rozkolísávají významy dřívější výpovědi. Pro tehdejší kritiku představovaly Holanovy verše „abstrakci umocněnou abstrakcí“ (Šalda), tedy jakýsi krajní bod, kam česká lyrika dostoupila; méně přesně však byly vyznačeny podstatné domácí souvislosti, které Vanutí sbližují s lyrikou Horovou a Halasovou.

Bibliofilský tisk *Krásné neštěstí* (1930), vycházející nedlouho po sbírce Kohout plaší smrt, stojí na počátku nového období HALASOVY lyriky, shrnuté do souborů *Tvář* (1931; obsahuje *Krásné neštěstí*) a *Hořec* (1933; obsahuje bibliofilii *Tiše*, 1932). Přesun od přerývaného verše expresivní obraznosti k meditační a písňové harmonizaci projevu se udál jakoby náhle, ale byl připravován již v druhé knize. V *Tváři* i v *Hořci* jde o odstínění vnitřních citových procesů, o nalezení podobenství, odhalujících obsah i smysl konkrétního osudu, jehož labilita tkví v prudce žitém metafyzickém neklidu. Halas v krajní míře utlumil dřívější rozvinutou kontrastnost, jednotlivé protiklady svádí stále k novým konfrontacím, postihuje v nich tentokrát jejich latentní jednotu. Základním pojetím je představa tajemství života, odehrávajícího se mezi narozením, rájem a smrtí, negací; proto i láska je provázena úzkostí a opačně pocit prázdnoty pocitem okouzlení, obraz jasu obrazem tmy, představa krásy představou pomíjivosti atd. Toto prolínání dvou protikladných oblastí se odráží i v Halasově jemné kombinaci smyslové konkrétnosti s abstraktní reflexí, citového postoje s myšlenkovým poznáním, „vlastního žalu“ s „cizí bédou“. Podobný proces lze spatřit i ve stavbě metafory, verše, strofy; slovu je určována magická funkce zakladadla i funkce harmonizační. Obraz jednoty subjektu je vybudován z protikladu písňového charakteru obkrožené rýmovaných strof a „chudých“ rýmů, analogických vazeb, elips, abstraktních představ, které vzdalují Halasův projev písňové prostotě. Melancholická, lapidární, gnómičká lyrika *Tváře* a *Hořce*, integrující do života i jeho negaci, smrt, se přímo programově soustředila — motivicky i obsahově — k zobrazení niterných procesů.

JAROSLAV SEIFERT, využívající zkušeností ze svých překladů Verlaine, organicky navazuje na lyriku Poštovního holuba. Ve sbírkách *Jablko z klína* (1933) a *Ruce Venušiny* (1936) zdůrazňuje hovorovým rázem a naprostou převahou přímých pojmenování samozřejmost a nehledanost svých projevů; prostoty a snadné srozumitelnosti docíluje i výběrem názorných, všedních, obecně známých konkrétních, jež tvoří jádro jeho výpovědi, k němuž se dostředivě upínají bohatě odstíněné postoje subjektu. V obou sbírkách si autor vytváří motivický a tematický kánon (dětství, maminka, pražské scenerie atd.), který se stal pro jeho tvorbu trvale příznačný. Odproblematicování reality i naivita jsou však jen zdánlivé. Rozsah i obsah celistvého obrazu je dán konfrontací i prolínáním různých, často protikladných citových, smyslových i myšlenkových vztahů, harmonizovaných souhrnným pojetím. Základní ráz Seifertových básní je vytvářen dvojí zkušeností: bezprostřední vnímání („úžas“ dítěte) je uváděno do nepřímých relací k tesknému i rezignovanému, zprostředkovanému vnímání (vzpomínka, úvaha, časově značně oddálené od okamžiku prožívání). Zachycení několika časových rovin umožňuje motiv osamostatnit i sepnout ho s celkovým kontextem: všední situace a reálie, důvěřivě nazírané, jsou zobrazeny na jedné straně izolovaně jako zcela určité hmotné skutečnosti, ale zároveň jsou předmětem reflexe, jež jim vtiskuje osudovou platnost. Seifertovo směřování k souhrnnému vidění se projevuje v stálém spojování a oddalování prchavé nehmotnosti a smyslové konkrétnosti, absolutna „Krásy“ a relativnosti světa, transcendentna a reálna. Z rozpětí mezi skutečností věcí, konkrétní, vytvářejících hodnotové prvky individuálního bytí, a mezi její pomíjivostí vyrůstá Seifertův obraz věčného „koloběhu proměny“ života, uplývajícího do nicoty, již se však člověk brání tvorbou své existence.

Ve svém lyrickém debutu se FRANTIŠEK HRUBÍN (1910–1971) hlásí k Horovi, Halasovi a k Seifertovi, nezastíraje, že jeho poezie je s básněmi Tvého hlasu, Tváře a Jablka z klína úzce spřízněna. Ale mladý autor dokázal rychle překonat vnější závislost na svých vzorech a představil se již v prvních sbírkách (*Zpíváno z dálky*, 1933, *Krásná po chudobě*, 1935) jako „tichý extatik“ a „mámvý melodik“ (Šalda). Monotematická písňová lyrika je virtuózně odstiňována, zážitek je zbavován své bezprostřednosti a projektován do duchovního dějství. Dychtivé přilnutí k přírodě a k lásce je velmi vzdáleno vitalismu, který pocit bezpečnosti subjektu utvrzuje bohatstvím smyslových dojmů. Hrubín naopak cítí pod vnější skutečností ohrožení subjektu, jež sice činí jeho touhu po splnutí a spočinutí intenzivnější, ale zároveň jej zavaluje pocitem nenaplnění, siroby a ztracenosti. V tomto rozkmitu důvěry a nevěry, vrůstání a samoty je skryta podstata jeho poezie, v níž se střídá dynamické i statické pojetí reality; Hrubínovi je blízký svět stálého plynutí, proměnlivosti, ale zároveň

jej přitahují trpné stavy (bolest, lítost, tesknost) a konstanty (Bůh), v nichž tuší jistoty, k nimž by mohl přilnout. Vnitřní neklid vede Hrubína k souznění s krajinou dětství, s krajinou rodu, která se stává útočištěm v „neprozřetelných časech“. Motiv ohroženosti a nezakotvenosti v čase se tak konkretizuje, vynoří se však zároveň symboly, které se stávají nositeli určitých významových okruhů, palčivě autorem pocíťovaných (chudí, bludní, potulní).

Orientace k transcendentálním jistotám přibližuje Hrubína v polovině let třicátých k lyrice JANA ZAHRADNÍČKA, který se sbírkou *Jeřáby* (1933) značně vzdálil od svých prvních dvou knih. Subjekt, který byl zraňován realitou, je nyní těsně spjat s „životem“ a právě toto „účastenství“ je zdrojem „naplnění“ a „radosti“. Přesun od depresivních stavů k harmonické jednotě byl provázen změnou poetiky: proti perifrastickému verši prvních knih je pravidelný verš Jeřábů vytvářen názornými konkréty a nepříliš rozvitou reflexí; mizí alegorie, abstraktní konstrukce, programové formulace (nové směřování je jen výjimečně vyjádřeno přímo: „Ne již bolest, ale opojení“; „K slavení já však zrozen jsem“), autor vytváří z významových korespondencí předmětných jevů a metafyzických stavů podobenství celistvého života, jehož duchovní perspektiva je dána řádem vesmírného dění. Pro Zahradníčkovu přírodní, reflexivní lyriku je příznačný „opojný“ pocit, vyrůstající ze ztotožnění se skutečností, zejména s krajinou rodu, v níž je shledáno sepětí časovosti s věčností, hmotnosti s duchovností, člověka s bohem. Některé představy, v kterých je toto sepětí vyjádřeno, se u Zahradníčka opakuje (křídla, ptáci, vítr).

Zahradníčkova lyrika, čerpající své harmonické jistoty z křesťanské víry, nebyla v letech třicátých osamocena. Vedle Zahradníčka zůstává i nadále nejvýznamnějším básníkem této orientace Jakub Deml. Tyto dva zjevy do značné míry ovlivňují autory ostatní (Reyneck, Dokulil, Lazecký, Kostohryz, Renč).

Souborné vydání DEMLOVÝCH *Veršů českých* (1938) soustřeďuje lyriku z let 1907 až 1938, tj. obsahuje pátý svazek *Šlépějí* z roku 1919 a dalších třicet pět čísel, kterými však autor svůj básnický profil nijak podstatně nezměnil. Každá Demlova báseň je podle jeho přiznání „vlastně dramatem nebo románem“; skutečně jde o vyprávění (s odbočkami, s hovorovými obraty, s oslovováním) snových i reálných dějů, jež tvoří podobenství osudu, existujícího v bolesti a v utrpení samoty. Deml nejradikálněji z českých básníků svádí do jedné roviny vznešené a banální, bizarní a všední, poetické i triviální, transcendentní i „malicherné privátní“, máje za cíl „dát se všecek a celý“, tj. vytvářet bezprostřední, autentický projev „obnaženého“ subjektu. Snové představy i evokace zážitků, provázené úvahou, tvoří proud rozvinutých asociací spjatých obrazem mluvčího, který i ve vnějších dějích bezprostředně odkrývá svou subjektivitu. Tak je tomu i v Demlových verších psaných německy (*Solitude*, 1935, *Píseň vojáka šilence*, 1935).

Demlovi a Zahradníčkovi je nejvíce poplaten JAN DOKULIL (1910–1974; *Křížové dny*, 1935, *Tvým slovem*, 1937, *Lidský život*, 1940). Tento v podstatě nesložité básník, který má smysl pro přírodní detail, ale je konvenční v meditačních partiích, postupně opouští melancholickou krajinnou lyriku a směřuje k hymničnosti, k rétorickým náboženským reflexím. Sourodějši je poezie BOHUSLAVA REYNKA (*Setba samoty*, 1936, *Pietà*, 1940); venkovské reálie a konkrétně viděné krajinné scenerie tvoří základ této silně předmětné meditační lyriky, soustředěné k několika základním motivům (cesty, podzimní chudý kraj). Proti Reynkovi, který je naprosto vzdálen deklamování katolické dogmatiky, je tvorba FRANTIŠKA LAZECKÉHO (1905–1984; *Krutá chemie*, 1930, *Kříže*, 1934, *Oděnění královská*, 1937) a JOSEFA KOSTOHRYZE (1907–1987; *Prameny ústí*, 1934) soustředěna k baroknímu rozložení kontrastů, k orálnímu, obřadně ornamentálnímu výrazu.

