

POEZIE

BILANCE A SYNTÉZY

Básnická díla vydaná na počátku okupačního období se úzce přimykají k poezii z tragického podzimu osmatřicátého roku. Události umožnily autorům spatřit historické jevy „na kraji pohrom“ jako výraz všeobecné krize člověka, již dobové skutečnosti odhalily v dramatických souvislostech a podobách. Význam této tvorby nespočívá tedy jen v aktuálně vyhocených motivech (například motiv návratu k domovu, evokace slavných historických lokalit a dějů, mytizace národních dějin) a symbolech, v alegoriích a jinotajích, které byly interpretovány jako projev odporu a nenávisti nebo věrnosti a víry, ale stejnou měrou i v rozvinutí problematiky lidské existence v čase totálního ničení hodnot. Cyklické útvary, rozsáhlé skladby s epickými prvky, představující do značné míry uměleckou i myšlenkovou syntézu, sumu životních i tvůrčích zkušeností, jsou soustředěny k celistvému pojetí lidského bytí, k obsáhle rozvinutému zkoumání možností nové integrity člověka a světa. Je příznačné, že se k těmto bilancím uchylují zejména příslušníci generace let dvacátých: ideologizující Nezval s koncepcí perspektivismu, Hora, rozvíjející představu lidství, jež se dotváří a dovršuje činem, prací a duchovní tvorbou, Seifert, který mytizací reality dociluje prolnutí konkrétní jedinečné existence s nadosobním, kolektivním posláním, Halas, pokoušející se o dramaticky vyhocenou heroizaci osobnosti — symbolu jednoty národního a sociálního údělu, Holan s vizí světa, který ztratil dostředivost a tím i řád, Palivec, konstruuující osudová podobenství, a Kolman Cassius, jenž proti proudu času hledá smysl lidského bloudění.

VÍTĚZSLAV NEZVAL v cyklické skladbě *Historický obraz* (1939) transponoval historickou skutečnost zájmových událostí do časově i místně blíže neurčených scenerií, romantických dějství a motivů, jež sugerují pocity napjatého očekávání, kolektivní úzkosti, zklamání, zoufalství i hrůzy z apokalyptických katastrof. Vyústění z této tragédie nalézá v nositeli naděje — času. Artistní útvar (dvanáct částí je složeno vždy ze sedmi tercín, spjatých jedním rýmem) umožnil akcentovat monotónnost dějů, baladickou atmosféru a přízračnost nočních vizí. Bohatou eufonickou instrumentací, opakováním stejných slov a častým užitím anafor, bizarní obrazností a středověkými motivy připomíná Nezvalův cyklus symbolistickou lyriku Karla Hlaváčka.

Historický obraz autor začlenil do knihy *Pět minut za městem* (1939), která vedle tří oddílů drobné lyriky obsahuje osm rozsáhlejších básní a cyklů, v nichž spočívá dobový význam sbírky. V knize pokračuje proměna Nezvalova životního pocitu i vztahu k realitě: „strašný věk“ způsobil prudkou bolest, chorobu melancholie, jež „štve a drtí“. Dokončuje se přesun od hédonismu a smyslového postoje k citové interpretaci skutečnosti a k tvorbě lyrických symbolů osobního i národního údělu. Nezvalovy „návraty“ nesměřují — jako tomu bylo u něho dříve — k evokaci intenzity okamžiku, ale jsou výrazem hledání vnitřní jednoty individua v citové horoucí vazbě s vlastní minulostí, s láskou, s domovem a s kolektivem. Stylizaci individuálního osudu („marnotratný syn štvaného národa“) směřuje autor k objektivaci svého postoje, k mytizaci reality, k vytváření podobenství a alegorií, v nichž mnohdy běží o zašifrování aktuálních jevů (do okruhu této tvorby patří také satirická báseň *Švábi*, která byla z knihy cenzurou vyřazena a vyšla samostatně až v roce 1945). Právě

v rozsáhlejších básních se však silně projevil Nezvalův voluntaristický přístup k tématu, disproporce mezi myšlenkou, vyjadřovanou často deklarativně, a metaforickým kontextem; snaha o ideologizaci projevu vyúsťuje ve verbální klišé vlastenecké poezie 19. století (*Óda na návrat K. H. Máchy, Veliká pouť*).

S cyklickými útvary souvisejí pokusy o moderní, silně reflexivní básnickou epiku, zobrazující osud člověka v dramatických dějinných událostech. Pro básnickou povídku JOSEFA HORY *Jan houslista* (1939) je příznačné napětí mezi konkrétním osudem (syžet skladby zachycuje jen klíčové okamžiky) a mnohoznačným symbolem návratu k ohroženému domovu, symbolem, jehož je hrdina nositelem; autor se spokojuje s nejnutnější charakteristikou a lokalizací, zdůrazňuje hlavně etický obsah lidského údělu, velikost a naději lidské existence, která má schopnost „brát život do svých rukou..., z ničeho kout štít, jít k novému dni stvoření“. Hora vklíní subjektivitu do společenství mrtvých i živých, zobrazuje vzájemné přeskupování mezi existujícím a myšleným, snem a skutečností. Sféra lidského bytí je tak obohacena o jemně odstíněnou škálu vědomí, dotvářejícího bohatou integritu člověka snů a činů. Pocit závratí a úžasu z životních dějů je zde zintenzivněn vědomím, že jsou ohroženy samotné základy tvořivého bytí. I v Janu houslistovi se Hora představil jako básník harmonizátor, toužící po naplnění údělu člověka, po vnitřním klidu, po vyrovnání kolizí, a reflexivní složka jeho skladby vlastně neustále obměňuje tuto problematiku. Dvanáctiveršové strofy obsahují uzavřený okruh děje nebo relativně celistvé meditační partie, takže vynalézavě komponovaná povídka (střídají se scény, úvahy, apostrofy, dialogy a vnitřní monology) je vytvářena sledem osamostatnělých částí, korespondujících navzájem dějovou linií i postupným rozvinutím reflexivních motivů.

Cyklus *Requiem* (1940) se k Janu houslistovi hlásí nejen obdobnou strofickou, metrickou a rýmovou stavbou, ale i tím, že rozvíjí některé jeho typické motivy, tentokrát už bez příběhu, jen v meditacích. Již zde nazývá Hora svůj cyklus „zápisníkem“, naznačuje tím zvláštní typ svých glos — reflexí o lidském údělu uprostřed neustálého míjení, v němž ani smrt není ukončením, ale součástí věčného plynutí. Prolínání dvou krajních pólů — nicoty a života — vede k představě celistvosti bytí, jehož pochopení je předpokladem plné realizace individuální existence. Hrůza a nelítostnost smrti je pouze jednou stranou její přítomnosti, neboť současně je také „sestrou milosrdenství“; Hora vzpomíná mrtvých přátel Wolkra a Šaldy, aby právě u nich našel odpověď na své otázky po časnosti a věčnosti: tvorbou, činy, prací, stavbou duchovního světa se člověk uskutečňuje v dimenzích jsoucnosti i v rozpětí, jež daleko přesahuje jeho bytost. Requiem autor zanedlouho přičlenil k cyklu básní *Popelka přebírá hrách* a knize dal titul *Zahrada Popelčina* (1940). Pohádkově interpretovaný motiv pokory a tvořivé práce je vůdčím motivem kontemplativní lyriky, v níž se autor chce tvořivým aktem dobrat jednoty světa, vyšší harmonie jeho protikladů. V polaritě hrůzy a naděje života, nicoty a úžasu nad snem i skutečností nalézá krajní rozpětí lidské existence, která je provázena úzkostí ze samoty ve vesmírném světě. Jen touha po družnosti, po začlenění může vést k dovršení individuálního bytí, neboť naplnění a sjednocení jedince v pluralitě žití a smrti mění tragiku zániku v součást nového dění. Návrtnost motivů i jednotlivých slov svědčí o monotematicnosti Horovy lyriky, která neustále konkretizuje a ozvláštňuje konstanty, jež jsou součástí lidského života (domov, tvorba, smrt, družnost atp.). Hora nepřináší programový perspektivismus, ale pokouší se skládat rozbitého člověka v složitou strukturu s pevným názorovým středem a s vnitřní rovnováhou.

„Víc než být — je milovat...“ — tato slova JAROSLAVA SEIFERTA postihují základní zaměření jeho válečných cyklů. Realita je vnímána jen v krajních stavech, v kontrastních polohách citového zaujetí: stírá se úžas i strach, bolest i štěstí, milostná horoucnost i snová ireálnost. Citová intenzita zážitku sugeruje představy univerzální jednoty člověka a světa, prolínají se jevy vnitřní a vnější, procesy individuální i nadosobní, minulost a přítomnost, realita a mýtus. V skladbě *Světlem oděná* (1940), sestávající ze tří stejně velkých celků (vždy sedm osmiveršových strof), autor evokuje uplynulý čas dětství a mládí, žitého v pražských sceneriích. Přesně lokalizované prostředí symbolů národních dějin (katedrála sv. Víta, Pražský hrad, letohrádek Belveder, Karlův most, Vltava) je transponováno do různých časových rovin, sen a realita se mísí

stejně jako vzpomínka a bezprostřední prožitek. Přeludnost dění je základem mytické vize, jež je však stále zcivilňována humorným glosátorstvím a hovorovými obraty. Seifert nepracuje s alegorií a reflexí, projev stylizuje jako bezprostřední osobní zpověď. Rovnováhy konkrétního života a nadosobního smyslu individuálního bytí dociluje zintimněním všech jevů a deheroizací symbolů ohroženého češství, anebo naopak přičleňováním všedního detailu do obrazů národního mýtu. Typické znaky svého projevu — prostotu vyprávění, nehledanost výrazu, splývavost představ, bohatost konkrétních reálií, naivitu pohledu a rafinovanou instrumentaci motivickou — si Seifert udržuje i v cyklu tří meditací, orámovaných předzpěvem a dozpěvem a nazvaných *Vějíř Boženy Němcové* (1940). Také zjev velké básnířky je viděn spektrem detailu (vetchý vějíř), nad nímž autor křísí čas mládí i stárí osobnosti. Od původního motivického východiska se vzdaluje k širším perspektivám a postava Němcové mu vyrůstá v mnohovýznamný symbol matky, ženy, strážkyně národa, domova, nositelky krásy a dobroty. Seifert se plně ztotožňuje s objektem, vytváří plynulou hranici mezi reálným zjevem a snovou vidinou, což mu umožňuje kontemplaci nad „dobou smrti“ a žalu, nad dobou, která hledá oporu v hrobech předků, v rodné zemi a v lidu. Tyto jinotajné pasáže úzce navazují na obdobné partie lyrického pásma Světle oděná.

