
POEZIE

SITUACE

V pozadí básnické tvorby na počátku století zůstává tradiční typ poezie 19. století, který ještě nestavěl do protikladu zájmy individua a zájmy národního společenství, ale naopak je harmonizoval. Užíval tradičních ustálených forem, pravidelné strofické stavby, pravidelného, rýmovaného verše, prokazoval už velkou kultivovanost básnického jazyka, a dokonce sklon k virtuozitě, k poetičnosti uhlazené a mnohdy literárně odvozené. Do popředí se však už prosadil typ poezie moderní, která se odpoutávala od tradičního společensky služebního pojetí tvorby a učinila středem svého zájmu individualitu básníkovu, většinou postavenou proti společnosti. Tento typ moderní poezie chtěl být svéprávnou oblastí umělecké tvorby, ač v praxi se nemohl a nakonec ani nechtěl vyvázat z naléhavých společenských otázek doby a tíhl k radikálním proudům myšlenkovým i sociálním. Modernost tohoto typu poezie se projevila hlavně v záměrné destrukci dosavadních básnických konvencí a tradičních forem, v užití volného verše, v oživení jazyka ze zdrojů mluvené řeči i z lexika moderní civilizace, v nové metaforičnosti obohacené uvolněnou fantazií, v zvukové výraznosti verše. Tento nový typ, jak jej vypěstoval symbolistický a dekadentní směr, podstatně proměnil strukturu české poezie na přelomu století a byl pro nastupující mladou generaci básnickou jednak východiskem, jednak podnětem, aby si uvědomila svou odlišnost, aby navázala bezprostřednější spojení se životem a aby odmítala dekadentní sklony k samoučelnému kultu krásy i k umělé stylizaci výrazové. Tento nový lyrický typ jde směrem k nové prostotě, k nové konkrétnosti a k celkovému zživotnění poezie a navazuje přitom i na starší tradice, na tradici písňovou především.

STARŠÍ GENERAČNÍ VRSTVY

Na počátku století se na básnické tvorbě podílí několik generačních vrstev. Nejstarší jde až ke generaci májovců (Adolf Heyduk) a obsahuje nejzvučnější jména generace lumírovské a ruchovské (J. Vrchlický, J. V. Sládek, J. Zeyer, S. Čech, E. Krásnohorská), ale také celou řadu jmen o něco mladších básníků, kteří šli ve stopách mistrů a byli označováni jako jejich epigoni (A. E. Mužík, B. Kaminský, A. Klášterský, J. Boecký, J. Kvapil, J. Rokyta a další). Lze mluvit o doznívání staršího typu poezie z 19. století, i když pro průměr tehdejší společnosti zůstával tento typ reprezentativní.

I do této starší poezie padal ozvuk soudobých sociálních a politických zápasů. Aktuální sociální otázky zaznívají v skladbách SVATOPLUKA ČECHA (1846–1908) *Sníh* (1900) a *Sekáči* (1904); v torzu alegorické básně *Step* (1908) můžeme sledovat odraz revoluční vlny vycházející z Ruska. Dělník je viděn jako naděje budoucnosti v poezii JOSEFA VÁCLAVA SLÁDKA (1845–1912), která je jinak soustředěna k teskným reflexím nad koncem života, nad osudem člověka (*V zimním slunci*, 1897, *Písně smuteční*, 1901, *Za soumraku*, 1907, *Nové Selské písně*, 1909, *Léthe a jiné básně*, 1909). Atmosféru roku 1905 vyjádřila sbírka epigona

lumírovské poetiky JANA ROKYTY (1864–1952) *Hradby padají* (1906). Politický zápas národní znovu obnovuje přitažlivost tradičních motivů husitských u Jana Rokyty a Augustína Eugena Mužíka a akcentuje starý vlastenecký patos u ANTONÍNA KLÁŠTERSKÉHO (1866–1938; *Z českých žalmů*, 1911).