Česká „katolická“ lyrika byla dosti vzdálena „čisté poezii“ brémondovského typu, která sice našla u nás horlivé vykladače i propagátory (například v revui Poezie), ale málo následovníků. Jen ZDENĚK VAVŘÍK (1906–1964) ve svých artistních a dekorativních pokusech byl touto teorií načas ovlivněn (*Elegie*, 1929, *Noci*, 1932, *Klenba*, 1936). K „ryzí poezii“ abstraktního typu inklinoval také VÁCLAV RENČ (1911–1973), který hledal cestu k absolutu v negaci „chaotických“ smyslových dojmů (*Jitření*, 1933, *Studánky*, 1935, *Sedmíhradská zem*, 1937, *Vinný lis*, 1938). Intelektuální konstrukce abstraktních vztahů a významově neurčitých pomys-

lů, formálně virtuózní, klasicky vyrovnané kontemplanční nabývají postupně více konkrétnosti a dramatičnosti, ale statický popis, záliba v stereotypních pojmenováních (krása, milost, sláva, láska, čas, noc) a hymnická rétorika zůstávají trvalým rysem Renčových veršů. Renčův umělecký talent se plně uplatnil v překladech R. M. Rilka (*Sonety Orfeovi*, 1937, druhé opravené vydání 1944). Integrace smrti do životního dění, sebe-reflexe, jimiž básník vniká do tajemství života, byly u Rilka vyjádřeny v takové dokonalosti, že část české poezie v něm mohla právem nalézt předjímatele svých snah. Již před Renčem překládali Rilka O. F. Babler, Pavel Eisner a Josef Tkadlec (souhrnné vydání *Knihy hodinek*, překládané již od let dvacátých, vyšlo roku 1943). V třicátých a čtyřicátých letech vycházejí další překlady — zejména Miloše Kareše a Vladimíra Holana, který se s Rilkem vyrovnává rozsáhlým souborem překladů z lyriky (*Slavení*, 1937), z francouzsky psané básnické tvorby (*Růže-Okna*, 1937, *Sad*, 1939) i výběrem z korespondence (*Několik dopisů*, 1940).

OD POETISMU K SURREALISTICKÉ TVORBĚ

V roce 1928 sice vycházejí Teigovy a Nezvalovy Manifesty poetismu, ale koncem let dvacátých a počátkem let třicátých je krize poetistické básnické tvorby nespornou a zcela zřejmou skutečností. Již debuty Hala-sovy a Závadovy byly symptomem radikálního vývojového obratu, který byl ostatně signalizován ve stejné době i v tvorbě Seifertově. Také v Nezvalově a Bieblově díle z tohoto období je patrné, že obsahové okruhy a tvárné postupy, typické pro poetismus, se vyčerpávají, a oba básníci se s tímto vývojovým rozhraním pokoušejí vyrovnat buď absolutizací senzibility a citové interpretace skutečnosti, anebo systematickým využitím dosavadních experimentů.

V BIEBLOVĚ sbírce *Nebe peklo ráj* (1930) jde o další rozvinutí příkrých konfrontací asociativních řad (čerpajících zejména z protikladných oblastí — exotické a civilní), o hru s prolínáním motivů a významů, o experimentaci se zvukovou stránkou slova. Je však příznačné, že Biebl, který v letech dvacátých vydal řadu sbírek, po tomto pokusu o systematickou, důslednou a téměř racionální aplikaci již dříve ověřených postupů se v novém desetiletí uchyluje k básnické tvorbě jen výjimečně. Na závěr etapy, kdy se účastnil práce v surrealistické skupině, vydal sbírku *Zrcadlo noci* (1939), v níž je obsaženo několik vrstev básní: rýmovaná lyrika prchavých dojmů a snových představ, lapidární meditace, odkrývající vnitřní neklid a úzkostné pocity, i básně surrealistické obraznosti. Proces vedoucí od poetismu k surrealistické tvorbě je v Bieblově díle jen naznačen; plně realizován byl v pracích Vítězslava Nezvala.

Dvě NEZVALOVY rozsáhlé básně — *Snídaně v trávě* (1930) a *Jan ve smutku* (1930) — jsou typickými pracemi přechodného období, neboť v mnohém jen rozvíjejí a opakují předcházející tvorbu a tam, kde se autor pokusil o zvládnutí nových forem (moderní epika), vzniklo okrajové dílo. Ve *Snídání v trávě* autor čerpal nejen z přírodních a erotických dojmů, ale i z historických reminiscencí, vždy rozmarně či s dojetím traktovaných. *Snídaně v trávě* představuje pokus o impresionistickou realizaci „absolutní senzibility“; k stejnému cíli chtěl Nezval dojít v *Janu ve smutku* cestou lyrickoepického útvaru, triviálního příběhu o láskách, nudě i idyle moderního dandyho.

Pro Nezvala znamenala obě díla jen intermezzo, které nicméně dosti zřetelně odděluje jeho tvorbu z let třicátých od tvorby předcházející. Pocit hluboké krize elementárních lidských vztahů a totálního „rozvratu“ stojí v pozadí Nezvalovy básnické aktivity v třicátých letech, kterou můžeme rozdělit na dva vývojové okruhy: v prvním období, v němž se prolíná poetismus se surrealismem, je akcentován bohatě rozvinutý a rozčleněný obraz subjektu, negujícího utilitarismus a mechanismus soudobé společnosti, kdežto druhé období, surrealistické, je neseno „úsilím o naprosté vystoupení ze sebe sama do konkrétna“.

Nezvalovy knihy z prvního období — *Skleněný havelok* (1932), *Pět prstů* (1932), *Zpáteční lístek* (1933) a *Sbohem a šáteček* (1934) — jsou si vnějškově blízké učleňováním velmi různorodých básnických forem do

jednotlivých oddílů a vnitřně blízké společnou uměleckou problematikou. Nezval je básník vyhraněně senzualistický, zmocňující se skutečnosti agresivitou smyslu; všechny jevy se pro něj stávají — užijeme-li Marxových formulací z Ekonomicko-filozofických rukopisů — „zpředmětněním jeho samého“, „potvrzují a uskutečňují jeho individuálnost“, tj. stávají se vlastně jím samým. Odtud plyne Nezvalova důvěra v možnost zlidštění každé skutečnosti. Jeho tvorba v podstatě vyjadřuje stálé střetávání s vnější realitou, které člověku umožňuje osvojit si nekonečné množství nových obsahů. Počátkem let třicátých je však Nezvalův pocit integrity a harmonie člověka a světa ohrožen i narušen, a to nejen fakty doby všestranné krize, ale i tušením tragičnosti lidského bytí, jež se mu pojednou objevilo ve stínu onoho „stěhování za smrt“ (báseň *Historie šesti prázdných domů* ze sbírky *Pět prstů*). Ale právě toto ohrožení, ústící v pocit osamocení, násobí Nezvalovu touhu zmocnit se všemi prostředky mnohotvárného světa, touhu po všestranné revoltě subjektu, jenž chce plně rozvinout svou lidskou podstatu. Tak vzniká v Nezvalově díle několik paralelních řad, pro něž je charakteristický různý přístup k realitě, různé motivické a tematické okruhy a také různé tvůrčí postupy. Tyto řady spolu nesplývají, ale také se vzájemně nevylučují. Jsou kladeny prostě vedle sebe a vyjadřují vnitřní diskontinuitu díla. Vedle sebe existuje hravá a písňová lyrika i plakátová „antilyrika“, sonety i automatické texty, blues i romantické historky či ironizované banální scény, surrealistický záznam i říkadla inspirovaná starými slabikáři, slovní hříčky i ideologický pamflet, popěvky a ritornely i programová deklamace nebo traktát.

Tuto mnohost a různost můžeme redukovat na protiklad lyriky smyslových, infantilních, bizarních představ a dojmů, lyriky antiideologické, opírající se o psychický automatismus, a poezie pamfletické, didaktické, poezie revoluční vůle a protestu. Je zřejmé, že svět, dříve celistvý, se Nezvalovi rozpadl na několik sfér, kterých se básník zmocňuje různými formami, počínaje adaptací některých tradičních, zmechanizovaných forem pro nové obsahy a konče surrealistickými automatickými texty a volným, silně prozaizovaným veršem. Rozpad je však patrný zejména na oddělení sféry soukromé, sféry „prožívání“, od sféry sociální, která je vnímána jako nepřátelská, vnější, vyžadující od básníka formulování vyhraněného vztahu. Cizost kapitalistického světa je dávana do kontrastu k harmonickým modelům, které jsou umístěny buď do minulosti (dětství jako prostor a čas „legendární volnosti“), nebo do budoucnosti (nový věk „armády života a práce“). Jakkoli se Nezval distancuje od poezie programových postulátů, konkretizuje svou „totální revoltu“ proti soudobému sociálnímu systému převážně v didaktických a reflexivních nebo v pamfletických a mluvních volných verších, u nichž stránka výkladově tendenční je dominantní. Invektivy a apelace jsou spjaty se sférou „ohrožovaného“ subjektu, který i zde usiluje o dekanonizaci konvenčních hodnot a krásy.

Vlastní doménou Nezvalovy tvorby je obraz extenzity nikdy neukončeného životního dění, jeho metamorfóza a intenzity přechajících okamžiků, do nichž je projektována minulost, asociačně souznící s prožívaným momentem. Krédo „všechno plyne, nevíš, kde jsou hranice“ je uplatněno zejména v básních, kde plynulý sled a prolínání významů v asociačních řadách evokuje pluralitu proměnlivé skutečnosti. Verš je často miniaturním dějstvím, v němž se prolíná poloha reálná a snová. Směřování k příběhovosti vyúsťuje v pitoreskních a ironických scénách. Nezval uplatňuje mechanismus obraznosti, „čirý automatismus“, zejména v kalambúrech, v aktualizovaném „čítankovém braku“, v říkadlech, popěvcích i v surrealistických dialozích.

Značné rozpětí Nezvalovy tvorby, širše virtuózně zvládnutých básnických forem, nemohly však negovat stále tíživěji citěnou „úzkost z osamocení“ a pocit rozpadávajících se harmonických modelů, tvořených akcentováním nejsubjektivnějších postojů. Cestu z rozporů, kterou se pokouší postihnout i v teoretických úvahách, hledá Nezval v příklonu k surrealismu, k němuž ostatně inklinoval již od počátku let třicátých.