Z obdobného příležitostného popudu — 120. výročí narození autorky Babičky — vznikl také cyklus FRANTIŠKA HALASE *Naše paní Božena Němcová* (1940). Řadou podob lidské i legendární tváře, scén a faktů ze života směřuje Halas od konkrétního zjevu k mravní velikosti osobnosti a díla v širší časové perspektivě. Na jedné straně zpředměťňuje jedinečný osud, ale současně jej projektuje do nadčasové platnosti, postihuje v něm jednotu osudu národního a sociálního. Kniha se skutečně stala — jak chtěl autor — „nejen holdem, ale také demonstrací“, neboť dramatické vyhocení tragické vzpoury je obžalobou zbabělosti i oslavou věčného buřičství: „Zpívám křičím věčnou chválu / každému kdo nepoddá se“. Život básnířčin začíná obrazem jejích dívčích let a končí apoteózou a hyperbolickou glorifikací národního typu, který prošel „časem zlým“ a sám se stal nositelem víry. Ze zdrojů lidové slovesnosti čerpá Halas epigramatickou zkratkovitost říkadel, obraznost i motivy báchovek a zároveň nově využívá postupů litanie i dramatizující metafory z Torza naděje. Naléhavost básní je zesílena hojným užitím apostrof, přímým komentováním děje i expresivním pojmenováním. Zcela ve shodě se svým úsilím nalézá Halas u Němcové příklad tvůrčí práce se slovem, adoruje její slovesnou práci jako symbol národního ducha.

K dvěma cyklům VLADIMÍRA HOLANA — Září 1938 a Odpověď Francii — přibýly v roce 1939 další dva — *Přev tříkrálový* (psáno 1938–1939, vydáno 1946) a *Sen* (1939). Tentokrát však autor nepřifazoval k sobě básně tematicky příbuzné, ale vytvořil lyrická pásma s epickými prvky, skladby komponované jako široce rozvětvený obraz soudobého věku. Národní tragédie představuje básníkovi součást světového dramatu, jedno dějství epochy krizí a válek, nejen deformující, ale také formující nového člověka. Do této politické poezie s pamfletickými rysy je organicky integrován celý komplex otázek noetických, neboť „stvoření člověka“ brání nejen vnější síly, ale překážkou je i neproniknutelné tajemství vztahů a jevů obklopujících lidskou existenci. Holan sice rozklenul představu světa konturovitě do protikladu chaotického „mumraje“ doby a budoucího řádu, který teprve bude vytvořen, ale přílišné redukci uniká stálým problematizováním a odstiňováním obou základních protiv. Apokalyptická vize hroučících se hodnot je nesena patosem starozákonního proroka, zoufalého ve své lásce, neúprosného ve svém soudu. Základní scenerii Holanových cyklů je noc, v níž svět fantomů a reálných skutečností se neustále přeskupuje a prostupuje, v níž se v bizarní obludnosti vyjevuje dehumanizované společenství. Holanovy básně jsou vlastně sledem a konfrontací více či méně rozvinutých dějství, jež jsou někdy stylizována jako autentická svědectví přímého účastníka, jindy na sebe berou fantasmagorickou podobu symbolu nebo mýtu. Napětí díla je vytvářeno tím, že na sebe neustále narážejí úryvkovitě nebo plně rozvinuté partie epické a meditativní. Tyto miniaturní příběhy či dramatické zkratky jsou charakteristické i pro Holanovu metaforiku, zakládající se na několika představových okruzích a jejich vzájemných korespondencích. Holanova metafora je významově neobyčejně diferencovaná: autor

přirazuje k sobě abstrakta a konkréta, slova z technických vědních oborů a tradiční poetizační pojmenování, užívá složitých vazeb větných, kříží různé významy slov, slovník radikálně rozšiřuje o barbarismy, vulgarismy a novotvary. Přitom však tato „experimentátorská poezie“ byla ve válečné době srozumitelná, její „temná místa“ byla tehdy chápána v jinotajném, symbolickém významu.

Ze *Zpěvu tříkrálového*, který je věnován „památku mrtvých v Habeši, Španělsku a Číně“, byly širší čtenářské veřejnosti známy jen verše otištěné časopisecky, protože cenzura knižní vydání zakázala. Sedm nestejně rozsáhlých částí, sestávajících z pravidelných rýmovaných strof, je kompozičně přesně rozvrženo. V prvních třech je katastrofismus věku bezpráví zobrazen v listopadové a prosincové atmosféře osmatřicátého roku; tyto pamfletické pasáže předcházejí setkání s třemi „rozbíječi věčných klecí“, s „bosáky Naděje“, s třemi Mágy, nesoucimi v noci fantomů na svých bedrech — rozsudek. Další tři části jsou třemi monology: Afričana z Etiopie napadené Evropany, bojovníka ze španělské fronty a čínského havíře, rolníka, kulího; ti všichni soudí věk „rozhoupaných vah a měř“, umělost křečovitě civilizace, fetišismus světa zločinů, společnost, která pozbyla vnitřního smyslu a lidského určení, neboť mít, vlastnit, je zde nadřazeno bytí. Holan stylizuje výpovědi tři mytizovaných postav (antiutilitárnost přírodního člověka, intelektuální analýza moderní společnosti a zoufalství lidových mas) nejen jako příkrý soud, ale jako trojí hledání nového lidství.

Patos vizionáře a zvěstovatele apokalypsy se ještě stupňuje ve *Snu*, věnovaném „památku Velemira Chlebnikova“, k němuž se Holan svým experimentem hlásí. Pocit ohroženosti bytí, nebezpečí zkázy duchovních hodnot, jsou předznamenány ústřední noční scenerií, kdy zem — ohromná rakev nese všechny vstříc hrůzám. Do všedních dní, naplněných prostými úkony a mžitkovým opojením, do tohoto „mrtvých umírání“ Holan prudce promítá přízračnost světa, který zešlel; rovina útržků banálních hovorů je propojena do personifikovaného dramatu národů i dramatu vesmírných. Proti torzovitosti soudobého světa je akcentován stavebný řád básnického díla, svobodného v nesvobodném zborceném žití.

Tendence k cykličnosti je patrna i v Holanově lyrické sbírce *Záhřmotí* (1940). Dvojverším „O trochu více současnosti ještě / a nebudeme již vůbec“ uvádí autor tuto lyriku ve vztah k své ostatní tvorbě. Představy dětství, hudby, unikající času a prostoru (cyklus *Mozartiana*), a lásky (cyklus *Jen pro dva*) souvisí u Holana s touhou po absolutnu, po ztracené celistvosti a harmonii. Osobní prožitek, ať již vzpomínka nebo přírodní imprese, není autorovi podnětem, ale předmětem tvorby, konstruující ze složitých slovních vazeb svébytný básnický svět.

Holanovo experimentátorství se slovem bylo v mnohém inspirativní pro autora *Pečetního prstenu* (1941) JOSEFA PALIVCE (1886–1975). Vynikající překladatel Paula Valéryho (*Kouzla*, 1934, *Mladá Parka*, 1937) je nejvíce poplacen Mladé Parce, i když se v podstatných rysech své skladby od francouzského vzoru odlišuje. Na jedné straně se vztah člověka (symbolizovaného mladou dívkou) k zemi a ke kosmu na nejvyšší míru abstrahuje, na straně druhé je konkretizován detaily jako palčivě časový a aktuální. Tato projekce duše, dramatu jejího bytí do různých časových a prostorových dimenzí, představuje dramatické hledání a nalezení jistot přes zkoušky kladené vnitřními i vnějšími silami. V noční scenerii je hrdinka — „dřív živa ze světla“ — zavalena tmou, uvržena v hoře a nicotu, která ji však nutí shledávat protilátky (odtud plyne „ourodnost“ této tmy): dávná paměť jí vrací sílu životního začlenění, ohrožení jí umožňuje rozpoznat neplodnost narcisismu a shledat naplnění v složité škále relací prostého života a vesmírných souvislostí. Jde tedy o osvobození, vyjádřené závěrečným dithyrambickým hymnem, kdy hrdinka sjednocuje svou „účastí“ lidské i národní hodnoty. Intelektuální zvládnutí symbolického obrazu duchovního zápasu o celistvost, o víru a tvořivou vůli jde ruku v ruce s technickou virtuozitou projevu, jehož základem jsou monologické zpěvy nestejné délky, provázené dialogy a písňovými partiemi. Komplikovaná struktura symbolů a podobenství, které se někdy blíží alegorii, je vyjádřena silně deformovaným jazykovým materiálem: Palivec hojně užívá konkretizace abstrakt, neologismů, archaismů, lidové výrazy kříží s knižními, vytváří nová kompozita, a to často proto, aby docílil složité eufonické organizace veršů.

Tuto charakteristiku lze vztáhnout i na verše *Naslouchání* (1942), v nichž Palivec využil parafráze národní hymny pro kontemplaci člověka, hledajícího cesty k elementárním hodnotám lidského bytí. Vztah člověka a „řeholní“ země, „přešťastné ve svém souhrnu“, vede opět k záchraně individuální existence v nadosobním začlenění. *Naslouchání* (s titulem *Tesknění*) a *Pečetní prsten* byly spolu s introvertní básní *Spáček* shrnuty autorem do knihy nazvané *Síta* (1943).

Také sbírka JAROSLAVA KOLMANA CASSIA *Prsten* (1941) rozvíjí a obměňuje několik základních symbolů. V prvním cyklu je to symbol hrozny, v druhém symbol prstenu, a ty jsou také východiskem i vyústěním elegické meditace stárnoucího básníka, hledajícího v krajině dětství a v dávno opuštěném domově smysl životního bloudění. Mužná, předmětná lyrika, v níž básník chce přemoci nemilosrdnost času, má těžisko v diskurzivní kontemplaci, která je členěna opakujícími se motivy. Pocit cizince ve světě, vědomí nenaplněného údělu a prohraného osudu není návratem harmonizován, ale naopak osamocení se prohlubuje konfrontací s minulým časem, s pevným řádem rodu a mnohotvárností dřívějšího prožívání. Stoickým klidem nazírá Kolman plynulost dění, jím také překonává úzkost z nebytí, jež se mu ve vztazích k mrtvým předkům proměňuje v „opojení smrti“.