Dobově příznačné tendence moderní poezie k subjektivizaci našly výraz i v tvorbě této starší generační vrstvy. Nebyla jim příliš vzdálena ani pozdní lyrika JAROSLAVA VRCHLICKÉHO (1853–1912), která prochází pokračujícím procesem zvnitřnění a zintimnění, zejména ve sbírkách *Já nechal svět jít kolem* (1902), *Duše mímóza* (1903), *Prchavé iluze a věčné pravdy* (1904), *Korálové ostrovy* (1908), *Zaváté stezky* (1908), *Skryté zdroje* (1908), *Meč Damoklův* (posmrtně 1913); tato tvorba sblížuje Vrchlického s vitalismem nejmladší generace, zejména ve sbírce *Strom života* (1909).

Pronikání symbolisticko-dekadentní básnické struktury do starší lumírovské básnické normy dokládá i tvorba JAROMÍRA BORECKÉHO (1869–1951; *Básníkův kancionál*, 1905); v souvislé linii ukazuje tento vývojový pohyb soubor *Básní* (1907) JAROSLAVA KVAPILA (1868–1950), kde se zároveň dekadentní fáze této lyriky jeví už jako překonaná. Lumírovskou a symbolistickou poetiku spojoval ve své tvorbě také představitel Katolické moderny a její vůdčí básník SIGISMUND BOUŠKA (1867–1942).

Svěrázně navazuje na Sládkovu básnickou aktualizaci tradiční lidové písně tvorba moravských básníků ONDŘEJE PŘIKRYLA (1862–1936), který důsledně užíval hanáckého nářečí a zdůrazňoval národopisné znaky (*Hanácký pěsniček*, 1900, *Nový hanácký pěsniček*, 1901 ad.), a tvorba FRANTIŠKA SERAFÍNSKÉHO PROCHÁZKY (1861–1939), jenž svým imitacím lidových písní dával vlastenecké, někdy satiricky vyhocené poslání (*Písničky*, 1898, *Nejnovější písničky*, 1901, *Hradčanské písničky*, 1903, *Semenec*, 1907, *Písničky kovářova syna*, 1908 ad.). Procházka také reprezentuje ojedinělé pokusy o udržení epické tradice v tehdejší české poezii (*Král Ječmínek*, 1906).

KONTINUITA POEZIE DEVADESÁTÝCH LET

V české poezii na přelomu století kulminoval symbolismus. Jeho vzestup představuje básnická sbírka ANTONÍNA SOVY (1864–1928) *Vybouřené smutky* z roku 1897. Reprezentuje nový typ lyrické básně, který užívá symbolického vyjádření, rozvíjí metaforu a uplatňuje bohatě odstíněné emocionální kvality slova a hudební sugestivnost verše. Vykristalizovaly tu smutky i vzpoury moderní duše; byla to „duše plná protiv, duše udýchaná a horečná a současně skeptická a zrazená“ (F. X. Šalda). Bolestné vnitřní napětí vyjadřuje rozpor mezi básnickovou humanistickou touhou po svobodném životě harmonicky rozvinutého člověka, po štěstí, po tvůrčím uplatnění, a mezi nepřátelskou společenskou realitou, která ho obklopuje, svírá, dusí a proti níž se pokouší vést zatím osamělou revoltu. Ladění této lyriky je tragické. Nevyplývá jen z osobních životních zážitků, které dávají veršům naléhavý citový přízvuk a nejednou ráz bezprostřední zpovědi, nýbrž vyjadřuje také objektivní rozpory doby, tragiku evropské společnosti na křižovatce staré a nové doby. Právě takovému zobecnování významu básně napomáhají symbolické obrazy, které se často opakují. Tak se nejednou objevuje symbol orlů (například v básni *Ještě jsou orlí v bahně Evropy*). Symbolem „pohoří snů“ znázorňuje básník prostor svých meditací, své samoty, kam se uchyluje z nepřátelského světa. Pro tuto lyriku je charakteristický vnitřní neklid a stálý rozpor. Na jedné straně orlí vzlet, odvážná výzva k revoltě, na druhé straně mdloba, zoufalství. Síla se sráží se slabostí. A sloh tomu odpovídá častým kontrastním střídáním patetického proudu výmluvnosti, nedokončených nápovědí a improvizací, střídáním vznešeného gesta a střízlivé věčnosti. Výraz této poezie je neharmonický, využívá spíše disonancí, umělecký tvar je rozrušen vnitřním významovým napětím, vedle pravidelné písňové formy se objevuje nepravidelný, vnitřní emocionální silou nebo patosem společenské revolty hnaný proud volných veršů, kterým se tato moderní básnická tvorba nejvíce vzdaluje předcházejícímu typu poezie lumírovské.