Básnické sbírky z druhého, surrealistického období — *Žena v množném čísle* (1936), *Praha s prsty deště* (1936) a *Absolutní hrobař* (1937) —, které vznikly záhy po založení surrealistické skupiny roku 1934, dokládají, že v Nezvalově díle došlo k závažné změně. Sám Nezval tehdy formuloval požadavek vrátit skutečnost „co nejvíce jí samé, její totalitě, pokusit se bez eskamotérství o sjednocení protikladů skutečnosti

a lidské subjektivity“. Nezbytným předpokladem ovšem bylo „soustředění“, a to zejména v oblasti básnické metody. Z Nezvalova díla mizí — až na výjimky v Absolutním hrobaři — rýmovaná strofa, mizejí paralelní řady písňové lyriky a antilyriky, sbírky jsou koncipovány — i tematicky — dostředivě. Upnutí k surrealistickým objektům, k nahodilým předmětům si vyžádalo přechod od asociativního automatismu, typického pro předcházející tvorbu, k „spontánní systematizaci a objektivaci delirantních obrazců konkrétní iracionality“. Nezvalova slova o „objektivaci“, která byla otištěna v autorově rozsáhlém přehledu a výkladu dosavadního díla (předmluva k druhému vydání sbírky *Most*, 1937), svědčí o básníkově snaze pojmenovat v duchu surrealistické ideologie odlišnost nově orientace od orientace poetisticko-surrealistické. Předěl ve své tvorbě Nezval shledal v odlišnosti introspekčně subjektivní poezie poetistické od poezie aktivity surrealistické, kdy usiluje o systematické a uvědomělé, nikoli o nahodilé a pasivní zobrazení iracionality konkrétních jevů a situací prostřednictvím „vnitřních mechanismů“.

V litanických řetězcích příměrů a metafor tří surrealistických sbírek vzniká napětí mezi významovým jádrem a bohatou enumerací, mezi relativní samostatností jednotlivých úseků pojmenování a pojmenovávaným jevem. Nezval střídá nejrůznější pohledy, vztahy časové i prostorové se stále proměňují a dynamizují celek básně. Jevy se ocitají v bizarní snové perspektivě, jež jim vtiskuje podobu fantomů a mýtů. I v halucinačních scénériích zůstává Nezvalova lyrika vždy předmětná, neboť její základ spočívá v smyslové obraznosti, čerpající zejména z vizuálních dojmů.

Básnickou tvorbu Nezval chápal jen jako jeden druh surrealistické aktivity. Další část díla tvoří záznamy a výklady snů, surrealistické drama, surrealistická experimentace i činnost výtvarná, tvorba dekalků (surrealistická výtvarná technika, založená na slévání barevných skvrn, které tvoří fantastické, iracionální obrazy), v níž autor chtěl uplatnit svou spontánní, „maniakální“ aktivitu. Viděl zde možnost syntézy, ztělesňující „figurálné“, „tudiž konkrétně (a nikoliv již tradicionelně, psychologicko-meditativním způsobem, abstraktně), a systematicky, tudiž bez přibrání jiných než figurálních složek, komplex obsedantních a spontánních konkrétně iracionálních idejí“. Slovem jsou tedy konkretizovány iracionální procesy, které Nezval spatřuje zafixovány v jednotlivých dekalcích. V Absolutním hrobaři je však uplatněn i postup opačný: konkrétní jev, postava či úkon je rozkládán na jednotlivé prvky, z nichž je skládán fantomatický či mytický objekt.

Proces surrealistické objektivace v Absolutním hrobaři, ovlivněný příkladem Salvadora Dalího, je logickým vyústěním dosavadního Nezvalova vývoje. Zároveň však také výrazem krize, neboť Nezval je typ básníka, který vždy dával průchod všem svým reakcím na nejrůznější skutečnosti. V surrealistické tvorbě mu je však znemožněna — nemá-li vybočit ze svého „soustředění“ — spontánní, někdy komentátorská, jindy impresivní reakce. V Absolutním hrobaři se sice vedle konstruování tajemných objektů pokouší také o báseň „s etickým zaměřením“, reagující na španělské události (*Pyrenejská moucha*), ale sám cítí nesourodost této inspirace s dekalkománií.

Rozpory Nezvalovy tvorby se plně odhalily ve sbírce *Matka Naděje* (1938). I zde autor atomizuje celek, izoluje krátké významové úseky, vytváří nový mýtus, ale tentokrát jde jen o mechanickou aplikaci objeveného principu na méně vhodné téma. Současně se Nezval vrací k tvorbě z počátku let třicátých a znovu se snaží uplatnit svou formální virtuozitu v rýmovaných, pravidelných strofách. Toto krajní rozkolísání sbírky, v níž jsou vedle sebe pokusy o konkretizaci iracionálních procesů a rýmované didaktické výklady nebo citové exaltace, není vysvětlitelné jen ze vztahu Matky Naděje k předcházející tvorbě, neboť dualita Nezvalovy tvorby je staršího data.

Téměř po celé surrealistické období vznikala příležitostná díla, která sám Nezval pokládal za okrajová (například obratně rýmovaná hříčka *Hlas lesa*, 1935, sloužící jako libreto pro rozhlasovou operu Bohuslava Martinů, dále adaptace Calderónovy *Veselohry s dvojníkem*, 1937, nebo oslavná rétorika veršů o T. G. Masarykovi a J. V. Stalinovi). Jinou část své básnické tvorby vydal Nezval pod pseudonymem Robert David, který vzbudil — díky anonymitě pisatele — značnou pozornost. V době, kdy byl na divadle (E. F. Burian, Voskovec

a Werich) i v poezii aktualizován zjev Villonův, vyšlo *52 hořkých balad věčného studenta Roberta Davida* (1936), za nimiž následovalo *100 sonetů záchránkyň věčného studenta Roberta Davida* (1937) a *70 básní z podsvětí na rozloučenou se stínem věčného studenta Roberta Davida* (1938). Již v první sbírce je patrný rozpor v autostylizaci: tulák, studentský bohém, vyděděnec a současně třídně uvědomělý proletář („jsem takový jako moje třída“) deklamuje revoluční protesty a výzvy. Rozpor je i v samotné struktuře projevu: mluvčí sice o sobě prohlašuje, že je „hrubý, sukovitý“, svůj „styl“ označuje za „drsný“, ale technicky virtuózně sestrojené balady jsou pravým opakem chtěné autenticity. Již balady provázely většinou negativní soud kritiky a další dvě knihy byly téměř bez výjimky označeny za kýčovitý barvotisk. Nezval v nich opouští sociálně revoluční tematiku (až na výjimečná prohlášení: „Vždyť dokud budou trvat třídy, / nezbavíme se nikdy bídy“), prohlašuje se za „básníka Venuše“ a rozvíjí melodramatické milostné scény, jejichž hrdinou je Robert David a jeho „záchránkyň“. Poslední kniha sociálně sentimentální lyriky je souborem nejružnějších formálních útvarů (šansonu, triolet, ríspety, balada, sonet, rondó, kancóna, pantum, madrigal, nona, rondel, ritornely, gazel, decima atd.). Tři knihy věčného studenta Roberta Davida dokumentují hloubku Nezvalovy tvůrčí krize a zároveň naznačují, že dualita surrealistického období nemohla již déle trvat.

POEZIE REVOLUČNÍHO PROTESTU A SATIRICKÁ TVORBA

Tragika doby společenské a hospodářské krize — „velká dění“ — se odrazila v mnoha verších, ale převážně šlo o příležitostný projev, vyjadřující autorův vztah k drásavým skutečnostem (např. k nezaměstnanosti). Básníkem totální revolty společenské se v letech třicátých stal Vítězslav Nezval. V rozsáhlé škále invektivních projevů (antilyrika, poezie protestu, revolt, výzev; blues, popěvky pamfletické; agitační Pochod rudé internacionály aj.), protestujících proti deformaci a ničení „lidství“, snažil se Nezval bezprostředně zasáhnout do společenského procesu ve směru revolučním. Potřeba využít všechny formy projevu pro politický boj byla v souladu s představou, že nastává „nová epocha sociální vázanosti a sociálního objektivismu“ (Šalda). V této době byla také znovu nastolena koncepce nového proletářského umění, jež se mělo stát nedílnou organickou součástí komunistické ideologie. Proti „měšťácké rozplizlosti a intimitě“ byl vytyčen ideál proletářské poezie, nesené vůlí k objektivaci a k neskrývané političnosti.

Autoři, jejichž literární pokusy bezprostředně souvisely s politickou masovou prací nebo publicistickou propagandou, realizovali — podle těchto kritiků — úzké sepětí s dělnickým hnutím nejpříměji. Jedna větev nové proletářské poezie se zrodila přímo v komunistických agitačních souborech a skupinách, předvádějících na veřejných schůzích a uměleckých večerech programy sestávající z recitací, rytmu-deklamací, písní, satir a scének. K těmto souborům patřila např. El Carova parta, jejíž vedoucí KAREL JIRÁČEK (pseud. EL CAR, 1900–1989) byl autorem velkého množství veršů, textů k písním a ke kupletům, satiricky glosujících a komentujících politické aktuality. Obdobné texty, ale také trampskou, melancholickou poezii romantických motivů dále a volného života psali další autoři: Géza Včelička, František Němec, Jan Noha aj. Pokusy vytvořit typ agitační poezie byly úspěšnější, pokud se uchylovaly k satirickým a k epigramatickým projevům (sborník takzvané Litbrigády Mladé gardy Pozdrav Pařiži, 1933; I. Bart, M. Jariš, F. Nečásek, J. Dolina), než když byla zveršována žurnalistická stanoviska k dobovým otázkám (A. Bučovský, Rudé plameny, 1932).

Z kolektivu Litbrigády Mladé gardy bylo úsilí ILJI BARTA (1910–1973) o revoluční poezii nejsystematičtější. V rozsáhlejších básních (*Nádraží*, 1934, *Gejzír*, 1936) autor podlehl několika disparátním vlivům, osobitý výraz však nalezl v prostých popěvcích, ironických a útočných *Písních s náhubkem* (1936), v nichž je patrna orientace k sovětské poezii, zejména k Děmjenu Bědnému a komsomolským básníkům, které Bart také překládal (Děmjan Bědnij, *O smyslu básnictví*, 1933; *Mladá sovětská lyrika*, 1936). Bartův soubor méně známých sovětských autorů byl po širěji koncipovaném Weilově Sborníku sovětské revoluční poezie (1932)

a Mathesiově zasvěceném a objeveném výboru z moderní ruské lyriky let 1910–1930 Nová sovětská poezie (1932) třetím českým souborem překladů, který vyšel v třicátých letech.

Nejvýznamnějším ze skupiny mladých autorů agitační proletářské poezie byl JAN NOHA (1908–1966). V lapidární lyrice, poučené na Heinovi, je hojně apostrof a apelací, jimž autor chce vtisknout širší platnost a symbolický význam (*Běžící pás*, 1932, *Pro žízeň života*, 1933, *Spodní prameny*, 1934), Od přímočarých představ, čerpaných z vlastní empirie, je Noha váben k vizím, v nichž chce postihnout i duchovní problematiku doby (*Dvanáct májů*, 1938).