POEZIE ŽIVOTNÍCH A NÁRODNÍCH HODNOT A JISTOT

Duchovní otřesy a krize, charakteristické pro dobu překvapujících válečných událostí, nově konkretizovaly i tu část lyriky, jež hledá v nové aktualizaci tradičních hodnot cestu k znovunabytí životní rovnováhy a vnitřních jistot. Široký okruh básníků usilujících o obraz celistvého, nerozpolceného lidství, je ovšem značně diferencován. Značný vliv a význam měla lyrika rehabilitující krásu prostého, všedního lidského údělu a evokující touhu člověka po intenzivním citovém prožívání života. V této tvorbě se objevuje několik motivických konstant, jako je domov, země, mateřský cit, dětství, milostný vztah, příroda, krajinný zážitek atp., které umožňují prolínání individuální zážitkové sféry s nadosobními idejemi a kategoriemi. Jinou oblast tvoří reflexivní lyrika, hledající utvrzení kladného životního postoje v meditacích o smyslu poslání člověka. Posléze jde o okruh poezie opírající se v tom či onom směru o jistoty katolické religiozity a české náboženské tradice.

Zcela logicky přineslo toto hledání duchovních opor také konfrontaci — jen zdánlivě nečasovou — vzdálených kulturních epoch a jejich tvorby s přítomností, neboť jak shody, tak rozdíly byly aktualizovány v podobě hodnot vyrovnávajících kolize a diskontinuitu národní kultury. Je to patrné například na parafrázích čínské poezie, které BOHUMIL MATHESIUS uspořádal do sbírek *Zpěvy staré Číny* (1939) a *Nové zpěvy staré Číny* (1940). Poprvé Mathesius publikoval část svých převodů v knize *Černá věž a zelený džbán* (1925), ale v tehdejší době byly vnímány spíše jako kuriozita. Teprve v okupaci vystoupil do popředí význam obrazu harmonického vztahu člověka a přírodního světa, vztahu individua a vesmíru, význam básní dávajících odpověď — jak píše Mathesius — na prastaré otázky lidské existence: „pomůže nám to podstatnou měrou i k objektivaci vlastního pocitu, k zpevnění a potvrzení vlastního základního postoje k otázce života“. Parafráze a improvizace na motivy čínských básní se vyznačují gnómičkou sevřeností, „maximem napětí na nejmenší ploše“; scény, výjevy, intenzivní dojmy, citová dějství, miniaturní baladické syžety jsou založeny na přesné korespondenci několika konkrétních detailů, čerpaných zejména z přírodních reálií. Tato konkrétnost a předmětnost vyúsťuje v nápořád celistvého vidění skutečnosti, pevných životních vztahů, vnitřního klidu a vyrovnanosti, velikosti individuálního bytí, ohrožovaného vnějším neklidem světa („Nenasytný je císařův hlad po vládě světa./ Před ním jako dým se trátí tisíců dech lidí“). Do první sbírky Mathesius soustředil zejména poezii pijáckou a válečnickou, v druhé se pokusil ukázat „čínštější tvář“ této lyriky a orientoval se spíše k tématům rodinné lásky a přátelské věrnosti. Po vydání dvou knih začal autor-překladatel spolupracovat

s odborníkem sinologem Jaroslavem Průškem (kniha *Bohyně milosti*, nové překlady Li Po aj.). Mathesiovy parafráze, akcentující soulad opojení okamžikem s vědomím věčného životního koloběhu života, měly daleko větší ohlas než jeho původní sbírka *Lyrické intermezzo* (1940), shrnující formálně velmi různorodou tvorbu (epickou *Písní o velké válce* se autor hlásí k Majakovskému, citovou lyrikou k čínským parafrázím, některými čísly k Havlíčkovi atp.).

Pozornost, kterou vzbudily Mathesiovy „zpěvy“, jistě podnítila vydání dalších edic parafrází. MILADA SOUČKOVÁ (1901–1983) v *Žlutém soumraku* (1942) intelektuálně stylizuje motivy čínské lyriky, opírajíc se přitom více o variabilitu slova než o celkový syžetový obraz. Uchovává základní okruh životních postojů cizích básníků, ale konstrukci celku provádí naprosto samostatně, místy příliš racionálně. Také JOSEF HEYDUK ve sbírce parafrází staré arabské poezie *Zpívající Arábie* (1940) vytvořil dílo spíše původní než překladové. Tato poezie životní moudrosti, válečnického hrdinství a milostných vznětů nezná názornou zkratku čínských básní.

Spolu s Mathesiovými parafrázemi patřila lyrika JAROSLAVA SEIFERTA k nejčtenějším veršům v období okupace. Ve dvou vydáních vyšel soubor *Jaro sbohem* (1942, 1944), do něhož autor zařadil z prvního vydání sbírky (1937) část, kterou propustila cenzura, značně však knihu rozšířil o řadu dalších prací, vydaných buď samostatně (*Pantoumy o lásce*, 1940, verše v knize Josefa Trojana *Létal jsem s anděly*, 1941 aj.), anebo publikovaných časopisecky. Vznikla obsáhlá sbírka, shrnující ve výběru autorovy verše z let 1936–1942, psané většinou pro noviny. Cenzura si sice vynutila tematické zúžení, ale bohatá invence a virtuózní zvládnutí různých formálních útvarů (pantoum, píseň, rondó, romance aj.) zbavila knihu monotónnosti pouhých variací nevelkého okruhu motivů. Miniaturní děj, situace, scenerie, události jsou rozvinuty do několika rýmovaných strof, zobrazujících celistvost, nerozštěpenost subjektu. Od sentimentu vzpomínky a idyličnosti se Seifert osvobozuje propojováním bezprostředních citových reakcí do roviny úsměvné, ironické nebo melancholické interpretace v jiném časovém a prostorovém kontextu; tak se prolínají sen a skutečnost, naivita a zkušenost, okouzlení a rozčarování, důvěřivost a poučení, vzpomínka a přítomnost, dálka a domov, vzácnost chvíle a banalita dne. Nikdy však není tímto napětím porušena harmoničnost celku, který je oslavou elementárních hodnot — domova, lásky, přátelství, přírody i nadosobních hodnot národních. Báseň je vystavěna z konkrétních detailů a jemně odstíněné škály kontextů, do nichž je věc, událost zasazena. Základní rejstřík prostých představ, hovorové obraty, zdůrazňovaná přítomnost mluvčího navozuje dojem improvizovaného, spontánního vyprávění, zvláště v causerích, lyrických komentářích, příležitostných verších a romancích (*Malá romance o Ctěradu a Šárce*, *Malá romance o knížeti Oldřichovi a jeho Boženě*).

Pozdním lyrickým debutem *Zpěvník* se MARIE PUJMANOVÁ představila jako kultivovaný vizuální a auditivní typ, tvořící pod vlivem poezie Seifertovy a Nezvalovy. Intelektuálně bystré postřehy z rušného městského světa jsou citovým postojem integrovány do dynamického obrazu všedních, ale zároveň heroických lidských osudů. Vedle příliš obšírných vyprávění psala Pujmanová i lapidární popěvky, říkadla i složitěji instrumentovanou epiku (*Rafael a Satelit*, 1944), v níž se střídají meditace, dialogy i písňové partie. Víra ve vítězství hodnot prostého života vyúsťuje do obrazů družnosti a pospolitosti národní kolektivity i do obrazů citových vztahů poutajících člověka k rodině, k dítěti (*Verše mateřské*, 1940). Obdobný základní motivický okruh je i ve sbírce JARMILY URBÁNKOVÉ *Slunečnice* (1942), kde prožitek mateřství tvoří základ reflexí o hodnotách lidského života v „smutném čase“.

Z básnické tvorby Sovovy, Tomanovy a Seifertovy přímo vychází FRANTIŠEK BRANISLAV, básník harmonizátor, soustředěný zejména na zobrazení intenzivních citových vztahů, okamžiků smyslového okouzlení a na evokaci melancholických vzpomínek. Jeho lyrika (*Věčná země*, 1939, *Dým k hvězdám*, 1940), směřující ke gnómičnosti výrazu a k písňové zkratce, je založena na přesně odpozorovaném detailu, většinou ze světa přírody, který zpředměťňuje meditativní zacílení básně. I v jemně odstíněných přírodních impresích a v písňích milostné důvěry je patrna tendence k stylizaci eticky odpovědného postoje.

Lyrické tradice, prodloužené ještě k Nerudovi a k Sládkovi, jež jsou příznačné pro Branislava, se staly východiskem pro řadu autorů, kteří se obraceli k obdobným motivickým oblastem a využívají obdobných formálních postupů. Citová interpretace důvěrně známých skutečností harmonizuje vztah subjektu a objektu, intimizuje i obecné pojmy a představy (vlast, rodný kraj, lid, země, rod atp.). Básníci se s oblibou stylizují jako mluvčí prostých lidí, kteří se životní bídě brání pevným mravním postojem a věčnou touhou po kráse a štěstí. Elegická, teskná meditativní lyrika, aplikující a obměňující tradiční postupy, směřuje často k žánrovitosti, alegoričnosti a idyličnosti; v dobách válečných však našla — pro svou látkovou a formální přístupnost — hojně čtenářů (KAREL VOKÁČ 1903–1944, *Žít i umírat*, 1941, *Utkáno z dýmu*, 1942, *Bohoslav*, psáno 1943; LADISLAV STEHLÍK, *Madoně*, 1943; JAN ČAREK, *V zemi české*, 1942; ZDENĚK VAVŘÍK, *Rodná*, 1940; JAN ALDA, *Vítr*, 1941; ZIKMUND SKYBA, 1909–1957, *Rozhraní*, 1940, *Sedmero modliteb*, 1941; SVATOPLUK KADLEC, *Kroky na vodě*, 1941).

Proces přechodu od smyslově konkrétního podobenství k reflexivní poezii je názorně vyjádřen v básnické tvorbě Františka Nechvátala a Jana Nohy. V jinotajné vizi moravské země *Mateřské znamení* (1939), cyklicky rozvržená do řady apoteóz a patetických obrazů, prolíná FRANTIŠEK NECHVÁTAL motivy osobní, intimní i motivy společenské, historické; reflexe, která tvořila jednu část obrazného pásma, se v dalších dílech stává dominantní a Nechvátalova poezie, pro niž byla vždy příznačná rétoričnost a rozporná autostylizace, směřuje k mnohomluvným meditacím, provázeným symbolicko-dekorativní metaforikou (*Věneček rozmarýny*, 1943, *Vzdechy trávy*, 1944 aj.). Sbírky JANA NOHY — *Pastorale* (1939), *Myšlený kruh* (1943) a *Milostná větvení* (1944) — vydané v době okupace příkře kontrastují s předcházející autorovou tvorbou. Noha se orientoval, silně ovlivněn Horovou lyrikou, k abstraktně meditativní poezii času, k lyrice adorující „věčnou krásu slova“, artistní vynalézavost a klasickou dokonalost.