V knize *Ještě jednou se vrátíme* (vyšla poprvé roku 1900 jako oddíl sbírky *Údolí nového království*, samostatně v rozšíř. vyd. 1912) dospěl do krystalické podoby český básnický symbolismus v oblasti milostné lyriky. V básních typu *Kdo vám tak zcuchal tmavé vlasy* jsou subjektivní prožitek a citová zkušenost převedeny v symbolický obraz, jehož konkrétní smyslová podoba žije zároveň svým samostatným způsobem. Barvy a světla tohoto snového symbolického obrazu evokují smyslové představy, mají impresionistickou náladovost a sugestivnost, také zvuková stránka verše a slov (monotónní rytmus, eufonický sled hlásek) sama emocionálně působí ve smyslu verlainovské hudebně laděné poetiky. V symbolické dějové metafoře se skrývá drama duše, vnitřní proces i se svým naznačovaným tajemstvím a s nedohlédnutými hlubinami. V lyrice knihy *Ještě jednou se vrátíme* se setkávají a někdy prolínají bezprostřední impresionistický záznam dojmů a náladová krajinomalba se symbolistickým zobecněním životního pocitu melancholicky hořké filozofie lásky. Sbírký *Údolí nového království* (1900) a *Dobrodružství odvahy* (1906) rozvíjejí jiný typ symbolistické poezie: básnické vize revoluční proměny společenského řádu, osvobození člověka z pout útisku a budoucí sbratření lidí. Tu se rovněž uplatňuje symbol, má však často blíž k alegorii a k utopickým vizím. Jsou to obrazy nenávistné pomsty, spravedlivé odplaty starému nespravedlivému řádu nebo prorocké vidiny lepší budoucnosti a hymnické oslavy lidské činorodosti a heroismu. Postupně tu sílí kolektivní vědomí, básník splývá ve své představě se zástupy pracujících. Sovův symbolismus byl oprávněně označen jako sociální a Sova jako básník „společenský“ (F. X. Šalda). Poezie Sovova osciluje mezi protikladnými póly vzpoury, aktivity, víry a deprese, smutku a skepse a také mezi póly osamocенého individua utíkajícího do samoty a mezi lidským společenstvím; často přechází z hymnického stylu v invektivy.

V *Dobrodružství odvahy* stál Sova blízko mladším anarchistickým básníkům i tematikou (v *Epilogu roku 1905* i jinde) i patetickým výrazem své nesmiřitelnosti s měšťáckou společností, své nenávisti k mocným a k tyranii; Sova zde však uplatnil větší míru rétoriky. Patetickému a řečnickému slohu těchto sociálních revolt a vizí odpovídal volný verš svou neomezenou prostorem, svou intonační variabilitou, svou možností velkých a složitých větných celků, kde je dost místa pro hromadění obrazů. Tento Sovův sociální symbolismus se dostal do abstraktnější hymnické polohy v knihách *Zápasy a osudy* (1910) a *Žně* (1913). Dynamický stavební princip, volný verš a patos sblížíjí Sovu s Theorem a Neumannem, zatímco píšňová zkratka, klidný, pravidelný tvar a také intimita všedních citových dramát a hořkých deziluzí v *Lyrice lásky a života* (1907) jsou blízké lyrice Tomanově a Šrámkově. Sovovy podněty vývoji české poezie jdou obojím směrem.