Agitační práce, již bylo určeno bezprostředně působit v zcela určitém, ideologicky sourodém kolektivu, měly těžisko v prostých písňových textech a v satirických glosách. Jakmile se autoři pokoušeli zvládnout širší okruh skutečností, vystupuje zřetelně do popředí krajně simplifikační pojetí reality a odtrženost od moderních tradic české lyriky. Nová vlna proletářské lyriky však vyrůstala také z jiných zdrojů. Velkou pozornost vzbudil debut *Spiwajuco piašč* (1934) ÓNDŘY ĽYSOHORSKÉHO (1905–1989; pseudonym si autor zvolil podle legendárního zbojníka Ondráše z Lysé hory), který chtěl rozvíjet a aktualizovat odkaz Bezručův. Autostylizace Ľysohorského je však příkře odlišná: proti Bezručově symbolizaci a mytizaci mluvčího („rapsód“, „věštec“, „bard“) je mluvčí u Ľysohorského představen jen velmi zběžně („Jo zatracený syn Ostrawy“), neboť cílem této poezie je vytvořit obraz sociálního dramatu, hovořícího svou předmětností a objektivitou podání. Těžisko knihy spočívá v baládách, často inspirovaných konkrétními událostmi, v epice lapidární zkratky, úsečného verše. Ľysohorský téměř neužívá metafor, základ jeho poezie tvoří konkrétní detail, který dění přesně situuje do ostravského kraje. Autor sbírky *Spiwajuco piašč* chtěl zároveň dokázat, že existuje samostatný lašský národ, jemuž teprve socialismus má umožnit definitivně se konstituovat. Proto jazyk svých veršů nepokládá za český nebo polský dialekt, ale za jazyk nového národa. Tato teorie vzbudila v českém kontextu kritické výhrady; současně však byla v lyrice Ľysohorského spatřována protiváha artistní, vyumělkované poezie a zdůrazňován třídní aspekt jeho nacionální koncepce. V druhé sbírce, *Hlos hrudy* (1935), Ľysohorský rozšířil svůj tematický rejstřík o krajinářskou lyriku, chtěl docílit komplexnosti pohledu na slezskou skutečnost.

Již v první polovině let třicátých se představy o nové proletářské poezii změnily. Teoretici socialistického realismu vytyčili koncepci syntézy, v níž je integrován dvojí proud socialistického umění (proletářský a „nonkonformní“, poetistický), což v poezii znamenalo opuštění představy agitačního umění ve prospěch složitějšího pojetí soudobé skutečnosti.

Vývoj básnické tvorby Jiřího Taura a Františka Nechvátala je symptomatický pro tento proces „zužitkování“ poetistické poetiky v proletářské lyrice, pro proces, jehož druhou stranu tvoří sblížení některých básníků (například Nezvala) s politicky angažovanou poezií. Po epigonských začátcích se JIŘÍ TAUFER (1911–1986) uchýlil k obsáhlým tématům, jež v cyklických útvarech spíše komentuje, než básnický evokuje (*Šach mat, Evropo*, 1933, *Na shledanou, SSSR*, 1935). Autorova závislost na poezii Bieblově, Halasově, Nezvalově se dostala do rozporu se sklonem k intelektuálně konstruovaným obrazům a k racionálnímu výkladu. Od rozměrnějších celků se Tauber vrací k sevřenějším formám ve sbírce *Rentgenogramy* (1938), ale také zde je patrná tendence k rétorickému rozvinutí motivů, zejména v ódách a rapsodiích. Spolu s *Rentgenogramy* se Tauber představil i jako vynikající překladatel písní, songů, balad, šansonů a kupletů německého básníka Waltera Mehringa (*Navzdory jim...*, 1938), jehož vývoj od dadaismu k satirické protiměšťácké tvorbě byl Taufrovi zvlášť blízký.

Z prvních sbírek FRANTIŠKA NECHVÁTALA (1905–1983) — *Vichřice* (1932) a *Slunovrat* (1933) — bylo zřejmé, že autor si dokáže velmi snadno osvojit poetiku různých básníků (např. Březiny, Nezvala). Tato snadná receptivita způsobila, že jsou v jedné básni nakupeny disparátní postupy a postoje, které často činí projev konfuzním a chaotickým. Monotónní proud obrazných pojmenování znejasňuje sémantickou stránku, exaltované abstraktní deklamace se dostávají do rozporů se základním smyslovým přístupem k realitě. Ve sbírkách *Oheň a meč* (1934), *Vedro na paletě* (1935) a *Železná mříž* (1937) se Nechvátalova poezie

zkonkrétňuje. Osobní drama se proměnilo v drama soudobého světa, jehož rozvrat a hrůza je zobrazena v rozsáhlých litaních, v hyperbolických barokních kontrastech, v obširných popisech, v pamfletických invektivách a v apokalyptických vizích. Básně jsou rozvíjeny na základě konfrontací nahromaděných protikladných představ. Nechválal k sobě přiřazuje předmětný detail a monumentalizovanou vidinu zkázy, groteskní scénu a asociativní seskupení slov. Protiváhu Nechválalovy buřičské, rebelské i pamfletické poezie tvoří sbírka *Magnetová hora* (1937), do níž byly zařazeny zejména básně s intimní tematikou a hravá citová a smyslová lyrika osobních zážitků.

Přeryv mezi proletářskou poezií první poloviny dvacátých let a obdobnými tendencemi v letech třicátých byl tak hluboký, že mladí básníci (spolu s kritiky) spíše hledali rozdíly než shody mezi svým dílem a tvorbou Wolkrovou, Seifertovou, Horovou aj. Z autorů proletářské poezie dvacátých let jen JINDŘICH HOŘEŠÍ pokračoval bez přerušení v nastoupené cestě, neboť i u STANISLAVA KOSTKY NEUMANNA se mezi Rudými zpěvy a lyrikou dalšího desetiletí odehrálo „lyrické intermezzo“ intimní, milostné poezie. Trilogii separátně vydaných sbírek *Písň o jediné věci* (1927), *Žal* (1930) a *Srdcová dáma* (1932) autor doplnil novými básněmi ve sbírce *Láska* (1933), ponechávaje i nyní původní rozčlenění na tři dějství osobního dramatu. Jestliže v první části byl citový postoj objektivován v monologických a dialogických „příbězích“, v baladách i v nerudovských reflexích, v druhém oddílu jde o přímé promluvy, plné úzkosti a bolesti ze samoty a marné touhy, a ve třetím opět převažují situace a scény civilní, zpředměťující autorovo materialistické krédo. Celou knihu prolíná romantický rozpor mezi snem, touhou a skutečností, mezi mládím a stářím, mezi smyslovým, citovým okouzlením a tragikou sociální skutečnosti. Neumannova erotická poezie, v níž je svět viděn prismatickým milostným snem, směřuje k rovnováze senzuálních a citových prvků, duchovních a smyslových hodnot. Neumann se nejraději uchyluje k hutné písňové formě, k zkratkovitému naznačení situace a scénérie, do níž je umístěno jeho dramaticky vyhocené citové dobrodružství. Několik motivů (sen, zlatý oblak, srdce atd.), které se stále vracejí, zdůrazňuje jednotu oddílů i celku sbírky. I když *Láska* byla v Neumannově vývoji jen intermezem, ovlivnila nicméně další, zejména kontemplativní lyriku.

Ideál třdně bojovné lyriky, bezprostředně zasahující do dobových sociálních zápasů, však neopustil Neumann ani v období *Lásky*. Sbíрка *Srdce a mračna* (1935) se chtěla programově odlišit od převážné části tehdejší české literatury, která se, podle Neumannových slov z dedikace knihy Maximu Gorkému, „honosí pragmatismem, surrealismem, formalismem, katolictvím a sociální zbabělostí a všemi chorobami buržoazní dekadence“. Neumann nalezl, zejména v oddílu *Songy nenávisti*, který shrnuje také překlady a parafráze německé emigrantské lyriky, nový typ agitační, pamfletické politické poezie, která pracuje se sarkastickou hyperbolou a ironickým komentářem. Těžisko sbírky však spočívá v reflexivní lyrice. Přírodní meditace, v nichž ožívá protiklad harmonické polabské krajiny a rozporné kapitalistické civilizace, jsou často — podobně jako básně inspirované novinovými zprávami — koncipovány jako alegorie. Závěr sbírky tvoří rozsáhlá skladba *Poděkování Sovětskému svazu*, v níž je v několika relativně samostatných partiích, ohraničených refrémem, rozvinut sled příkré kontrastních pojmenování — oslavných i invektivních. V této sbírce se ustálila i poetika Neumannova posledního tvůrčího období. Na rozdíl od „metaforického běsnění“, jak autor sbírky *Srdce a mračna* charakterizoval nadvládu metafory v moderním básnictví, usiloval o logickou, intelektuální organizaci přímých pojmenování, o myšlenkovou jasnost a obecnou srozumitelnost. V jeho básních je přičtena velká role epitetu, přirovnání, personifikaci, eufonii, hromadění souzvučných slov a kompozičnímu paralelismu.

Ve sbírce *Sonáta horizontálního života* (1937) je vidina socialistické harmonie, souznící s Neumannovou inklinací k idyle, polemicky vyhocena proti chaotičnosti a disharmoničnosti současné společnosti. Různorodá politická fakta, ať již jde o fašistickou agresi ve Španělsku, dělnickou bídu, nacistické barbarství anebo o Stalinovu osobnost či stachanovské hnutí, se stala podkladem meditací, zpředměťujících jistou tezi nebo abstraktní pojem (cyklus *Materialismus*), baladických příběhů, písní, apostrof i agitačních a kupletových

útvárů, v nichž je dokládána historická oprávněnost sociální víry a nutnost třídní aktivity. Do Sonáty horizontálního života je také zařazena báseň *Staří dělníci*, polemizující s Halasovými Starými ženami.

Třetí sbírka JINDŘICHA HOŘEJŠÍHO *Den a noc* (1931) se úzce připíná k autorovým předcházejícím dvěma sbírkám proletářské lyriky, ale současně je od nich odlišná bohatším tematickým i formálním rejstříkem. S Neumannem sdílí Hořejší romantický rozpor snu a skutečnosti, ale tento rozpor objektivuje v lapidárních baladách, v miniaturních sociálních příbězích, v žánrových obrázcích, v monologích psaných žargonem, v dialogizovaném podobenství dvou tragicky protikladných osudů (*Paní z námoří*). Hořejšímu je cizí ideologická agresivita, zůstává stále básníkem sociální senzibility, básníkem proletářské touhy po družnosti a třídní spravedlnosti. Nedílnou součástí jeho básnického díla jsou překlady z francouzské poezie, zejména průkopnické převody básní Jehana Rictuse (1929) a Tristana Corbièra (*Žluté lásky*, 1934). Druhý význačný překladatel francouzské poezie SVATA KADLEC vydal roku 1934 první český úplný překlad Baudelaireových *Květů zla*. Kadlecova původní poezie, sbírka *Přeliv* (1934), stojí na rozhraní vlivu Baudelaireova (zejména v erotických motivech) a vlastního úsilí o sociálně buřičskou poezii, jejíž jednu podobu tvořily protiměšťácké šansony a pamflety knihy *Sketch-Book* (1930, vyšlo pod pseudonymem A. Dur).