Proti odtažitě meditativnosti se objevily programově vyhocené reakce, zdůrazňující potřebu optimistického postoje k životu. Verbalistní variace vágních pocitů však vedly jen k vnějškové patetizaci a k hromadění siláckých póz (vitalistická lyrika JOSEFA KADLECE, „osudová“ poezie MILOŠE HLÁVKY 1907–1945).

Abstraktnost a významovou neurčitost reflexivní poezie paralyzovali básníci náboženských jistot ideovou orientací k tradicím nacionálním a náboženským. „Čas, stvrzovatel Sibyl“ je pro ně časem úzkosti o člověka a rodnou zemi, ohroženou rozkladem světa bez Boha. Jedna část této lyriky se inspirovala barokní tvorbou: barokně je inscenován sám ústřední konflikt, který nabývá metafyzické platnosti, barokní je i bohatě metaforizovaná výstavba textu. Ve dvou lyrickoepických básních *Vězeň* (1940), inspirovaných částečně máchovskými motivy, rozvinul FRANTIŠEK LAZECKÝ alegorický kontrast ďábla a Boha, vizi zápasu o víru a jistoty proti hříchu a zlu. K obdobným tradicím se také hlásí lyrika VLADIMÍRA VOKOLKA (1913–1988) *Žiněné roucho* (1940), v které sice není naivní symboliky a patosu Lazeckého básní, ale obraz světa jako žaláře, z něhož volají zatracenci po boží milosti, zůstává shodný. V protikladu k představě dramatického vztahu k Bohu, který chtěla zobrazit lyrika barokních kontrastů, směřoval jiný typ katolické poezie k harmonickému obrazu života, utvářenému metafyzickým duchovním principem. Kruh dvanácti ód *Trojzpěvy* (1940) VÁCLAVA RENČE obsahuje perifrastickou, slavnostně orální, patetickou lyriku programově vyjadřované víry a naděje. Motivy návratu k tradici a k zemi jsou situovány do liturgicky obřadné reflexe, která zvyšuje ornamentálnost celku. Úsilí o formální dokonalost výrazu je patrné také v lyrice KARLA DOSKOČILA (1908–1962) *Větve stromů* (1941).

Nejvýznamnějším představitelem katolicky orientovaného básnictví zůstává i v tomto období JAN ZAHRADNÍČEK. Závěrečný oddíl jeho sbírky *Korouhve* (1940) obsahuje apoteózy českých světců, kteří představují konkretizaci pojmů tradice a češství (sv. Vojtěch, sv. Prokop, sv. Jan Nepomucký, sv. Cyril a Metoděj). K nim se autor obrací v modlitbách, v exklamacích, v perifrastických obrazných pojmenováních, spatřuje v nich pevnou záštitu uprostřed doby národních pohrom. Dogmatická státnost a rétorická hymničnost je vyvážena v druhých oddílech verší, v nichž autor pokračoval v symbolizaci smyslově konkrétních

obrazů, čerpaných zejména z přírodního a venkovského bytí. Tentokrát však nadvláda intelektuálního prvku i úsilí o patetizaci projevu způsobily růst slavnostně deklamativního perifrastického výrazu. Protiváhu nábožensko-vlastenecké lyriky Korouhví, která se dotýkala i bezprostředně aktuálních témat (například 17. listopadu 1939), představuje další Zahradníčkova sbírka *Pod bičem milostným* (1944). Autor oprostil svou poezii od náboženských výkladů a apostrof, obrací se k sféře „pozemské milosti“, k lásce, která mu představuje živou, konkrétní hodnotu, chráníci subjekt od splynutí s mechanismem světa, kde „není už líbezné doma“. Láska násobí úzkost, ale zároveň subjekt vykupuje, dává zcela určitý smysl lidskému údělu, umožňuje znovu prožívat skutečnost v jejím úhrnu, v její hmotnosti i duchovnosti. Přesun od vnějškové patetičnosti k milostné tematice se projevil i v inklinaci k písňovosti, k pojetí básně jako „zpěvu“, který je určen konkrétnímu adresátu.

Se Zahradníčkovou lyrikou konce let třicátých a počátku let čtyřicátých úzce koresponduje básnické dílo FRANTIŠKA HRUBÍNA, který obdobně jako Zahradníček spatřoval východisko své další tvorby v příklonu k náboženským konstantám, umožňujícím začlenění subjektu do nadosobních relací. Hrubín hledal takovou podobu objektivace, která by zharmonizovala jeho volní úsilí se spontánní inklinací jeho lyrického naturelu. Jeden způsob nalezl ve *Včelím plástu* (1940), kde usiluje o klasickou vyrovnanost a formální dokonalost projevu. Již v kompozici sbírky je zřejmá autorova snaha vytvořit dílo přísného řádu: jádro knihy tvoří dva cykly patnácti sonetů (sonetový věnec a lyrickoepické pásmo sonetů, v němž je zpětně odvíjena cesta básníkovy děda od smrti k narození), mezi něž jsou vloženy tři modlitby *Torzo mariánského sloupu*. Jestliže dříve spočívalo těžiště Hrubínovy poezie ve smyslové lyrice, nyní se přesunulo k duchovní kontemplaci; hudebně organizovaný verš byl nahrazen metaforickým dějstvím symbolické platnosti. Převaha apriorního ideového konceptu nad předmětným viděním však způsobila zesílení abstrakce, pozornost autora je upjata do oblastí, jež má obecné ideje ozvlášťňovat, tj. do oblastí formální výstavby. Odtud plyne přímo artistní ráz Hrubínovy tvorby, virtuozita vyrovnávající se s překážkami, které zvolené schéma klade.

V tomto údobí se u Hrubína ustaluje několik základních motivů (chudý — bohatc, kolébka — rakev, hrob — slunce, země — křídla), které v dalších pracích autor konkretizuje, vsazuje je do nových významových kontextů, a tím proměňuje jejich prvotní, převážně náboženský obsah (například obraz chudého se postupně zbavuje františkánské pokory a nabývá rysů sociálních). Tento proces je zřetelný ve sbírkách *Země sudička* (1941) a *Cikády* (1943). Nastává formální oproštění, stále častěji se objevuje prostá písňová forma. Ve středu Hrubínovy tvorby je konkrétní lidský osud, jehož obecná váha není shledávána v projekci do transcendentních relací, ale v začlenění do vztahů rodových, v jeho etické odpovědnosti za životy druhých. Subjekt se tak stává průsečíkem celé řady subjektů, není oddělen ani od mrtvých, ani od dosud nezrozených, je sám sobě vesmírem, životem v jeho plnosti i stálé ohroženosti. Hrubínův tradicionalismus se projevuje i v příklonu k lyrickému odkazu 19. století, zejména k tvorbě Nerudově a Vrchlického (sbírka *Mávnutí křidel*, 1944).

Motivy i barokní stylizace některých básní VILÉMA ZÁVADY situují sbírku *Hradní věž* (1940) do blízkosti lyriků metafyzické orientace. Zdánlivě tomu odpovídá i základní rozvrstvení knihy — obrazy ztraceného ráje, zpředmětnělé pocity zatracení, úzkosti a siroby v prázdnotě světa —, ale podstata Závadovy tvorby spočívá v odlišném směřování. Básníkův svět je skutečně bez boha, transcendentní pól je navždy ztracen, člověk hledá smysl svého údělu, rozpětí i obsah své existence zcela osamocen na zemi i ve vesmíru. Neživá hmota i lidské bytosti, zbavené přírodního ráje a celistvosti duše, jsou zobrazeny v dramatické expresi nebo v strnulé monumentálnosti jako mohutné symboly ohroženého života. Katastrofičnost, rozklad všech základních jistot a zoufalé etické úsilí o vzkříšení elementárních hodnot jsou v Závadově sbírce přítomny v několika navzájem korespondujících vrstvách: polarita „nejkrásnější“ a „nejstrašnější“ země narůstá do apokalyptických vizí; „vyvrácené duše“ nebo pokorná oddanost nadosobnímu údělu jsou typizovány v postavách narůstajících do podoby mýtu; podobenství tehdejší doby je zobrazeno v dramaticky vypjatých sceneriích. Závadova autostylizace je na jedné straně krajně civilní, na straně druhé směřuje k mytizaci

subjektu; rovnováha je i mezi intelektuálním postojem a senzibilitou, hmotnou názorností a reflexivním základem, aforistickou sevřeností a barokní kontradikčností. Závada často mění rytmus verše a podobu strofy (mnohdy je verš strofou), verš i sloka nabývají v jeho básních značné autonomie, celek je složen z několika částí navzájem jen velmi volně spjatých.

MLADÁ GENERACE UPROSTŘED SVĚTOVÉ VÁLKY

Diferenciační proces, který začal mezi nejmladšími básníky kolem poloviny let třicátých, byl na počátku okupace zpomalen, neboť tendence k sjednocování, byť různorodých snah, se ukázala silnější než tendence opačné. Také nejmladší básníci, publikující ve Studentském časopise, vystoupili společně na veřejnost ve sborníku „mladé práce“ *Chvála slova* (1940); zdůraznění významu jazyka pro národní kulturu, přihlášení se k bližší nespécifikovaným tradicím národního písemnictví bylo ovšem slabým poutem skupiny začínajících kritiků, prozaiků a básníků, z nichž někteří vydali zanedlouho své první a druhé sbírky: například JOSEF HIRŠAL (nar. 1920) *Vědro stříbra*, 1940, *Noclehy s klekácníci*, 1942; ALENA VRBOVÁ (nar. 1919) *Řeka na cestách*, 1942; PAVEL BOJAR (nar. 1919) *Modravá šerka*, 1942, *Hoře milovati*, 1943. Od eklekticismu a epigonské závislosti, která je patrna u většiny přispěvatelů, se dokázal již tehdy emancipovat pouze LADISLAV FIKAR (1920–1975), debutující až v roce 1945 sbírkou *Samotín*.

Nesrovnatelně významnější bylo seskupení mladých básníků (většinou debutantů z druhé poloviny let třicátých), kteří s několika staršími autory vydali *Jarní almanach básnický 1940* (1940), jenž poprvé představil tvůrčí sdružení značně odlišné od kolektivních snah předcházející generace (almanach obsahoval básně Kamila Bednáře, Ivana Blatného, Klementa Bochořáka, Lumíra Čivrného, Jiřího Daniela, Karla Jílka-Jiřího Ortena, Jiřího Klana-Josefa Lederera, Josefa Kohouta-Hanuše Bonna, Josefa Kainara, Zdeňka Kriebla, Oldřicha Mikuláška, Jana Pilaře, Jana M. Tomeše a Jiřího Valji). Význam tohoto seskupení se pokusil postihnout v úvodu almanachu Václav Černý, který spatřoval již v samotné vůli k tvorbě „znak podivuhodné síly této země, důkaz nevycerpateľného mládí jejího...“. Společný znak této „mezigenerační“ vrstvy Černý nalezl v společném úsilí vybudovat novou představu člověka z „bezprostředních dat lidskosti“, nikoli prostřednictvím ideologického aparátu.