Ve srovnání se Sovovým dílem, jež mělo několik odlišných slohových a žánrových poloh, spojujíc někdy prvky zřetelně různorodé, a proměňovalo se ve značných vývojových výkyvech, dílo OTOKARA BŘEZINY (1868–1929), jež svými vrcholnými a zároveň posledními sbírkami spadá do přelomu století, bylo ucelenější a jednotnější a bylo vedeno architektonickým záměrem. Jako by vyčerpal všechny své možnosti, autor v něm po sbírkách *Větry od pólů* (1897), *Stavitel chrámu* (1899) a *Ruce* (1901) nepokračoval a poslední zamýšlená sbírka, která se podle svědectví Jakuba Demla měla jmenovat *Země*, zůstala jen rukopisným torzem. Březinovy verše představovaly typ poezie inspirované myšlenkou, výpravou za poznáním tajemství života a světa. Přinášely ucelený básnický model kosmu a řádu, který jím vládne a který dává smysl životu a lidské existenci. Mají patos tohoto poznání i vůli člověka spolutvořit tento řád. Patos lidské aktivity, která je ve shodě s tajemnými duchovními silami vesmíru, je vyjádřen knihou *Stavitel chrámu*. Až sem, k tomuto kladnému, aktivnímu, optimistickému pojetí člověka a jeho úlohy ve světě dospěl Březinův myslitelský vývoj od původního pesimistického, nedůvěřivého a asketického vztahu k životu, od extatického pojetí smrti jako začátku nového, vyššího života a od pojetí bolesti jako stimulu lidské osobnosti a jako vykoupení z tajemné viny, již si přináší člověk se svým zrozením. Březina tedy promýšlí osud člověka na této zemi, nikoli jen svůj osud osobní; jeho touha a pojetí vyššího vykupitelského lidství nebyly individualistické, nýbrž hned od počátku hromadné (Šalda). Březinovi proroci, „stavitelé chrámu“, „slepčí“ vidící duchovním zrakem, jsou symbolem vyššího lidského typu, který ukazuje cestu nevidoucím a ztročeným. Březinův svět je řízen metafyzickým řádem a je

vybudován na filozofických základech idealistických (a pojmenován mnohdy pojmy z oblasti náboženské). Zároveň jeho tvůrčí pojetí člověka, kult činu i láska k zástupcům nejbědnějších, těch, jež nazýval básník otroky, sbližovaly Březinu s generací, která milovala život a usilovala změnit svět v lepší, spravedlivější. A zejména poslední sbírka *Ruce*, která už nezpívá jen mýtus lidské duše, ale hymnus celého života („sladko je žít!“), vrací se k zemi a k lidem a chce být výrazem jejich bratrské solidarity, jejich kolektivního díla.

Březinova poezie přinášela obrodné impulsy básnické fantazii. Jeho symboly a metafory spojovaly nepředvídaným, překvapujícím způsobem abstraktní myšlenku s konkrétní představou. Jeho básnické obrazy ve svém zřetězení a širokém proudu vyznačují množstvím simultánních dějů, šířku zorného básnickova pole, jež obsáhlo svět hmotný i duchovní. Útočí na všechny smysly vnímatele, na zrak především, vyvolávají v něm silné pohybové, dynamické představy (slovesa vyjadřující dění, pohyb). Nápadný je na Březinově slovníku podíl slov z náboženské oblasti i z katolického rituálu a dualistické kontrasty pozemského a duchovního; ale zároveň pronikají do obrazů pojmy z oblasti vědy a moderního poznání světa. Především dává Březina svými obrazy celému svému básnickému kosmu antropomorfický charakter, oživuje jej obrazy lidské práce, lidských zápasů, bolesti i nadějí.

Březinova poezie rozšířila básnický slovník o nové vrstvy, o slova vznešená, související s náboženským rituálem, s mystickým nazíráním, ale také s výtěžky přírodovědného pronikání do makrokosmu i mikrokosmu, obohatila jej cizími slovy, exoticky znějícími zejména v rýmech, rozšířila škálu jeho barevných a světelných odstínů a kombinací, uvedla nezvyklé synestezie, rozvedla větnou skladbu do monumentální rozlohy, jež si uchovává jasnou logiku.

Poezie Březinova stojí důsledně na bázi symbolismu. Symbolickou platnost mají nejen jednotlivé metafory, ale i větší obrazné celky, a symbolický význam má i báseň jako celek. Přitom má básnický obraz natolik vlastní smyslovou konkrétnost a emocionální působivost, že se svým způsobem osamostatňuje, někdy i odpouštává od významového východiska autorova.