Sociální problematika stála ve středu pozornosti veršované satiry třicátých let, která byla zaměřena zejména k politickým aktualitám (hospodářská a sociální krize, růst fašismu) a k tehdejšímu uměleckým a kulturním otázkám. Mnohý satirický projev úzce souvisel s novinářskou prací básníků, tvořil součást denního tisku a tak byl také čtenáři vnímán. Různé „rozhlásky“, kreslené a veršované polemiky a komentáře k událostem týdne byly ovšem určeny dle většinou se dnem zanikly, ale mnohé z básní vešly do sbírek a novinový otisk znamenal vlastně první konkretizaci v čtenářském okruhu, jehož rozsah daleko přesáhl obvyklý počet čtenářů veršů.

V letech 1926–1942 napsal EDUARD BASS do Lidových novin několik set sobotních „rozhlásků“, volně navazujících na jeho satirické *Letáky*. Rozmarné, někdy chtěně duchaplné glosování událostí nejrůznější provenience nabývalo postupně na formální dokonalosti; zveršovaný postřeh se zbavuje izolovanosti, je začleňován do humorné causerie (jejíž domácí tradice sahá do let osmdesátých a devadesátých, například k J. S. Macharovi) a později dokonce vystřídávají veršovaný fejeton citové komentáře, odpoutávající se od konkrétních jednotlivin k obecné problematice národní (rok 1938 a počátky okupace). Výbor z rozhlásků, který Bass připravoval, vyšel — v rozšířené podobě — až posmrtně (*Rozhlásky*, 1957). Vedle Basse psali lyrické glosy i jiní autoři, například KAREL ČAPEK, jehož nejvýznamnější verše vznikaly jako bojovná reakce proti fašistické agresi (posmrtně byl vydán výbor *Sedm rozhlásků Karla Čapky*, 1946).

V básních pro noviny si udržel prvenství, kvantitativně i kvalitativně, JAROSLAV SEIFERT, který po delší dobu zásoboval zejména Ranní noviny novými verši. Seifert touto tvorbou usiloval o nový typ poezie, zbavující se všech umělostí a koturnů, navazující bezprostřední styk s širokými vrstvami lidovými: „Já chtěl jen v hierarchii forem básnických a ve světě poezie uhájit skromné místo pro poezii zpívanou chvatně do rotaček, pro verše, které vznikaly náhle a zapadají rychle, když je vítr honí v cárech papíru ulicemi, když do nich druhého dne zabalují zeleninu báby na trhu...“ Ale knížka *Zpíváno do rotačky* (1937) svědčí o tom, že nejdě vždycky o poezii, která — jak říká autor — „umírá záhy a dobrovolně“. Veršované fejjetony, rozmarné vzpomínky, ironické glosování kulturních a politických aktualit, humorné polemiky literární se opírají o bohatou invenci, o řadu vtipných nápadů a bonmotů, jimiž jsou všechny jevy situovány do civilní, všední roviny. Hovorová plynulost autorovi umožnila virtuózně si pohrávat s parodovanými motivy; značnou roli hrají i rýmové dvojice slov volených tak, aby jejich významové sepětí působilo komicky.

Tak jako byly nezbytnými průvodci Bassových „rozhlásků“ kresby Otakara Mrkvičky nebo Eduarda Miléna, tak se Seifertovou tvorbou jsou úzce spjaty karikatury Františka Bidla. Provázejí také HOROVU sbírku epigramů a satir *Popelec* (1934, širší výběr obsahuje posmrtný soubor *Knihy satiry a rozmaru*, 1953), jejíž

podtitul „svět a kumšt“ naznačuje dvě tematické části knihy. Hora je sarkastičtější než Seifert, zejména v útočných, lapidárních protifašistických a protiměšťáckých epigramech.

Všechna významnější satirická tvorba byla psána „levicovými“ autory. Tato jednota je zřejmá i ze sborníků „žertů, satiry a ironie“, které pořádal VINCY SCHWARZ (1902–1942) — *U vrbiček* (1934), *Básníkův rok* (1936) a *Verše na zed'* (1937). Schwarzovi se podařilo shromáždit práce od několika desítek autorů a představit tak humornou i satirickou tvorbu v dosti úplném souhrnu. Zejména poslední svazek se stal významným dokumentem protifašistické aktivity českých básníků. Mimo tuto širokou frontu zůstávalo jen několik pravicevě zaměřených autorů. Nejvýznamnější z nich byl J. S. MACHAR, jehož soubor *Na okraj dnů* (1935) představuje obsáhlý básnický glosář veřejných poměrů. Hlavním terčem tohoto zatrpklého polemika je skupina Hradu, tj. politické křídlo, v jehož čele stál bývalý Macharův přítel prezident T. G. Masaryk. V epigramech a satirách VOJTĚCHA ROZNERA (1905–1991; *Sarkastický smích*, 1930) a FRANTIŠKA ZAVŘELA (*Před koncem*, 1933, později v rozšířené verzi *Pozdrav od Borové*, 1939) šlo už o kritiku, která neměla daleko k ideologii českého fašismu.

Vedle politiky byl zájem satiriků soustředěn na oblast kultury a umění, která se v letech třicátých značně diferencovala. Přátelské i nepřátelské vztahy mezi jednotlivými umělci dostaly výraz zejména v epigramatice. Bystrý postřeh a smysl pro karikaturu uplatnil OTOKAR FISCHER ve sbírce *Rýmy* (1932), která vznikla z jeho bezprostředních zkušeností redakčních a divadelních. PETR KŘÍČKA vydal parodie psané veršem i prózou a humorně i familiárně traktované pohledy na soudobé aktuality v knize *Suchá jehla* (1933) a částečně také ve sbírce *Chléb a sůl* (1933), jejíž hlavní obsah však tvoří autorova lyrika citové družnosti a překlady z A. S. Puškina. Krédo literáta-ruralisty je patrné z epigramů a improvizovaných vyprávění JANA ČARKA *Devíticásá kočka* (1939). Vedle těchto prací, které byly vydány knižně, zůstala převážná část epigramatické produkce v časopisech a sbornících (práce J. Hory, F. X. Šaldy, J. Hořejšího, V. Laciny, J. Maška, K. Konráda aj.).

PRVNÍ POKUSY

Po debutech Halase, Závady a Zahradníčka se sice objevila řada prvotin mladých básníků, ale pro vývoj české lyriky neměla tato produkce — vyjma Hrubínovy — velký význam. Autoři si záhy dokázali virtuózně osvojit techniku moderního verše, svůj cíl spatřovali spíše v rozšíření motivické a tematické škály než v osobitosti výrazové. Charakter lyriky těchto básníků, narozených kolem roku 1910 a debutujících v první polovině let třicátých, je tedy víceméně dán různou mírou poplatnosti starším umělcům a zvolenými obsahovými okruhy. Jejich dílo je často kompromisem mezi několika někdy i protichůdnými vlivy. Předěl, kterým procházel vývoj české poezie na zlomu dvacátých a třicátých let, projevil se i v díle debutantů, váhajících mezi nespoutanou imaginací poetismu a tvorbou problematizující základní obsahy lidské existence.

Smyslové senzací, důvěrné vnímání reality, opojení metamorfózami přírodního světa tvoří jeden pól lyriky IVANA JELÍNKA (nar. 1909); vedle těchto básní je však v jeho sbírkách zastoupena také poezie abstraktních reflexí, v nichž je existence člověka opět problematizována (*Perletě*, 1933, *Nedělní procházky*, 1938, *Kudy*, 1939). Jiná polarita se objevuje v introvertní poezii VIKTORA FISCHLA (nar. 1912; *Jaro*, 1933, *Kniha nocí*, 1936, *Hebrejské melodie*, 1936), ovlivněné Fischerem i Halasem. Část díla je stylizována jako přepis subjektivních stavů a dějů, druhá část — reflexivní lyrika a vize chorobného světa — má být objektivována i postojem mluvčího, zdůrazněním jeho rodového a kmenového začlenění.

V poezii KARLA KAPOUNA (1902–1963) jsou smyslové dojmy transponovány do roviny abstrakce, ornamentalizovány proudem metafor, často neobratně konstruovaných. Úzký okruh představ autor rozšiřuje teprve ve své třetí sbírce *Neviditelná polnice* (1938), kde převažuje písňová lyrika. Sociální zkušenosti stojí ve středu zájmu ZDEŇKA KRIEBLA (1911–1989), který od začátečnické wolkrovské poezie „srdce“ (*Hořící*

keř, 1931) přes simultánní pásmo bieblovského a nezvalovského typu (*Polytonfox*, 1932) dospěl k elegické, rozjímavé, ale silně předmětné lyrice, spínající citovou sféru s objektivním děním společenským (*Proutěná písňala*, 1939). Citová empatičnost, s níž Kriebel s oblibou formuluje svá stanoviska, vyústila mnohdy do komentářů a etických proklamací.

Spolu s vlivem autorů poetistů působil na mladé básníky také autor Hosta do domu a autor Strun ve větru. JARMILE URBÁNKOVÉ (nar. 1911) pomohl Wolker zobrazit proces mravního, smyslového i citového zrání, ale pro složitější kontemplace hledá básnička oporu v poezii Horové (*Rozbité zrcadlo*, 1932, *Větrný čas*, 1937). Žurnalisticky demonstrováný optimismus FRANTIŠKA KOŽÍKA (nar. 1909) svědčí o tom, že Wolkrova lyrika byla také interpretována jako poezie vitálních sil neproblematického mládí. Z Wolkra vychází i MILOSLAV BUREŠ (1909–1968) ve své krajinné a sociální lyrice, na níž je však zjizvitelné také poučení z poetismu, z impresionistické poezie i z básní Josefa Hory (*Katalepton*, 1929, *Chudé lásky*, 1935, *Zemí krásnou*, 1937 aj.). Horův vliv spolu se Seifertovým formoval i tvorbu JAROSLAVA NEČASE (1913–1988; *Motýl na okně*, 1934 aj.).