V pojednáních KAMILA BEDNÁŘE *Slovo k mladým* (1940) a *Ohlas Slova k mladým* (1941) se obecná tendence — hledat spíše rysy společné než vymezit vzájemnou odlišnost uvnitř generačního směřování — ještě zesílila. Autor chtěl charakterizovat několika základními znaky (poddajnost, trpnost aj.) celou takzvanou „mlčenlivou generaci“, která zrála v době společenských krizí a pádu hodnotových a ideologických systémů. Bednář usuzoval, že dosavadní nadvláda ideologie, materialistického a třídního výkladu světa, která odsunula stranou „nejzávažnější problémy člověka“ (tj. problémy smrti a Boha), je příčinou dezorientace a skepse mladých lidí. „Přehlížení ducha se katastrofálně vymstilo,“ psal Bednář a vyvodil z tohoto konstatování nutnost hledat novou metafyziku, znovu objevovat „prosté a velkolepé jsoucnosti lidské duše“ a „člověka nahého“, oprostěného od všech vnějších určení a determinací. Tyto programové závěry autor aplikoval na oblast básnické tvorby, neboť zejména poezie, která je Bednářem chápána jako „světový názor“, se měla navrátit k „věčným hodnotám“.

Proti Bednářovým vágním analýzám a prognózám se ozvaly polemické hlasy (například Lumír Čivrný), které upozornily na autorův simplifikační přístup a na dobou determinované vymezení funkce básnického díla. Krajní protiklad Bednářovy představy o metafyzické podstatě poezie představovala lyrika mladých básníků bezprostředně angažovaných v protifašistickém boji. Verše HANUŠE FANTLA (1917–1942) a IVANA JAVORA (1915–1944) stojí sice stranou vývoje české válečné poezie, ale představují významný dokument nepasivní orientace části české mládeže. Fantl chtěl svým veršům vtisknout hovorovou nehledanost a význa-

movou jednoznačnost patetické apelativnosti, v podstatě však ulpěl na improvizovaném lyrickém vyprávění, charakteristickém pro jeden proud proletářské poezie třicátých let (posmrtně byl vydán soubor *Píseň vzdoruje noci*, 1955, který shrnul básně z let 1938–1941; důležité svědectví o Fantlově názorovém vývoji podává jeho deník, otištěný v časopise *Nový život* roku 1959). Obdobně zacílené básně Ivana Javora se opírají o sládkovsky lapidární výraz a pregnantní zkratku dramatických situací (výbor z díla vyšel poprvé v knize *Za krásu života*, 1951).

Pozornost, kterou KAMIL BEDNÁŘ vzbudil svým pojednáním, provázela také jeho tvorbu básnickou, pokládanou částí kritiky za reprezentativní, nejtypičtější básnický projev mladé generace. Od melancholického hédonismu druhé knížky přešel Bednář k poezii statických trpných stavů, k lyrickým úvahám o duchovní zkušenosti subjektu, k alegorické symbolice a k abstraktní reflexi (*Kamenný pláč*, 1939, *Po všech svatbách světa*, 1941, *Hladiny tůní*, 1943 aj.). Nejucelenějším Bednářovým dílem je báseň *Veliký mrtvý* (1940); konkrétní prožitek se stal podnětem meditace subjektu, hledajícího v hrůze samoty a přítomné smrti vnitřní rovnováhu, metafyzické jistoty. Protiklad poezie filozofických a estetických problémů tvoří lyrika smyslové důvěry, impresionistická tvorba, formálně virtuózní, kterou Bednář psal paralelně s ostatní tvorbou (*Bosé oblohy*, 1942, *Píseň lásky*, 1944).

Bednářovými teoriemi i verši byl značně ovlivněn JAN PILAŘ (nar. 1917). V prvotině *Jabloňový sad* (1939) byla ruralistická poetika doplňována introspektivními reflexemi, které v dalších sbírkách — spolu s poezií metafyzicky pojaté osudovosti — převládaly (*Stesk Orfeův*, 1940, *Dům bez oken*, 1942). V knize *Vlny* (1943) se však autor opět orientoval k tradicím lyriky impresionistické. Tato vnitřní nejednotnost svědčí o tom, že Pilař podléhal nejdysparátnějším vlivům a obměňoval různé tradiční i soudobé poetiky. Ucelenější je lyrika KLEMENTA BOCHOŘÁKA, ale ani tento básník, opírající se o katolický světonázor, nedokázal sloučit dvojí vrstvu své tvorby, rovinu transcendentních významů a rovinu smyslových zkušeností (*Jasy*, 1940, *Ušlé květiny*, 1942, *Zápisník*, 1943). Zcela odlišnou orientaci nalézáme u JANA MARIA TOMEŠE (nar. 1913), který konstruoval reflexivní verše v intencích mallarméovské a valéryovské tradice (*Klubko Ariadnino*, 1942, *Za...*, psáno 1942, vydáno 1946). V jeho introspektivní lyrice jsou variována témata tušených absolutních podstat a skrytých dějů.

Tvárně odvozená spiritualistická poezie vrhala nakonec nepříznivé světlo i na základní východisko, na samotnou orientaci k duchovní problematice krizové doby, ohroženého lidského bytí. Mezi poezií pasivně opisující utrpení, bolest, smrt, a poezií, která, i při vědomí marnosti svého počínání, chtěla být negací všeho, co život oslabuje a ničí, byl velmi podstatný rozpor, ačkoli zdánlivě převažovalo společné úsilí autenticky postihnout existenciální problematiku člověka. Pro tento rozpor je charakteristická polemika Jiřího Ortena, kterou adresoval svým přátelům na počátku roku 1941: „Nechte mne žítí, říká (Miguel de Unamuno) a — volně dodávám — nemluvte mi o smrti. Je-li smrt nutností, chci se jí bránit, chci se jí postavit s mečem v ruce, v ústech i srdci. Bránit se utrpení. Je zlé a není očištné. Taková poezie, která si v něm libuje, a nehlédá z něho cestu ven, je ošidná, je lživá. Každé dobré umění, vyzývající smrt, děsící se smrti a jejího bratra, bolesti, je protestem a bojem proti ní, protestem ovšem marným, ale marným s jakousi nepostihnutelnou nadějí, protože nevíme. Protože jsme strašlivě bezbranní před sebou samými a před těmi, s nimiž je nám souzeno žít...”

Konkrétní historická situace, v níž se mladí básníci octli, zejména básníci, které rasové zákony vykazaly na sám okraj společnosti, odhalila v celé tragičnosti dilema mezi nemožností seberealizace v sociální rovině a možností sebeuskutečnění v plánu básně. Existenciální mezní situace se staly v jejich životě čímsi trvalým, krutá absurdita sociální reality se stala nedílnou součástí jejich bytí — tyto skutečnosti u některých autorů jen posílily nerozpolcené, jednoznačné a ničím neoslabené směřování k tvorbě celistvé tvůrčí osobnosti a k integritě básnického světa, který není výrazem romantického úniku, ale představuje jediné možnou aktivní realizaci subjektu. Jak intenzivní byl tento zápas, je patrné na třech básnických torzech židovských básníků, z nichž dva napsali v době okupace — před svou předčasnou smrtí — jen několik málo básní (Hanuš

Bonn, Jiří Daniel-František Schulmann), kdežto třetí z nich — Jiří Orten — dokázal vytvořit v krátkém časovém údobí dílo, které se svou hodnotou řadí k největším dílům českého básnictví.

První i druhou sbírku musel JIŘÍ ORTEN vydat pod pseudonymem Karel Jílek, další dvě pod pseudonymem Jiří Jakub, poslední dvě sbírky, které ještě připravil k tisku, rozsáhlé deníky a prózy byly vydány až po roce 1945. Na první knížce *Čítanka jaro* (1939) lze sice rozeznat rodokmen, z něhož autor vychází (Jammes, Rilke, Pasternak, Halas, Weiner), ale již zde se Orten představil jako osobitý typ, prostý vši epigonské závislosti. U Ortena nikdy nedošlo k rozpadu jednoty smyslového přístupu a reflexe, každá báseň je konkrétním osudovým podobenstvím bezbranného subjektu, dychtícího, čekajícího, odevzdaného, ale zároveň zrazeného, zraňovaného a ztrácejícího svou dětskou důvěřivost. Báseň je u Ortena budována jako imaginární časoprostor, jehož vnitřní vztahy, pevně vzájemně propojené, jsou vytvářeny z reálných i snových prvků, ze smyslových dojmů, z důvěrně zřených konkrétních jevů i z obrazů duchovních procesů. Orten často stylizuje báseň jako písňový, citově prostý projev (s oblibou užívá deminutiv), ale jeho syntax je mnohdy eliptická, předěl mezi obrazným a neobrazným pojmenováním je krajně oslaben, a tak vzniká napětí mezi zdánlivou bezprostředností promluvy a její složitou významovou strukturou. Jednou svou částí rozvíjí další sbírka *Cesta k mrazu* (1940) významově bohatá podobenství „čistých“ stavů, harmonických procesů (vracející se motivy dívek, stromu, studánky aj.), ale tento personifikovaný svět dětské důvěřivosti je v knize nakonec zcela zborcen. O údobí, kdy vznikala *Cesta k mrazu*, autor napsal, že „je cele odevzdáno pokud možno přesným (někdy i slovním) pocitům“; její těžiště je v autentickém svědectví o jistotě blízké smrti, o nemožnosti úniku. Ani rozsáhlá báseň *V mamince*, adorující čas před zrozením, není krédem člověka, který chce uniknout ze života, ale spíše výrazem touhy navrátit se k bezpečnému bytí, chráněnému před „mlčenlivou smrtí“. Samotná existence je Ortenovi totožná se smrtí, jediná jistota je jistota nicoty. Tato zjištění jsou u Ortena zobrazena nejen jako tragédie člověka, ale i samotného Boha („O jeho spásu jde, nad níž jsme bezradní“). I v druhé sbírce autor potlačil nadvládu reflexe, i tentokrát zůstal v popředí miniaturní, často zdánlivě zcela předmětný děj, kdy konkrétní detaily tvoří významnou složku obrazu paradoxního dramatu lidské existence. Ale hlavní motivický okruh sbírky, který tvoří motivy pádu, mrazu, kamene, motivy cizoty, osamocení, nezadržitelného zániku a nehybnosti nicoty, signalizuje oddálení se od jammesovsky laděné prvotiny. V *Cestě k mrazu* Orten přemohl smutek „přísností“ a „tvrdotí“, dřívější něhu a hravost paralyzoval otázkami po jejich skutečném významu a smyslu, proti „býti dojat“ vytyčil požadavek „býti napjat“ (těchto formulací Orten užívá v *Žítané knize*).