Ve vrcholných knihách Březinovy lyriky je původní pravidelný alexandrin nahrazen volným veršem. Ten má značný rozsah, zprvu je nerýmovaný, v posledních dvou knihách se objevuje i jeho varianta s rýmem. (Rým bývá díky užitým mnohoslabičným slovům a jejich nepřizvučným slabikám rozplývavý, melodický — jde často o gramatický rým, tvořený koncovkami slovesných participií nebo verbálních substantiv.) Monotónní rytmus verše, zdůrazněný závěrečnou klauzulí, je nejednou ožívován vnitřním rýmem, neobvyklou rytmizací řeči, napětím, které do něj vnáší časté exklamace a otázky. Slavnostní ráz rytmu je v souladu se slavnostním vznešeným slohem. Významným estetickým činitelem Březinovy poezie byla zvuková výstavba. V dopise Anně Pammrové Březina píše o hudbě: „... je integrující částí mého díla, bojuje svou sonorní sugescí pro mou myšlenku a mluví, kde myšlenka už nemůže.“

Hudební sugestivnost a symbolický způsob obrazného pojmenování byly nejvýraznější znaky, kterými působila i na mladou generaci poezie KARLA HLAVÁČKA (1874–1898). K vyjádření hořkého životního zklamání a pocitu marnosti i k vyslovení zoufalé výzvy k revoltě využil symbolického obrazu a jiné časoprostorové reality, než jakou mu nabízely jeho doba a země. Ve *Mstivé kantiléně* (1898) užil jako symbolu historických motivů vzpoury holandských geusů proti španělské moci. Vyjadřoval jimi vztah ke své době, k soudobé společnosti, jimi vyslovoval i buřičský postoj, který byl vlastní mladší generaci anarchistů. Hlaváčková poezie byla ovšem zároveň zatížena pocitem dekadence, mdloby, bezmoci, marnosti, pocitem, který byl sice — podle Šaldových slov — blízký „ubohé, zoufalé naší moderní duši“ a byl výrazem „bezúspěšné a rozprášené revolty“, ale vyvěral do značné míry také z osobních dispozic básnickových. Ve srovnání se sbírkou *Pozdě k ránu* nebudila už *Mstivá kantiléna* takový dojem dekorativnosti, virtuozity a antikvářských zálib, její stylizací zřejměji prosvítal obsah mučivého, hluboce prožitého vztahu k životu, obsah lidského i společenského osudu.

Naproti tomu dekadentní poezie JIŘÍHO KARÁSKA ZE LVOVIC, která se hlásila do nového století (*Sexus necans*, 1897; *Hovory se smrtí*, 1904; *Sodoma*, 1905; *Ostrov vyhnanců*, 1912), byla daleko víc odvoze-

na z dekadentních literárních stylizací a jednostranně soustředěná k psychickému světu výlučného jedince. Její forma ztuhla do příliš studené a statické pravidelnosti, tíhla k tvarové kultivovanosti, uměřenosti a kráse, ale měla málo životní dynamiky, málo přirozené spontánnosti. Svou elegancí, zjemnělým smyslem pro odstín, ale také svou umělostí byl Karáskovi blízký EMANUEL LEŠEHRAD (1877–1955). Tato poezie udržovala odkaz parnasistického pojetí a kult tradičních forem i v nové době.

Na její linii navazovala jemná, hudebně komponovaná lyrika JANA OPOLSKÉHO (1875–1942), která se uvedla sbírkou *Svět smutných* (1899), ale dovedla už rozeznít i vzrušený tón společenské obžaloby a revolty a bezprostředněji vyjadřovat subjektivní prožitek. To už se dalo v kontextu básnické tvorby nastupující mladé generace, do jejichž anarchistických časopisů Opolský také přispíval.

Do nového století však nepřecházela z devadesátých let jen symbolistická a dekadentní lyrika, nýbrž i další proudy těchto let, zejména pak realistická tvorba JOSEFA SVATOPLUKA MACHARA (1864–1942). Zejména Macharova lyrika ve sbírce *Výlet na Krym* (1900) bezprostředně navazuje na prozaizující tendence básníkovy předchozího období svým realisticky střízlivým, takřka deníkovým rázem, jímž podává přírodní nálady z cesty. Naproti tomu ve sbírce *Golgata* (1901) Machar odkazuje ke své deziluzivní politické lyrice sbírky *Tristium Vindobona I–XX*, kterou stupňuje v naprostý rozchod s nacionalismem a ve sblížení se sociální demokracií. *Golgata* obsahuje i subjektivní lyriku, která rovněž navazuje na rané období básníkovy tvorby.