Debutantů byl velký počet, ale jejich poezie stála ve stínu vzorů, nepřinášela do vývoje české lyriky žádné podstatné podněty či objevy, které nacházíme teprve v nové vlně mladých autorů z poloviny let třicátých. Škála tvorby nejmladšího pokolení byla ovšem natolik různorodá, že nelze hovořit o vyhraněném směřování. Nicméně v edici *První knížky*, která v letech 1936–1942 přinesla — za redigování Františka Halase — deset prvotin (Jiří Valja, Hanuš Bonn, Kamil Bednář, Lumír Čivrný, Jiří Orten-Karel Jílek, Oldřich Nouza, Josef Kainar, Josef Híršal, Jiří Kolář a Hana Marková), došlo ke konfrontacím uvnitř generačního proudu a vnitřní rozpory mezi mladými nabýly vyhraněné podoby. Mnozí autoři odmítali ideologickou funkci poezie, poslání lyriky spatřovali v úsilí postihnout „člověka vůbec“.

Sbírky Hanuše Bonna, Kamila Bednáře a LUMÍRA ČIVRNÉHO (nar. 1915; *Hlavice sloupů*, 1938), vydané do konce roku 1938, stály na počátku tohoto diferenciativního procesu. Nejosobitějším debutem byla sbírka HANUŠE BONNA (1913–1941) *Tolik krajín* (1936), v níž je předtucha katastrofy, „potopy nesmyslné“, provázena otázkami pátrajícími po smyslu a obsahu ohrožení lidské existence. Bonnův obraz „cizince“ nabývá postupně větší naléhavosti, zvláště v podobenstvích, v nichž je reflexe objektivována, částečně pod vlivem Rilkeho, jehož Duinské elegie básník překládal. Jistou protiváhu kontemplativní lyriky představovaly Bonnovy překlady z poezie primitivních národů *Daleký hlas* (1938).

V prvotině *Kámen v dlažbě* (1938) byl KAMIL BEDNÁŘ (1912–1972) — více než Bonn — upnut k vnější realitě. Tím však ústřední motiv úzkosti ztrácel zázemí v obrazech vnitřního dramatu a nabýval abstraktních rysů. Protiklad básní intelektuálně a programově konstruovaných tvoří lyrika citových symbolů a smyslových dojmů, transponovaných do duchovní sféry (*Milenka modř*, 1939). Okouzlení chvílí, naivita pohledu, hravost nebyly příznačné jen pro druhou Bednářovu sbírku. Snaha postihnout elementární vztahy člověka a světa vedla část mladých básníků k primitivismu, k františkánské pokoře. Například JIŘÍ ORTEN (1919–1941) vystoupil na veřejnost dramatizací *Anýzového jablka* Francise Jammese (1937). Jammesem (ale také Františkem Halasem) byla inspirována poezie křesťanské pokory a chudoby KLEMENTA BOCHOŘÁKA (1910–1981), shrnutá do sbírek *Mladý žebrák* (1935) a *Žluč a víno* (1938).

Přes všechnu roztržitost a eklektičnost prvních pokusů bylo v druhé polovině let třicátých zřejmé, že se začala formovat nová básnická generace, nepostrádající skutečné tvůrčí osobnosti.

TORZO NADĚJE

Pocit ohroženosti individuálního bytí i humanitních hodnot, jež mu vtiskují nadosobní smysl, se objevil již v první polovině let třicátých u autorů, kteří tehdy své dílo již dovršují a uzavírají. Jde

sice o básníky velmi rozdílné, blízké — vyjma Machara — jen datem narození (Otokar Fischer, Stanislav Hanuš, Jiří Mahen a Jaroslav Kolman Cassius), ale vzájemně je spojuje citlivá reakce na neklidnou dobu, která jim znemožňuje klidnou bilanci životní, neboť problematizuje sám smysl a obsahy dosavadního žití a nutí k novému ověření životnosti tradičních duchovních opor. Až na výjimky jsou zde kultivovány i obměňovány postupy typické pro českou poezii předválečnou. Veršová struktura se stala některými svými složkami (například akcentováním logického učlenění celku básně a názorného, sémanticky jednoznačného pojmenování) protiváhou odlišného směřování ostatní lyriky.

Velkou proměnou prošla poezie OTOKARA FISCHERA. Po prvním údobí, končícím rokem 1923, kdy vznikala introvertní, novoromantická reflexivní lyrika, nastala odmlka a nové sbírky z let třicátých mají již značně odlišný charakter (*Peřeje*, 1931, *Poledne*, 1934, *Rok*, 1935, *Host*, 1937, a posmrtně vydaný soubor *Poslední básně*, 1938). Fischer ve své poezii usiloval o objektivaci, a to buď v pokusech o moderní epiku (balady, romance, legendy), nebo v meditativní lyrice, postihující vztahy individuálního osudu a nadosobního dění. U Fischera převládají motivy rodinných, rodových, národních a evropských souvislostí a motivy souřčenství s humanitními ideály, jež jsou projektovány do pojmů domova, vlasti, země a Evropy. Ve všech knihách je patrna snaha objevit nové zdroje kladných životních postojů a obsahů, ať již jsou čerpány z přírodních a rodinných zážitků nebo z historických a filozofických úvah. Ve Fischerově lyrice se doplňuje a prostupuje problematika ryze osobní i společensko-politická, neboť směřování k vnitřní rovnováze si vyžádalo vyhranění etického postoje, formulování (často příliš racionální a pojmové) mravního poslání subjektu, který brání proti barbarství tradice a hodnoty evropské kultury. Židovská problematika, kterou autor vždy intenzivně prožíval, je nyní vnímána jako nedílná součást celkové krize, stává se typickou a závažnou nejen pro autora. Postoj autorův je vyjadřován prostřednictvím reflexe, zakončené často lapidární, epigramaticky sevřenou pointou, upomínající na lyriku Dykova. Fischer inklinuje k předmětnosti, k myšlenkové a výrazové přesnosti; logická výstavba pravidelně rýmovaných strof i intelektuální vytváření antitezí a kontrastních ploch je sice přesné, ale někdy příliš konstruované. Čím více však přibývá bezprostředních příležitostných reakcí, tím více se uplatňuje citový aspekt a bezprostřednost v osnování podobenství lidského osudu.

STANISLAV HANUŠ kdysi publikoval své verše — podobně jako Fischer — v Almanachu na rok 1914, ale od té doby tiskl básně jen velmi sporadicky, takže byl znám spíše jako překladatel (například Verhaerena) a hudební kritik než básník. Opožděný debut *Housle a ruka* (1934) představuje zároveň jediný Hanušův knižní soubor. Písňová a meditativní lyrika je poučena zejména na impresionistické tvorbě Sovově, na Tomanově umění zkratky a hutné charakteristiky a na Horově pojetí času. Epické objektivace osobních krizí a harmonické smíření člověka se opírají o poměrně úzký, ale intenzivně cítěný a jemně odstíněný okruh intimních motivů.

Na rozdíl od lyriky Stanislava Hanuše, který volí co nejpřiléhavější a nejnutnější výraz, působí poezie JIŘÍHO MAHENA dojmem improvizovanosti; sám autor přiznává, že „je chatrně psána, rychle tkána“ a že v některých případech běží o „pouhé veršování“. V lyrickoepické básni *Požár Tater* (1934) je rozvedeno alegorické podobenství přírodní zkázy v rovině úvah o smyslu a poslání člověka v soudobém světě a v rovině vize totálního zmaru lidských snah. Touha po vzpouře a činu vyúsťuje tentokrát v apelace k mravní činnosti a charakterní pevnosti a v konfrontaci osudu a vůle. Sociálně a mravně kritický postoj se objevil i v souboru *Rozloučení s jím* (1934), shrnující pestré směsí přírodních impresí, žánrových scén a grotesek, často rozmarně a ironicky vyprávěných a vtipně pointovaných. Mahen nalezl v celistvosti a jednoduchosti postav, v heroismu jihoslovanských dějin a v mytičnosti krajiny protiváhu své úzkosti a deprese, která je — často voluntárně — negována humanitními ideály.

MACHAROVY sbírky *Filmy* (1934) a *Rozmary* (1937) jsou rozsáhlými soubory básnických causerií, fejetonů, satir, alegorií, povídkové epiky a rozvinutých reflexí; jejich základem je obšírné vyprávěná příhoda nebo historická reminiscence, k níž autor připsuje svůj stereotypní komentář, úvahu nebo alespoň pointu,

situující je do souvislostí, které jsou dalším dokladem tvrzení, že „všechno je labilní“, že soudobá společnost propadla naprostému rozvratu všech hodnot.

Macharův kriticismus měl velmi blízko k publicistické tvorbě novináře JAROSLAVA KOLMANA CASSIA (1883–1951). Kolmanovo básnické dílo se však v letech třicátých začalo vzdalovat názorovému systému uplatňovanému v publicistice, stalo se sférou, v níž si autor řešil naléhavě prožívané osudové konflikty, svá vnitřní dramata. Ve dvou knihách — *Réva v záři měsíce* (1933) a *Nové děvče* (1935) — byl Kolman ještě rozptýlen do několika směrů: pocity stárnoucího člověka objektivuje v baladách upomínajících na klasickou epiku (Erben) a v causeristickém vyprávění, kdežto ideologické názory veršuje v meditacích a v satirách. Od tohoto typu objektivace se však v dalších dílech — *Ověn* (1937) a *Lyrická dramata* (1937) — odklání; sbírky obsahují výhradně lyriku tragické osudovosti, evokující svět venkovského dětství a blížící se smrt. Polarita nenávratně zaniklého patriarchálního domova a hrozby nicoty dramatičuje všechny ostatní složky alegorických a baladických podobenství, v nichž je z vesnických reálií a předmětně zobrazených rustikálních úkonů vytvářen mýtus řádu, který spíná bytí člověka s jistotou i tajemstvím rodu. Z představ stáří a mládí, elementárního života a smrti, idylly smyslu a rozporné existence, bohatosti zaniklého času a prázdnoty přítomného žití vyrůstá drama tragického osudu.

V polovině let třicátých se ve vývoji české lyriky začala projevovat výrazná tendence objektivace u básníků mladší generace, tendence spočívající zejména v úsilí transponovat subjekt do nadosobních souvislostí. Hledání nové integrace bylo posilováno aktivní účastí umělců v dobových sociálních zápasech (poezie s tématy španělské občanské války a Mnichova), přibližováním a splnutím problematiky individuální s problematikou ohroženého národního kolektivu.