Sbírky *Ohnice* (1941) a *Zcestí* (uspořádáno autorem 1941 a knižně publikováno až v Díle Jiřího Ortena, 1947) svědčí o autorově nové tvůrčí orientaci, s níž souvisí také samostatně vydaná báseň *Jeremiášův pláč* (1940), vzpurná modlitba k starozákonnímu „prchlivému Bohu hrůzy“, prosba za mír, za proměnu Boha krutosti v Boha lásky. V obou sbírkách se Orten zdánlivě vrací k lyrice něhy (jeden oddíl *Ohnice* je nazván *Něžná cvičení*) a elementárních hodnot, k poezii intimizující a zdůvěřující svět a prosté životní děje, ale celý tento komplex návratu se odehrává na pozadí stále přítomné smrti, je poznamenán perspektivou nebytí. Osvobození od smrti se zde děje jejím přijetím, což zároveň umožňuje odpoutat se od ní a intenzivně přilnout k „věcem dokonalým“, k harmonickým jistotám domova. „Uvoď mne v jednoduchost, Pane, a v přirozenost,“ napsal Orten v době, kdy vznikaly básně *Zcestí*. „Nauč mne vykonávat prosté nutnosti života, a nechť mezi tím, co si smím vybírat, zvolím věci čisté a celé.“

„Zpívat do konce“ — tak zní etický imperativ básníka, který odmítl být „jedním z těch, kteří popřeli marnost, protože ji nepochopili“; při plném vědomí této marnosti Orten vytváří obrazy jednoty bytí, zlidštuje zcizené skutečnosti. Ortenův projev je vždy identický s vnitřní zkušeností, nikdy nevybočuje z rámce osobního prožívání světa. Orten se nikdy neuchyluje k obecným, mimo jeho subjektivitu existujícím tématům; současně však jeho pocity úzkosti a představa „čistoty“ nabývaly obecného významu a sám Orten usiloval o jejich objektivaci, zejména v závěrečném (cenzurou okleštěném) oddíle *Ohnice*. Orten snil o básníkovi, „který by

zapaloval“, nebyl smířen se svou samotou („Ponechali mi, abych miloval sám sebe. Mně však nestačí tato samota!“), ale neobětuje autenticitu svých veršů žádnému vnějšímu úkolu. Pojetí „upřímnosti“ se však v posledních dvou sbírkách změnilo: citová extenzita, která převažovala v raném údobí, je oslabena, autor se častěji uchyluje k ironii, k sepětí paradoxních významů, ke kontrastu; dřívější intonační splývavost je porušována, krátké syntaktické celky zdůrazňují relativně samostatné významové úseky, je patrný sklon k dramatizování monologu, objevují se otázky, exklamace.

Cyklus devíti *Elegií* (autorem uspořádáno roku 1941; knižně vyšlo 1946) byl jen částečně inspirován „zradou“ v milostném vztahu, ale i tuto svou zkušenost Orten zobrazil jako tragédii stále se prohlubující samoty. Touha po určitosti a pevnosti věcí, po ztraceném domově a vědomí přítomné prázdnoty, neúplnosti, „zpuštěnosti“ rozklenuly Elegie do protikladů, jež nelze integrovat. Monologický proud reflexí, stylizovaných jako přímé, vzrušené promluvy (oslovení, otázky, interpretace cizích reakcí), je často přerýván „příběhy“, scénami a ději, které Ortenovo podobenství konkretizují.

V lednu 1938 napsal Jiří Orten první záznam do *Modré knihy* (10. leden 1938 — 12. prosinec 1939), která je první ze tří svazků (*Žihaná kniha*, 13. prosinec 1939 — 9. prosince 1940; *Červená kniha*, 9. prosinec 1940 — 29. srpen 1941), kam básník psal a opisoval své verše (v chronologické posloupnosti), záznamy osobních příhod, úvahy, zápisy snů, citáty z četby i opisy dopisů. Nejde o soukromý deník, o němž pisatel nepředpokládá, že bude zveřejněn, ale ani ne o komponovaný celek, adresovaný určitému okruhu čtenářů; jde o specifický soubor, připomínající knihy projevů Jakuba Demla (například *Pro budoucí poutníky a poutnice*), soubor, jehož podstata tkví v přímých a nepřímých konfrontacích různým způsobem stylizovaných prací, vzájemně spjatých záměrem „pořadatele“ (obsáhlý výběr z *Modré*, *Žihané* a *Červené knihy* vyšel pod názvem *Deníky Jiřího Ortena*, Poezie — myšlenky — zápisy, 1958). Poslední záznam Orten vepsal den před svými dvaadvacátými narozeninami; o tři dny později — 1. září 1941 — zemřel.

Orten měl záhy mezi nejmladšími básníky řadu následovníků. Současně však došlo k novému tvůrčímu seskupení mladých autorů, kteří proti duchovní orientaci zdůrazňovali předmětnost světa. Styčné body s Ortenovou poezií spočívají pouze v obdobné problematice existenciální, v problematice fatálnosti a svobody lidské existence; zatímco u Ortena šlo o meditativní přístup, o reflexivní postoje, básníci nové vlny zdůrazňují zaměření k civilnímu světu, k hmotným skutečnostem a k dějovosti. Básníci Josef Kainar, Jiří Kolář a Ivan Blatný se během roku 1942 sdružili s výtvarníky a teoretiky ve *Skupině 42*, jejíž programové postuláty zdůrazňovaly návrat umění k soudobým skutečnostem, ke „světu, v němž žijeme“. Jejich práce se neopíraly o filozofickou reflexi, ale o předmětné vidění reality, o konkrétní smyslovou názornost jevů, o „nepoetickou“ podobu městské scenerie. Proti souvislému sledu vzájemně spjatých a prolínajících se významů se nyní zdůrazňuje konfrontace disparátních rovin a sémantická samostatnost úseků, jejichž vzájemné vazby jsou nesourodé, přerývané. Zesiluje se také inklinování k epičnosti, k dramatizování scén, k dialogizaci projevu. Od tradičního obrazného pojmenování je upouštěno, převažuje pojmenování, které působí jako přímé, nepřenesené; všední, civilní svět věcí a simultánních dějů, obyčejných lidských úkonů běžného života je odpátetizován, prozaizován, zbaven harmonické podoby, vystupuje před čtenáře jako svět, v němž se člověk teprve orientuje, hledaje sám sebe. Je příznačné, že tento obraz postupně nabyl podoby mýtu, čímž bylo zabráněno jeho totální atomizaci.

Prvním dílem této nové orientace byla sbírka JOSEFA KAINARA (1917–1971) *Příběhy a menší básně* (1940) nalézající v předmětném světě podobenství lidského údělu, ironicky a cynicky autorem traktovaného. Kainar neusiluje o odstín, o citovou interpretaci jevu, ale vytváří obrazy přírodní a lidské živelnosti, dramatické baladické děje, v nichž je akcentována elementárnost reakcí a bizarní scenerie. Objektivační tendence vyústily k epice nového typu, shrnuté do souboru *Osudy* (psáno v letech 1940–1943, vydáno 1947), k příběhům o kruté fatální určenosti člověka, přesně, často až racionálně osnovaným. Mezi reálnou a ireálnou polohou osciluje střízlivě a bezohledně rozvinutý děj, zpředměťující paradox lidské existence; člověk je

naplněn svými „dějinami“, ale ve skutečnosti je prázdný a ústí do nicoty. Nastává rozkolísání mezi činností a „strašnou nehybností“ zdánlivého života, mezi vůlí k plné seberealizaci a pouhým účastenstvím na životě. Kainar, místy upomínající na erbenovskou dikci, nalézá ve všedních i depatetizovaných legendárních příbězích svět, který má smysl, ale je fiktivní, a reálný svět, který smyslu pozbyl. Tento paradoxní protiklad je zesilován zobrazením groteskních a absurdních osudových zvratů.

Dílo JIŘÍHO KOLÁŘE (nar. 1914) realizovalo novou vývojovou tendenci nejradikálněji. Již v debutu *Křestný list* (1941), v němž je zřejmý — stejně jako v prvotině Kainarově — nejen vliv Halasův, ale také vliv surrealistické tvorby, se Kolář uchýlil ke krajní depoetizaci a prozaizaci („próza s poezií jsou sestry“), která se projevila zvláště v protikladu mezi „poetickým“ obrazným pojmenováním a hovorovou řečí. Kolářovy básně jsou stylizovány jako fragmentární projevy, sestávající z torz slovních celků sémanticky osamostatněných; autor podává jen výseky reality, zdůrazňuje její diskontinuitu, vzájemnou nepropojenost jednotlivých jevů. Osobitou poetiku rozvinul Kolář plně ve sbírkách *Ódy a variace* (psáno v letech 1941–1944, vydáno 1946) a *Limb a jiné básně* (1945). Paradoxním spájením a konfrontací osamostatněných významových rovin, rozvinutých v samostatná dějství, zachycuje dynamiku rozbitého světa bez řádu, světa stálých změn, pohybů, zvuků, světa útočícího na člověka svou mnohostí a neovladatelností. Kolář radí k sobě detail a celky, „vznešené“ a „nízké“, objektivní výčet a patetickou nadsázku, symbol a věcnost faktů, vize a hovorový, vulgární projev. Jeho poezie je plná exklamací, otázek, naléhavých přerývaných výpovědí, dialogů, monologů, epizod, hyperbol a groteskností. Mnohovrstevnaté procesy, jejichž sémantika je odkrývána ve variacích básní, však odhalují jen absurdnost, „nesmyslnou tragédii“ „nestvůrného života“.