Golgata však také zahajuje novou etapu v básníkově tvorbě. Představuje ji historická poezie, psychologické portréty silných osobností z přelomu antiky a křesťanství. Úsilí podat obraz doby prostřednictvím psychologických portrétů rozvinul pak Machar, podobně jako už před ním V. Hugo a J. Vrchlický, v celý cyklus nazvaný *Svědómím věků* (*V září helénského slunce*, 1906; *Jed z Judey*, 1906; *Barbaři*, 1911; *Pohanské plameny*, 1911; *Apoštolové*, 1911; *Oni*, 1921; *On*, 1921; *Krůčky dějin*, 1926; *Kam to spěje?*, 1926), který měl zachytit vývoj lidstva od nejstarších dob až po současnost. Zvláštní postavení v tomto cyklu zaujímají především první dva svazky, *V září helénského slunce* a *Jed z Judey*, neboť v nich je uložena Macharova koncepce historie, považující antiku za vrchol dějinného vývoje, který zničilo křesťanství a k němuž se lidstvo znovu přiblížilo teprve ve francouzské buržoazní revoluci (*Oni*, *On*). Také po umělecké stránce stojí první dvě knihy nejvýše; čím více se pak cyklus blížil současnosti, tím více upadal do monotónnosti, portréty ztrácely na výraznosti, obraz doby se rozplýval v tříšti jednotlivých, vzájemně nesouvisejících záběrů.

Podobně slábne i umělecký význam ostatní Macharovy básnické tvorby a jen sbírka *Satiricon* (1904), satirický protějšek *Golgary*, svou útočností a britkostí navazující na havlíčkovskou tradici a namířená proti starým Macharovým protivníkům, nacionalismu, klerikalismu a literárnímu konzervatismu, do jisté míry vybočuje z procesu, v němž se váha Macharovy tvorby přesunuje do prózy.

POEZIE REVOLTY

Moderní poezie vyrůstala z procesu, v němž si básník uvědomoval na pozadí společenských rozporů a ve vztahu k nim svou lidskou individualitu. Původní individualismus znamenal historicky podmíněné východisko pro revoltu básníka proti vládnoucímu společenskému řádu, nemohl však už dát této revoltě širší společenskou perspektivu. Vyčerpal se ve svém vzdorném gestu. Moderní umění, vyjadřující tuto vzpouru individua, znovu se dostalo před problém, jak obnovit narušenou jednotu jedince a společnosti. Zatímco individualistický pól v české moderně ztrácí postupně svou přitažlivou sílu, sílí přitažlivost pólu kolektivistického. Děje se tak pod vlivem rostoucího revolučního napětí a mohutnějšího dělnického hnutí. Lyrika přestává být zrcadlem jen subjektivních dojmů, nálad a lidské intimity, vyjadřuje vztah básníka k životu, k vnější realitě, je objektivnější. Neznamená to, že by se zmenšoval či ochaboval výraz osobního prožitku. Naopak, bez silného subjektivního prožitku je nová poezie nemyslitelná a jeho upřímný a často temperamentní výraz dodává jí osobitou bezpro-

střednost. Ale nejde tu už o psychologickou sebeanalýzu nebo smyslový impresionismus. Jde tu o vášnivě prožitý vztah k realitě společenské.

V souvislosti s touto tendencí, kterou můžeme zobecnit jako dobovou, příznačnou pro začátek 20. století, je vysvětlitelný i PETR BEZRUCH (1867–1958). Vřazuje se sem patosem své revolty, která je namířena proti útisku jak sociálnímu, tak i národnostnímu, a svým jedinečným ztotožněním tradiční otázky národní s novou otázkou sociální předznamenává nové století. A tím, že poezii tvoří jen jako výraz svého nejhlubšího a nejintenzivnějšího osobního prožitku, že se odvrací od kultu krásy a od literárního světa k osudovým a osobně prožívaným otázkám životní reality, vyznačuje Bezruč novou cestu mladé básnické tvorby.