Docházelo-li tehdy také k aktualizaci barokního dědictví, bylo to do značné míry způsobeno vědomím příkrého protikladu hmotné skutečnosti a transcendentních jistot. Pro sbírky JANA ZAHRADNÍČKA *Žitné léto* (1935) a *Pozdravení slunci* (1937) je charakteristická přítomnost konkrétní, přírodních scenerií, vesnických reálií a současně světa metafyzických hodnot, které jednotí vše existující, dávají smysl životu i smrti. „Smysly dokořán“ a „dálky nedozírné“ vytvářejí časové a prostorové rozpětí básně; detail je projektován do souvislostí metafyzických, jež jsou opět nalézány v prostém všedním dějství; každý jev nabývá platnosti podobenství, symbolu, aniž však ztrácí svou smyslovou názornost, hmotnou konkrétnost. Zahradníček nalezl vnitřní stabilitu člověka a dovršenost bytí v řádu božím, projevujícím se prostřednictvím reality. Pro jeho lyriku jsou příznačné apoteózy, hymničnost a řečnická obřadnost, intelektualizovaná obraznost i soustředěnost motivická. Objektivace zaměřená obou sbírek je vyjádřena přímo programově (básníkově krédo — „Vzít toho co nejvíc na sebe, co nejvíc bytostí a věcí shrnout do svého víru“ — je polemicky vyhoceno proti lyrice „rozbitého subjektu“); Zahradníček do značné míry anticipuje přesun české lyriky od reflexe k předmětnosti. Jeden z prvních se také obrací k tématům ohrožené rodné země, jejíž „souvislost nepřetržitou“ v čase a prostoru vidí spektrem náboženské tradice (sv. Václav, kříž Božetěchův, sv. Jan).

Barokní tradice určila také charakter HRUBÍNOVY sbírky *Zpěv po polednách* (1937), v níž se autor stále vrací k představě blížící se bouře, fatálně se valící apokalypsy. Básník rozšířil okruh svých dřívějších motivů, oproti úzké subjektivní problematice hledá nyní obecný úděl člověka směřujícího k transcendentním oporám. Pocit katastrofismu vedl Hrubína k barokizaci metafory i tématu (bída života, přítomnost smrti, věčná žizeň po absolutnu), k spojování časových a prostorových kontrastů, k vizím dramatických srážek. Senzualistický postoj k realitě Hrubín postupně opouští, do popředí vystupuje abstraktní symbolika a reflexe.

Také nad ZÁVADOVOU sbírkou *Cesta pěšky* (1937) již dobová kritika konstatovala, že dominantní je autorův „pud k objektivaci vlastního vznětu a údělu“. Poetika se na rozdíl od předcházející Sirény značně proměnila: místo obšírných opisů a barokních obrazů je Cesta pěšky budována na trsech metaforických pojmenování, dramatické zkratce, na brachylogických verších, významově osamostatněných. Báseň je často anaforičností, strofickou, obdobnou rytmičkou organizací veršů instrumentována jako souvislý celek, ale vnitřní celist-

vosti sémantické je docíleno vzájemnou konfrontací jednotlivých, mnohdy téměř svěbytných částí básně, nikoli postupným rozvinutím jednoho obrazného plánu. Antitetický charakter je nejen podstatou Závadovy metafory, projevuje se i v celku básně a dokonce i v rámci sbírky, například ve vztahu obrazů kamenité „siré“ země a jarní „země plné mízy“. Ostravský rodný kraj je mytizován a monumentalizován, je představen v eruptivní činnosti, v ohromných geologických přesunech jako kraj skal, kamenů a lávy, kraj dramatických přírodních procesů, ale spolu s obrazy úzkosti a katastrofismu je v Závadově poezii přítomna také krajina jako symbol nadosobní jistoty, krajina, do níž autor situuje podobenství o pevném sepětí člověka se zemí a s prostými lidmi. V Cestě pěšky se Závada představil jako básník etických intencí, básník dramatického osudu, toužící po harmonickém souznění s přírodou i lidovým kolektivem.

Předělem v HALASOVĚ básnickém díle se stala litanická skladba *Staré ženy* (1934), která svou předmětostí a obrácením se k objektu otevřela autorovi nové vývojové možnosti. Přesně komponovaná báseň je rozčleněna na pět částí, na pět řetězců apostrof, vztahujících se k očím, rukám, vlasům, klínům a tvářím starých žen; tento sled konkrétních príměrů vytváří úhrnný monumentalizovaný obraz života, jenž se setkává se smrtí. Zaniklé funkce jsou evokovány z minulého času, přítomnost, poznamenána čekáním na smrt, představuje jejich „hodnocení“; toto kontradikční rozpětí jednotlivých apostrof postihuje polaritu dvou časových rovin, dvou rozdílných tváří lidské existence. Liturgická forma zdůraznila tragičnost i heroičnost vzývaného objektu, labilnost i velikost lidského bytí, umocnila bolest a utrpení opuštěných dárkyň nového života. Sbírká *Dokořán* (1936) dále rozvinula objektivizační tendence v několika směrech, určených základním „protikladem“ mezi obrazy diskontinuity života a obrazy jeho celistvosti, mezi metafyzickým neklidem a úsilím o splynutí s časovým děním, mezi představou poezie jako „teplé písně“ a jazykovým experimentem. Rozdílnost těchto okruhů svědčí o mnohovrstevnatosti knihy, jejíž jednotlivé části jsou vůči sobě zdánlivě příkře protikladné, ve skutečnosti však spolu úzce souvisejí. Aktivní, agresivní postoj vůči skutečnostem se neprojevil pouze v básních politické angažovanosti, ale objevuje se i v jiných sférách, kde Halasův tragismus vedl k přímému zobrazení negace života: litanická skladba *Nikde*, originální invokace pojmu nebytí, představuje pokus docílit sledem metaforických apostrof otřesný obraz nicoty, která nejen ohrožuje život, ale vtiskuje mu také heroický rozměr. K této jednotě heroického a tragického Halas směřoval také v básních, kde se vrací téma smyslu a poslání poezie v moderním světě, téma „marnosti“ a „zrádnosti“ slova i slova jako nositele radosti a naděje „vem kde vem“. Problematika vnitřně rozpolceného subjektu, harmonizovaná v Tváři a Hořci, je v *Dokořán* utlumena, ale stále provází básníkovu hledání „kořenů bytí“ i jeho snažení splynout s životním děním:

Ten úděl štěstí mi nedán byl
a přesto nutím se ke chvále chval
malostí víry bych se zbyl
do prázdna svého ozvěny všeho jal.

Noetická problematika zůstává osou básnických sbírek VLADIMÍRA HOLANA *Oblouk* (1934) a *Kamení přicházíš...* (1937). Dřívější, byť velmi oslabený citový postoj je nyní zcela negován, báseň je v podstatě intelektuální konstrukcí, odhaluje paradoxnost bytí, v němž „zdání i poznání se vyměňují...“. Labilita poznání je i nyní determinována možností člověka být účasten „jen odlučováním a plynutím“, to jest neschopností pevného uchopení stále se proměňujících jevů. Noetická skepse vedla Holana k pojetí básnické tvorby jako soběstačného projevu, silně deformujícího všechny složky, jež přímo odkazují k hmotné skutečnosti. Smyslové jevy se stávají součástí abstraktních vztahů, abstraktní pojmy jsou zpředmětňovány, běžný význam slov je oslaben anebo zrušen a nové významy jsou získávány z neobvyklých, často paradoxních spojení. Holan je básníkem abstraktních relací, které jsou tázáním po tajemství bytí. Stylizace básní jako přímé promluvy, jako

monologu způsobuje zesílení naléhavosti projevu, jež je výsledkem stálého odstiňování a specifikování významového jádra. Tento rys se v Kamení přicházíš... zesiluje, slova tlak, tíže, tíseň, naléhavost jsou pro tuto knihu velmi příznačná. S tím souvisí i přítomnost „smrti“ a „hrůzy“, které intelektualisticky chladnou lyriku obdařují novou perspektivou — účastí subjektu. Vztahy uvnitř básně se dramatizují, začíná se projevovat Holanova orientace k problematice soudobého světa, k vztahu básně a sociální skutečnosti: „Co my však, kniho!... Havran klová / sráz vykřičníků, ještě vzněcují / nejdelší noci v roce slova, / kde kopec kopcuje a věci věčují!“ Posun se projevuje i v příklonu k dobovým společenským tématům (Španělsko), která však nijak nevybočují z celkového zaměření knihy.

Sté výročí smrti Karla Hynka Máchy bylo podnětem nejen k rozsáhlému literárněhistorickému zkoumání, ale i k novému ověřování klíčového významu autora Máje pro moderní lyriku, k ověřování, kterého se ujali čeští básníci. Holan, Halas, Biebl, Seifert, Hrubín aj. našli v Máchovi anticipátora svých — navzájem velmi odlišných — poetik. Kromě těchto „příležitostných“ básní, které nicméně mají v tvorbě všech jmenovaných umělců klíčový význam, věnoval Máchovu zjevu a odkazu JOSEF HORA samostatnou sbírku *Máchovské variace* (1936). V šestnácti čtyřstrofových meditacích autor neparafrazoval motivy Máchových veršů, ale soustředil se k reflexím nad smyslem tvůrčí osobnosti, jež mu byla blízká vnitřním neklidem, úzkostí z času i závratí z mocností imaginace. Horův obraz poutníka, „tuláka víchrem chvil“, spějícího — proti nicotě — za svou vizí, je dynamický; básníkův osud je viděn jak v rovině času, který mu vtiskuje jeho konečnost, tak v rovině času dotvářejícího nové významy díla a nová přibuzenství s mrtvým. Máchovské variace se úzce přibližují k souboru básní *Tiché poselství* (1936), který v Horově básnickém vývoji stojí na rozhraní dvou etap. Sbíрка představuje dovršení poezie budující proti vřavě světa „celistvý osobní kosmos“ a zároveň stojí na počátku lyriky etické perspektivy, lyriky jednoty života, harmonizující roztržštěnou sféru individuálního bytí. Ještě je přítomna touha uniknout od drtivé reality, touha po „tichu, tmě,“ ale převažuje ztotožnění s přírodní skutečností, smyslové zmocnění se životního dění. Zesiluje se dále předmětná inspirace, abstraktní reflexe ustupují metaforice, která se opírá o bohatý rejstřík konkrétních jednotlivin. Po cyklu Máchovské variace se i v Tichém poselství objevily další cyklické útvary (samostatně vyšlo *Nebe nad Slovenskem*), které v Horově tvorbě budou posléze převládat nad soubory drobné lyriky.