S Kainarovou a Kolářovou poezií volně souvisí částí své tvorby IVAN BLATNÝ (1919–1990), jehož poezie původně navazovala na tradice moderní senzualistické lyriky. První dvě Blatného sbírky — *Paní Jitřenka* (1940) a *Melancholické procházky* (1941) — rozvíjely dědictví hédonistické a senzitivní lyriky, počínaje Vrchlickým a konče Seifertem. Autorova neobyčejně bohatá senzibilita a imaginace je soustředěna k harmonizaci obsáhlé škály barev, zvuků, vůní a tvarů. V druhé sbírce Blatný opět rozvíjí, tentokrát v obrazech scenerií města Brna a jeho předměstí, lyriku smyslových dějů, jež jsou zároveň i vnitřními ději vnímajícího subjektu. Nová je však přítomnost pocitu prázdnoty a cizoty, který je sice oslabován pohybem vnějších jevů, ale signalizuje, že autorův senzualismus je vnitřně rozporný. Ve sbírce *Tento večer* (1945) zůstal Ivan Blatný v některých rysech věren poezii svých prvních dvou knih: určující je pro něho chvíle, bezprostředně viděné reálie v konkrétním prostoru, ale nová tvorba se původním východiskům značně vzdálila. Proti dřívější plynulosti představ se nyní setkáváme s diskontinuitním, simultánním záznamem úryvků skutečnosti, fragmentů hovorů a výjevů; jednotlivé složky básně již nejsou harmonizovány citovým postojem mluvčího. Nápor všední reality zničil konstrukce poetických celků, příliv přímých záběrů filmového typu, montáže faktů přináší se sebou skutečnost v její nepoetizované podobě. I když si Blatný uchovává aktivitu smyslového vnímání, přece jen těžiště se přesunulo k dramatizování a konfrontování významů, jejichž konvenční hierarchie je negována ve prospěch odrazu mnohovrstevnatého a disparátního světa.

S depoetizační tendencí souvisí také tvorba JIŘINY HAUKOVÉ (nar. 1919; *Přísluní*, 1943, *Cizí pokoj*, psáno v letech 1943–1945, vydáno 1946); autorka usilovala zobrazit tradiční témata (osudová naléhavost citových postojů a lidských vztahů) v intelektuální, předmětné, prozaizované lyrice.

K básníkům mladé generace, debutujícím v letech těsně předválečných a válečných, byli dobovou kritikou přiřazováni i autoři starší, jejichž první knížky nebyly zdaleka tak významné jako díla publikovaná v době okupace. Někteří z nich — jako například Oldřich Mikulášek nebo Zdeněk Kriebel — se s mladými znovu představili v Jarním almanachu básnickém 1940 a mnohými rysy skutečně se základním směřováním obou hlavních proudů — spiritualistického a civilistního — souvisejí. Nicméně na jejich tvorbě je patrný jiný rodokmen, odlišná tvůrčí orientace i myšlenková východiska.

Prvotina OLDŘICHA MIKULÁŠKA (1910–1985) *Černý bílý ano ne* (1930), pohybující se v okruhu epigonů poetismu, upadla v zapomnutí, a tak sbírka *Marné milování* (1940) byla přijata jako básníkův debut. Melancholická lyrika míjení a uplývání, opírající se o jemně odstíněnou smyslovou obraznost, akcentuje pasivní postoj k časové proměnlivosti bytí, vědomí nezachytitelnosti okamžiku a nemožnosti poznání tajemství jevu. I v dalších sbírkách — *Křídlovka* (1941), *Tráva se raduje* (1942) — zůstává dominantní přírodní tematika, ale tentokrát se autor neuchyluje k statickým impresím, ale k obrazům aktivních postojů k realitě, vyjadřovaných nejprve hojností apelací, otázek a apostrof, později transponováním meditace do obrazů dynamických přírodních živlů a dějů. Od vnějškové extatičnosti směřuje k vnitřní dramatictosti, od reflexe k epické miniatuře, vyjevující úzkost z existence, z prázdnoty zvyku a z mechanismu života (*Podle plotu*, psáno 1942–1945, vydáno 1946). Na rozdíl od Mikuláškovy tvorby, proměňující se od sbírky k sbírce, zůstává poezie ZDEŇKA KRIEBLA v podstatě bez velkých vývojových změn. Lyrický subjekt, exponovaný jako vnitřně celistvý, je neustále zraňován vnějším světem válek a krizí a z tohoto konfliktu, jenž na sebe bere podobu etického dramatu, vyrůstá aktivní, polemicky vyhraněný postoj. „Po něčem růži / po něčem ruční granát slov“ — toto dvojverší určuje nejen tematické rozpětí sbírky *S erbem lipového listu* (1940), ale naznačuje i rozpětí mezi smyslovou a intelektuální obrazností, vždy expresivně výbušnou, se sklonem k rétorické nadsázce. Teprve souborné vydání Krieblových veršů (*Alarm*, psáno v letech 1936–1946, vydáno 1947) názorně ukázalo úzké sepětí nesentimentální přírodní lyriky, často jinotajného významu, a občansky angažované poezie. KAREL KAPOUN, třetí moravský autor, debutující — obdobně jako Mikulášek a Kriebel — na počátku třicátých let, stylizoval básně válečných sbírek (*Potmě*, 1939, *Osvětlená okna*, 1941, *Ty a já*, 1941) jako citově prosté, nehledané promluvy, opírající se mnohdy o intonaci lidových písní a říkadel.

V průběhu války vydalo básnické prvotiny mnoho mladých autorů, kteří si často virtuózně osvojili poetiku svých vzorů (Holan, Halas, Hora, Orten, Seifert). V dobovém kontextu byly tyto epigonské začátky značně přeceněny a většina těchto autorů se musela v letech poválečných obtížně s tímto dědictvím vyrovnávat (Michal Sedloň, Vladimír Stuchl, J. V. Svoboda, Oldřich Kryštofek, Jiří Suchánek aj.). Mnozí mladší a nejmladší básníci publikovali poezii jen v časopisech nebo v ilegálně vydaných sbornících a debutovali až po květnu 1945 (Ludvík Kundera, Zdeněk Lorenc, František Listopad, Ivan Skála, Vlastimil Školaudy, Ivo Fleischmann, Jaromír Hořec, Jiří Šotola aj.).

POEZIE NA SKLONKU OKUPACE

Zostření cenzury a agresivita oficiální ideologie, odmítající „rozkladné“ umění, způsobily, že zejména básnická díla autorů, jejichž tvorba se vyhranila v meziválečném dvacetiletí, vycházela od roku 1942 s obtížemi, často byla publikována jen díky odvaze vydavatelů, kteří nerespektovali cenzurní příkazy. Tak vyšlo ve dvou vydáních Halasovo *Ladění*, vyšel Seifertův *Kamenný most*, Holanova *Tereška* *Planetová* aj.; některá díla však musela čekat až na dobu osvobození (sbírky Holanovy, Horovy, Neumanmnovy aj.). Tvorba některých básníků se v této době rozpadá na část, která mohla být — alespoň částečně — publikována, a na část otevřeně protinacistickou, která mohla být zpřístupněna širšímu okruhu čtenářů až v roce 1945 (dílo Františka Hrubína, Františka Halase, Jana Zahradníčka aj.). Neúplnost a deformovanost literárního procesu, máme-li na mysli veřejně publikované práce, dospěla do krajního stadia, neboť neznámé zůstávaly také práce psané v koncentračních táborech a věznicích (básně Josefa Čapka, Karla Vokáče, Miloše Jirka aj.) a práce básníků žijících v zahraničí (Ivan Jelínek, Ondra Lysohorsky, Viktor Fischl aj.). Jestliže do roku 1941 skutečnost nacistické okupace spíše modifikovala poetiku jednotlivých básníků, v druhém údobí okupace je zcela zřejmé, že vydání nové sbírky významného básníka je pouze výjimkou z pravidla. Teprve po roce 1945 mohla být rekonstruována celková rozloha válečné básnické tvorby.

Téměř všechna díla z tohoto krátkého časového úseku, bezprostředně předcházejícího osvobození, zobrazují jednotu a celistvost světa, proklamují důvěru v přicházející epochu nových hodnot a jistot.

Do souboru *Kamenný most* (1944) soustředil JAROSLAV SEIFERT cyklus pěti skladeb, vzájemně úzce souvisejících zejména po motivické stránce (Praha, jaro, mládí, čas). Pražské scenerie — Karlův most, Petřín, Loreta aj. —, viděné z různých časových rovin a z různých úhlů, jsou podnětem pro znovuzpřítomnění konkrétních zážitků a zároveň předmětem, k němuž se upírá autorův citový pohled. Čas je v Seifertově poezii činitelem dovršujícím, integrujícím roztěkaný a roztříštěný lidský život tím, že jej koncentruje k několika základním konstantám. Vedle subjektivní, bezprostředně prožívané skutečnosti jako průsečíku přítomnosti a minulosti existuje u Seiferta realita přesahující lidský život, realita, která je symbolem hodnot nadosobních a trvalých. Hranice mezi všední skutečností a snem, reálným a ireálným, věcným detailem a symbolem, konkrétem a mýtem je u Seiferta stále proměnlivá. V jeho verších vzniká napětí mezi zdánlivou nehledaností, prostotou vyprávění, osobní zpovědí a virtuózní, rafinovanou strukturou celku (složitá strofika a technika rýmů, návratnost a obměna obrazů, motivicky odstředivá a dostředivá metaforika).

Sbírkou *Zahrada Popelčina* z roku 1940 ukončil JOSEF HORA tu část díla, která vyšla za jeho života. Sbírky *Proud* (psáno 1940–1942, vydáno 1946), *Život a dílo básníka Aneliho* (psáno 1942–1943, vydáno 1945) a *Zápisky z nemoci* (psáno 1944–1945, vydáno 1945), které připravil k vydání pro dobu osvobození, vyšly až po jeho smrti. V *Proudu* aktivizuje básnickovy smysly vědomí nicoty. Člověk, pln „nesrozumitelné síly“, se v proudu času dotváří k plnosti a hloubce porozumění, čas je tedy složkou integrující, dává smysl všemu dění, doceluje subjekt, vytváří z něho hodnotu životodárnou. Již v *Proudu* se Hora uchýlil k formě „zápisků“, básnických glos, reflexí, komentářů, bezprostředních záznamů, které směřují k úsečnosti, lapidárnosti a k přímému pojmenování. Tyto tendence jsou dále rozvedeny v *Zápiscích z nemoci*, soustřeďujících lyrické glosy, psané v době básnickovy těžké nemoci, v době končící války. Utrpení obecné zintenzivnilo prožívání subjektivního údělu; autor se nesnaží zharmonizovat rozdílnost pocitů vzniklých v různých momentech (naděje i rezignace, trpkost i pochopení, ironie i důvěra atp.), nesnaží se o objektivaci svých postojů. Paralelně s těmito „zápisky“ se Hora pokoušel o epické a lyrické skladby, jež měly jeho pojetí světa objektivovat. V *Životě a díle básníka Aneliho* stylizuje nejprve epickou část jako svědectví o životní historii fiktivního orientálního básníka (v řadě příběhů jsou obsaženy i prvky autobiografické), druhá část obsahuje ukázky Aneliho tvorby. Fikce cizího básníka posloužila Horovi k vyjádření vlastního pojetí básnictví i konkrétní poetiky. Torzem zůstala improvizovaná básnická povídka *Pokušení* (psáno 1943, vyšlo 1946), čerpající ze vzpomínek na mládí.