Jedinečnost Bezručových *Slezských písní* (časopisecky roku 1899, knižně jako *Slezské číslo* 1903, s vlastním titulem až 1909) spočívá v autorově ztotožnění básnického subjektu s mytickým bardem, který mluví za slezský lid jako jeden z utiskovaných a ubíjených. Sebestylizace v proletáře, který se ze své zoufalé letargie probouzí k revoltě, umožnila Bezručovi nejen objevně, z nového zorného úhlu odhalit hluboké sociální rozpory, nýbrž i promluvit s neobvyklým patosem, který má mohutnost vášnivého osobního zaujetí i sugestivnost kolektivního hnutí. Jedinečná syntéza subjektivního vzrušeného sebevyjádření s objektivním zobrazením krajo-
vé skutečnosti tvoří vysoké básnické kvality Bezručova díla i jeho historický přínos české i světové poezii. Slezské písně mají široký rejstřík emocionálního působení: od hluboce lidského soucítění s proletářskou bídou, s tragikou osudů individuálních (*Maryčka Magdónova*) i osudů kolektivních (*70.000*), přes hořké výčitky vyostřené až k sarkasmu (*Praga caput regni*), k nenávisným hrozbám a revoltujícím výzvám (*Ostrava, Kovkop*).

Také žánrově jsou Slezské písně vnitřně velmi rozrůzněné. Vedle balady, stavěné v pevném tvaru a s objektivním nadhledem, stojí symbolické vize s volně rytmovaným proudem fantazijních představ, a hned zase lyrická zpověď milostného rozčarování; později pak k tomu přistupují i písně vytvořené na tradiční lidové osnově. V jedinečné syntéze se tu spojuje linie realistická se symbolistickou. Realistická přináší přesnou kresbu prostředí, proletářských typů z Beskyd i z ostravských hutí a dolů, téma společenských konfliktů a politických invektiv nejen proti Vídni a německým uhlobaronům, ale i proti české měšťácké Praze. Má své zdroje kromě životní zkušenosti autorovy také v tvorbě Macharově (politická satira, tendence k epické kresbě postav, příběhů, konfrontace současnosti s antikou, faktura verše s daktylotrochejským rytmem). Druhý tvůrčí princip symbolistický či mytizující vede Bezruče k stálému promítání vlastních zážitků i konkrétních jedinečných příběhů do obecnější významové roviny, k přetváření básnického subjektu v barda, v mytický „škaradý zjev“, ke stylizaci v monumentální symbolickou postavu kovkopa, který se zdvihá k revoltě, k odplatě. Zobecnění jedinečných jevů v jevy kolektivní, jednotlivcov nebo osobního příběhu v osud národní či sociální prostupuje celou Bezručovou sbírkou. Na rozdíl od Sovových Dobyvatelů a od Březinových Proroků jsou Bezručovy symboly konkrétnější, historicky a sociálně určenější jak ve své obrazové podobě, tak ve svém významu. Bezručův názor na svět a jeho tvůrčí postoj je orientován zájmy životními a společenskými. I jeho osobní citová zpověď dostává v rámci sbírky společenský aspekt a nadosobní funkční význam.

Specifické estetické kvality nabyly Bezručovy Slezské písně jazykovými prvky svérázného slezského nářečí, uplatněnými jak v slovníku, tak v některých zvlátnostech hláskoslovných i tvaroslovných, někdy i v rytmické osnově. Tyto krajo-
vé prvky, podobně jako i celá krajo-
vá osobitost básníkovy inspirace a tematiky, byly ovšem uplatněny jen v rámci spisovného jazykového materiálu a v strukturním celku národní, tradici kultivované a moderní světovou poezií inspirované literatury.

Bezručovo dílo souvisí se všemi složkami a tendencemi soudobého literárního kontextu. Přece je však pro jedinečnost, s jakou spojuje prvky a znaky protichůdné (lidovost s kultivovaností, tradiční pravidelnou formou s moderní uvolněností a dynamikou, individualismus s kolektivismem, subjektivní vyjádření s mýtem), Bezruč těžko zařaditelný a jakoby osamocen.