Ve sbírce *Domov* (1938) je již zřejmé, že přijetím „tvrdé, krásné jistoty obhajovaného života“ převládlo u Hory pojetí času jako tvůrce kontinuity nekonečného bytí, v němž smrt je provázena zrodem, prodlužujícím v nepřetržitém toku základní hodnoty lidské existence. I subjekt je pevně začleněn do věčné střidy generací, je nedílnou součástí rodu i národa, nalézá svůj smysl i poslání v nadosobním údělu. Do oddílu *Pozdravy* shrnul autor poezii, jež je jen částečně příležitostná; v jednotlivých portrétech je shledávána duchovní tradice moderního češství, etické hodnoty celoživotních zápasů. Z tohoto zaměření nevybočují ani verše, u nichž etický akcent provází úzce osobní problematiku, a samozřejmě ani závěrečná óda *Zpěv rodné zemi*, rozsáhlý monumentalizovaný obraz zápasu mnoha generací o svobodu a mravní jistoty národního kolektivu.

Jedním z prvních básníků, kteří v letech třicátých znovu aktualizovali symbol domova, rodné země a „kořenů“ rodu, byl LADISLAV STEHLÍK (1908–1987). Začal tvořit pod vlivem impresionistické poezie Sovovy i Horovy lyriky času, inspirován často výtvarným uměním (*Watteau*, 1932, tvorbě J. Preislera je věnována skladba *České jaro*, psáno 1932–1935, knižně 1940). Základní tematický okruh Stehlíkovy poezie tvoří jihočeská krajina. V smyslové, impresivní lyrice postupně slábne abstraktně meditativní prvek, obraznost se stále častěji opírá o konkrétní detaily venkovských reálií, reflexe se objektivizuje, soustřeďující se zejména k údělu chudoby a k vztahu básnického subjektu k nadosobním hodnotám národním a sociálním (*Kvetoucí trnka*, 1936, *Zpěv k zemi*, 1936, *Kořeny*, 1938).

U JANA ČARKA lze sledovat proces opačný. Ve sbírkách *Hvězdy na nebi* (1934) a *Svatozář* (1938) ustupuje do pozadí dříve dominující konkrétnost venkovských scenerií a převaha nabývá složka úvahová, neboť autor chtěl své životní zkušenosti vtisknout reflexí obecnější platnost. Stále se vracející konflikt venkovana

odsouzeného, aby ve městě vzpomínal na svět dětství, ztrácí svou dřívější bezprostřednost a pokusy o symbolickou platnost tradičních motivů (celistvost venkovského života atp.) končí často v mnohomluvném popise.

Až na výjimky publikoval JAROSLAV SEIFERT své verše nejprve v novinách; zdálo se, že toto vnější situování určilo i ráz autorova projevu. Vývoj Seifertovy lyriky však logicky k této tvorbě vyústil, a proto autor nepocítoval kontext novin za cosi omezujícího. Soubor „básní, veršů a říkánek“ *Jaro sbohem* (1937) shrnuje ponejvíce básně příležitostné, inspirované určitou událostí, jubileem, společenskými fakty, anebo básně hravé reflexe, konfrontující romantickou vidinu se sférou každodennosti, naivitu s ironií, poznání s nostalgickým komentářem. Autor se nevyhýbal ani látkám politickým, i tuto oblast transponuje do miniaturního děje, provázeného vždy nepřímým nebo přímým, silně emotivním komentářem, který vyjadřuje básníkovo splynutí s objektem, jenž je zdůvěrněn a zcivilněn. Seifert sjednocuje děje vnější a vnitřní, předmět u něho ztrácí charakter nezávislého jevu, je „zlidštěn“, je nedílnou součástí subjektivní sféry mluvčího. Autor zdůrazňuje podobnost svých reakcí s reakcemi kolektivu lidového a národního. Toto prolnutí intenzivního citového vzrušení hromadného a zároveň vyhraněně subjektivního se Seifertovi podařilo plně vyjádřit zvláště v deseti elegiích *Osm dní* (1937), psaných mezi 14. a 21. zářím 1937 po smrti prezidenta T. G. Masaryka. Masarykovi bylo tehdy věnováno velké množství veršů (nejúplněji je soustřeďuje antologie *Monumenty a květiny*, 1937, kterou redigoval Miloš Jirko). U Seiferta je opět základem všední fakt, smyslově konkrétní jev, který je součástí podobenství citového vztahu a zároveň součástí monumentálního dramatu soudobého světa. Ve sbírce *Osm dní* se vyhranilo také Seifertovo pojetí básníka jako mluvčího „chudých“, tj. kolektivu spjatého nejužší s ohroženou domovinou. Tato stylizace byla dále rozvinuta ve sbírce „lyrických glos“ *Zhasněte světla* (1938), jejíž základ tvoří básně vztahující se k událostem osmatřicátého roku. Reakce je však tentokrát převážně nepřímá, básník konkretizuje základní symboly češství a symboly mravních hodnot národního společenství, vytváří podobenství osudového sepětí individua s historií a přítomností národa. Improvizace a hravost ustoupila ve prospěch přesné kompozice, gnómičké stručnosti, zámlky a nápovědi.

Sbírka *Zhasněte světla* vyšla již po Mnichovu, v prosinci 1938, a pokračovala v tradici české lyriky, která se bezprostředně angažovala v zápasech o udržení svobody českého národa. Moderní básnická tvorba, které byla vytýkána artistnost, izolovanost od národního kolektivu atp., postihla — právě díky tomu, že zůstala věrna sama sobě — národní tragédii jako důsledek hluboké krize soudobého světa. Tato poezie, která se setkala s ohromným čtenářským ohlasem (z řady antologií je nejobsáhlejší „výbor básní o osudu Československa v roce 1938“ *K počtě zbraň praporu*, uspořádaný roku 1945 Kamillem Reslerem), byla u některých tvůrců bezprostředně spjata s jejich předcházejícími i následujícími díly.

Tato souvislost je u Horova Domova a Seifertovy sbírky *Zhasněte světla* snadno poznatelná, složitější relace jsou v pracích FRANTIŠKA HALASE a VLADIMÍRA HOLANA, jejichž díla *Torzo naděje* (1938) a *Září 1938* (1938), *Odpověď Francii* (báseň byla cenzurována, část vyšla časopisecky; první knižní vydání bylo zařazeno do souboru *Havraním brkem*, 1946) jsou z okruhu poezie podzimu osmatřicátého roku nejvýznamnější. Rychlá, bezprostřední reakce obou básníků má některé společné rysy: události národní katastrofy jsou umístěny do času a prostoru, v němž se objevují jejich „grandiózní“ dimenze a souvislosti s dobou totálního rozvratu lidství. Základní metodou je metoda monumentalizace a hyperbolizace, a to jak ve stylizaci mluvčího, tak i ve stylizaci samotného dění.

HALASOVO *Torzo naděje* se úzce připíná k autorově předcházející tvorbě zejména svým tragickým heroismem. Nová je však nejen látka, ale také podoba básnického subjektu, bezprostředního účastníka dění, mluvčího, jehož bolest, utrpení a zoufalství stojí v pozadí patetického, vášnivého svědectví. V *Deseti ranách egyptských* Halas kombinoval biblický slovník se slovníkem soudobých tragédií (pobití prvorození, sarančata, šrapnely věší šat dětí na okapy) a v řadě hyperbolických aktualizací starozákonních hrůz vytváří fantasmagorický obraz světa zborcených mravních hodnot. Jiný způsob monumentalizace zvolil v přímé apelativní promluvě *Praze*, jiný ve *Zpěvu úzkosti*, který je osnován na návratnosti sugestivního refrénu, jiný v *Mobilizaci*,

kde eufonická a rytmičká organizace verše prudce odlišuje dynamický děj od citového vyznání, litanickou velebnost od dětského říkadla. Jindy zase báseň vrcholí odkazem či přímou citací veršů české národně burcující poezie (Svatováclavský chorál, Nerudovo Jen dál). Tyto monumentalizované vidiny ve sbírce převládají, vedle nich se však objevují básně meditační, rozvíjející tradiční halasovská témata, například téma „malomocných slov“, téma mrtvého vojáka; motiv verše „soukromého“ a „zbrojného“ předznamenává dokonce v Torzu naděje ráz autorovy poetiky: „Pěšáckým rytmem zněte slova / úzkostí šikovaná / Tě úzkostí dvanácté“.

Také VLADIMÍR HOLAN v cyklu veršů *Září 1938* a v básni *Odpověď Francii* konfrontuje svou dřívější „zoufalou urputnost“ s vůlí aktivně zasáhnout do společenského procesu. Odpověď Francii je stylizována jako přímá promluva — obžaloba, provázená jednoznačným soudem. Monumentalizace básnického gesta a přenesení současných dějů do podoby bájí, mýtů umožnily autorovi potlačit citové, bezprostřední účastnické reakce a akcentovat obraz subjektu, který spatřuje národní tragédii v časové perspektivě dějin. Detailní záběry, někdy uváděné jako dokumentární svědectví, jsou situovány do souvislostí, které z těchto předmětných obrazů vytvářejí mohutné symboly rozpadávajících se hodnot starého světa. Holan se často uchyluje k sledu názorně viděných konkrét, důvěrně evokujících aktuální, jedinečný dobový fakt, a k meditacím, zobecňujícím jeho význam. Přesně vybudované obrazy jevů vznešených a nízkých, hrdinských i zbabělých, zákonitých a nahodilých, konkrétních i obecných, časových i nadčasových, jsou kontrastně rozvíjeny ve výjevech a vizích, které mají často filmový spád. Patetická a pamfletická poezie Holanova obsahuje také pól naděje, důvěry v nové bratrství člověka, v řád lidské solidarity, která se zrodí z osudové zkoušky celého lidstva.

Z prací básníků starší generace, které se vztahují k podzimu roku 1938, jsou nejvýznamnější sbírky St. K. Neumanna a Jaroslava Kolmana Cassia. V souboru básní ST. K. NEUMANNA *Bezedný rok* (1938) se národní tragédie dotýká zejména druhý oddíl, soustřeďující lyriku, která je zacílena k lapidárnímu, naléhavému mravnímu příkazu (*Nezrazuj, Jen páteř měj rovnou* atp.). Prvý oddíl *Bezedného roku*, nazvaný *Karpatské melodie*, je věnován „milované krajině“, v jejíchž přírodních i sociálních skutečnostech Neumann nalézal podněty pro svůj typický dualistní postoj, oscilující mezi krásou krajiny a lidskou bídou, mezi mýtem a realitou, mezi snem a revoltou.

JAROSLAV KOLMAN CASSIUS reagoval bezprostředně na národní katastrofu ve dvou sbírkách — *Železná košile* (1938) a *Hromnice hoří* (1939). Dřívější nostalgie ze zničeného domova dětství je nyní vystřídána vzdorem a protestem proti zradě cizí i domácí. Osobní drama, zobrazené v předmětných sceneriích venkova, je prolno do dramat nadosobních, zobrazovaných často v rovině reflexe, jež směřuje ke gnómičké, apelativní zkratce („A všechno železo, které je v zemi — ať zabíjí“).