Významnou iniciativní roli ve vývoji české poezie měla díla Františka Halase a Vladimíra Holana, která intenzivně působila zejména na mladou básnickou generaci. HALASOVO *Ladění* (1942) je úzce spjato s autorovou poezií druhé poloviny třicátých let nejen proto, že některé verše se datují z této doby, ale také proto, že dva oddíly sbírky — *Hořká* (původní verze oddílu vyšla samostatně roku 1942) a *Psí víno* — vědomě rozvíjejí a obměňují (často jde o virtuózní variace tradičních halasovských motivů) poetiku předcházejících sbírek. I v těchto oddílech se však setkáváme se silnějším akcentováním konkrétnosti pocitu a zároveň metafyzické reflexe. V Halasových přesně komponovaných básních, vytvářených ze stupňovitě přiřazovaných a rozvíjených obrazů, je zřetelná tendence k zeslabení samostatnosti jednotlivých částí a k zdůraznění jednoty, celistvosti projevu. Nový je také mravní akcent, který je patrný zejména v básních oddílů *Stisky* a *Za hrob*, většinou dedikovaných tvůrcům, na jejichž tvorbě i osobnosti si Halas ověřoval smysl i poslání uměleckého díla. Těžisko sbírky spočívá však v oddíle *Do usínání...* (původní verze oddílu vyšla samostatně 1941), do něhož je shrnuta Halasova poezie určená dětem nebo poezie o světě dětství. Spolu se sbírkou Františka Hrubína Říkejte si se mnou (1943) se tímto básnickým dílem stal Halas spoluzakladatelem moderní dětské poezie. V elementárnosti postojů, v dětské představitivosti našel potřebnou protiváhu přílišné konstruovanosti

a umělosti. Dobový význam Ladění tkvěl zejména v odvážných burcujících verších a v jinotajích, snadno srozumitelných tehdejšímu čtenářům (báseň *Hrejme dále* aj.).

Básnická díla VLADIMÍRA HOLANA — *První testament*, *Tereška Planetová* a *Cesta mraku* — v mnohém přímo navazují na autorovy rozsáhlé skladby z let 1938–1939. Nový rys však spočívá v zesílení epických prvků a v rozvíjení dominantního motivu fatality lidského života. V *Prvním testametu* (1940) Holan pokračuje v experimentování zejména v oblasti výstavby textu a metaforiky (zachycuje například s dokumentární přesností útržky všedních, banálních rozhovorů z městské ulice a tato torza přímých hovorových promluv začleňuje do složitého strofického útvaru). Současně se však skladba odlišuje od dřívějších důrazem na problematiku ontologickou, což má za následek změnu postoje mluvčího, který v předcházejících dílech jako „soudce“ stál nad děním, vytvářel protiváhu rozdrobenosti a anarchičnosti vnější reality. První testament však sledává celistvost a jednotu v návratu k integritě dětství, k jinošské lásce: cesta „tmou monumentálních hrůz“ směřuje do básníkova nitra, neboť zde je skryt „opak všeho, co z hrůzy světa víš“. Holan prohlubuje jak své meditativní úvahy o smyslu bytí, o krutosti osudu, o možnostech poznání a lidské aktivity, tak i obraz hluboké devastace hodnot. Poznání hrozivého rozpadu ho znovu žene k zoufalému hledání čistoty ztraceného dětství i „všesjednocujícího principu lásky“. Ztráta dětství znamenala nabytí vědomí, a to nemůže být podle básníka jiné než — „vědomí strasti“.

Taková je i podstata *Terešky Planetové* (1942), kde epický prvek již převládá. Holanův první rozvinutý příběh má dvojí dějové pásmo: básník je přítomen smrti mladého chlapce a lékaře, s nímž se seznámil, mu vypravuje o své cudné, nikdy neprojevené lásce k mladé dívce. I zde rozdrtil osud s nesmyslnou zbytečností život, i zde je zobrazena marná touha po čistotě a kráse. Autor sladil chmurnost kamenitého kraje bídy a utrpení, jenž tvoří pozadí příběhu, s osudovou tragédií, vytvořil soulad mezi konkrétními zážitky a nadosobní platností osudového příběhu. Děj je vypravován třetí osobou, která sama svůj projev hodnotí, a autor se uchyluje jednak k přímé charakteristice vypravěče, jednak k reflexi, která sice potlačuje dějový spád, ale jedinečnost příběhu je jí zároveň neustále povyšována na obecně platné osudové drama.

Obdobnou symbolikou je protkána báseň *Cesta mraku* (1945), příběh kováře, jenž uvízl v léčce života. Postavy lékaře z *Terešky Planetové* i samotářského velkého dítěte z *Cesty mraku* mají mnoho společného. Bezbranní lidé, z nichž září čistota smyslů i citů, jejichž utrpení má v sobě heroismus, projevující se ne činem, nýbrž touhou, nenaplněnou družností, podlehlí fatálním nástrahám a grotesknosti osudu. Konkrétními lidskými osudy, v kterých absurdita, tragičnost a všednost splývá, vytvořil Vladimír Holan bolestné podobenství, úzce související s dobou válečných katastrof. Stal se tak spolutvůrcem moderní epiky, která působila i na proměnu moderního lyrického tvaru.

Současně s básněmi sbírky *Pod bičem milostným* psal JAN ZAHRADNÍČEK poezii, která mohla být vydána knižně teprve po skončení války ve sbírce *Stará země* (1946; soubor obsahuje i samostatně vydaný *Žalm roku dvaadvacátého*, 1945). Zahradníček pokračoval v hymnické lyrice Korouhví, ale netišněn cenzurou rozvíjel obraz národního dramatu s větší otevřeností. Vědomí národní sounáležitosti je u autora *Staré země* identické s náboženským prožitkem; jistota metafyzická je zdrojem naděje společenské, krutost přítomnosti je vnímána jako zkouška věrnosti, vzpoura proti Bohu je interpretována jako důkaz nutnosti vlády boží. Převážně jde o poezii přísně soustředěnou k tématu, vnitřně dramatizovanou spíše reflexí než předmětným obrazem.

Motivy staré a nové země jsou také charakteristické pro poezii FRANTIŠKA HRUBÍNA, která vznikala paralelně se sbírkami *Cikády* a *Mávnutí křídel*. „Verše z let 1941–1944“, které Hrubín shrnul do sbírky *Řeka Nezapomnění* (1946), svědčí o básnickových bezprostředních reakcích na válečné události, reakcích revidujících dřívější autorovo směřování k metafyzickému výkladu světa. Proti obrazu člověka vědomého si své vnitřní rozpolcenosti vytváří Hrubín obraz aktivního bojovníka; odtud vyrůstá tendence k nadosobní stylizaci (chudý, bohatec, nová země), která však v sobě obsahuje příliš proklamativních rysů. Nejvýznamnějším dílem, spjatým

s okruhem válečné poezie, se stala rozsáhlá báseň *Stalingrad* z roku 1942; později ji autor začlenil do sbírky *Chléb s ocelí* (1945), obsahující vedle titulní básně (1944) ještě báseň *Pražský máj*. Stalingrad je pateticky vzrušenou prosbou za ochranu hrdinných obránců města na Volze, stylizovanou jako modlitba. Její citová horoucnost je podmiňována úzkostí i neskrývaným obdivem. Dramatické rozložení kontrastních dějství, ohraničených vždy refrémem, je soustředěno k předmětu, vztah mezi reflexí a konkrétními obrazy je přesně vyvážený. Ideologická konstrukce začínala dominovat teprve v druhé části triptychu, v improvizované reakci rapsodického charakteru.

Socialistická orientace sbírky *Chléb s ocelí* je blízká po některých stránkách zaměření básní ST. K. NEUMANNA. Ve verších z války, jež Neumann vydal ve sbírce *Zamořená léta* (1946), převládá pocit jednoty světa, stojícího uprostřed katastrofy na prahu nového řádu. Neumann, v duchu poetiky českých básníků 19. století, zejména Jana Nerudy a částečně i Svatopluka Čecha, básně přísně logicky člení (pravidelné strofy, anafory, opakování a obměňování, pointa), obrací se spíše k přímému pojmenování než k metafoře, užívá hojně epitet a dějových sloves, svou poezii alegorického nebo reflexivního charakteru chápe v apelačním smyslu (proto je silně zdůrazněno myšlenkové zaměření veršů).

Několik sbírek ostře protifašistického zaměření vydal PETR KŘÍČKA. V knihách *Světly oblak* (1945) a *Píseň meče* (1946) využil parafráze lidové epiky (jihoslovanská hrdinská epika, ruské byliny) k legendarizaci a mytizaci válečného střetnutí. Ve sbírce *Běsové* (1946) převažují alegorické a rétorické verše.

Aktivní účast básníků, žijících v zemích bojujících proti fašismu, v zahraničním odboji od sunula původní tvorbu většinou stranou. Básně těchto autorů jsou spíše svědectvím o dobových dramatických konfliktech než tvůrčími činy, proměňujícími tvář české poezie. *Básně 1939 — 1945* (1946) IVANA JELÍNKA obsahují intelektuální reflexivní poezii, inklinující ke kontrastu a k spojování smyslové konkrétnosti s abstrakcí. Jelínek směřuje na jedné straně k lapidárnosti, na straně druhé k rapsodičnosti. V zahraničí vydal VIKTOR FISCHL *Evropské žalmy* (1941) a skladbu *Mrtvá ves* (1943, v Praze vydáno 1945), poezii pohybující se mezi elegickou meditací a vizionářskou lyrikou. V Sovětském svazu publikoval ÓNDRA ĽYSOHOR-SKY několik sbírek v ruských převodech (*Pesň o matěři*, Moskva 1942, *Zemlja moja*, Taškent 1942 aj.).

Poezie z věznic a koncentračních táborů má obdobně jako tvorba zahraniční spíše hodnotu dokumentární (KAREL VOKÁČ, *Posledním dechem*, 1942; MILOŠ JIRKO, *Vězeň u okna*, 1945; EMIL FILLA, *Pst písně v Buchenwaldě* 1943, 1945; RAJMUND HABŘINA, *Vězeň za dráty*, 1945; ILJA BART, *Písně zažíva pohřbeného*, 1946 aj.). Pouze lyrický deník JOSEFA ČAPKA s názvem *Básně z koncentračního tábora* (1946) se vymyká z průměru této tvorby. Čapek odmítl jakoukoli nadosobní stylizaci, vyslovuje se ve verších, na nichž je často patrna i technická nedokonalost, z hoře a hrůzy mezních situací, zobrazených v bezprostředních reakcích, beroucích na sebe ráz reflexivní i písňový, lyrickoepický i rapsodický.