Tvorba mladé básnické generace byla předznamenána dřívějším dílem jejího vůdce STANISLAVA KOSTKY NEUMANNA, zejména v motivech revolty první sbírky *Nemesis bonorum custos...* (1895), v prudkém

vzdoru knihy *Jsem apoštol nového žití...* (1896), v rouhačských gestech *Apostrof hrdých a vášnivých* (1896) a *Satanovy slávy mezi námi* (1897). Tyto první Neumannovy knihy z let devadesátých měly ještě výrazné rysy symbolistické a dekadentní. Jeho renesanční představy o člověku svobodném, zbaveném všech pout a předsudků a volně rozvíjejícím své tvůrčí schopnosti, se musely zbavit svých dekadentních stylizací a teprve pak mohla růst v nových intencích Neumannova nová básnická tvorba.

Sen o zástupu zoufajících a jiné básně (1903) staví ve své titulní skladbě ještě na symbolické vizi obraz vzpoury proti Bohu, proti idealistickým iluzím a předsudkům, ale myšlenka, která vede lidi od prázdného nebe k životu a která z alegorické postavy Satana dělá symbol „poznání, pravdy a světla“, patří už do ideové výzbroje anarchismu. Také báseň *Jarní apostrofa slunce* nahradila dekadentní estetický ideál zemlení a šera ideálem přírodní síly a slunečního jasu. Novou estetiku, vyznávající hodnoty prostého života a hmotného světa, pozemského štěstí, všedních dnů a obyčejných lidí, zakládá Neumannova báseň *Stráň chudých lásek*. Zde už je předznamenán nový vztah ke skutečnosti, nové vědomí sympatie k těm nejprostším a nejchudším a konečně i nové pojetí lásky jako jediného projevu volnosti a jediného štěstí, jež zbývá člověku v nesvobodné době. Zároveň se Neumannův slovník zbavuje knižního charakteru a volný verš deklamátorského patosu. Básník chce realitu světa vyslovit co možná bezprostředně.

Také jeden z nejvýraznějších reprezentantů mladé generace nastupující s revolučními hesly FRÁŇA ŠRÁMEK (1877–1952) prošel ve svém vývoji ranou fází dekadentní, která poznamenala jeho slovník módní výlučností a expresivností až siláckou, ale rychle se zbavuje především mdlých nálad a knižně odvozených výrazů a míří k bezprostřednějšímu vyjádření vlastních prožitků i životních problémů. Vztah k životu není ještě jednoznačný. Titul jeho básnické prvotiny *Života bído, přec tě mám rád* (1905) prozrazuje rozporný vztah ke světu, k jeho bídě a kráse. Šrámkova poezie je sice vzněcována především mladým okouzlením ze života, okouzlením smyslovým a citovým, ale zároveň je také provokována zklamáním, rozčarováním ze životní skutečnosti, a tedy inspirována i rozumovou analýzou, skepsí. Dramata mladých citových vztahů dávají této písňové lyrice napětí, které se odráží v expresivním výrazu. Ale už i zde se projevuje základní směřování k prostému výrazu, spíš zkratkovitému, sugestivnímu než mnohohlavnému, spíš intimně laděnému než křiklavému.

Silně expresivní výraz, vzpurný patos a mnohознаčný symbol najdeme v paralelní písňové tvorbě Šrámkových. Bezprostřední spojení s anarchismem a anarchistickým tiskem vedlo Šrámka k žánru politické písně. V několika případech psal texty na nápěvy internacionálních revolučních písní, například *Velkou stávku* na mezinárodní anarchistickou hymnu nebo *Haviřskou* na nápěv ruské Dubinušky. V prvním případě byla emocionálnost agitacních hesel a výzev posílena kolektivním zpěvem. V druhém působil básnický metaforický obraz, který už nesl pečeti tvůrčí individuality. Ve vlastní básnické tvorbě Šrámek vycházel ze subjektivních, silně citových představ revolty, ze svého mladého radikálního hněvu nebo marného vzteku a navozoval je nadneseným výrazem a symbolem. Příznačné jsou pro Šrámka symbolické motivy psa, krve a její barvy, motivy vyděděnců a tuláků.

Tato náznakovitost a neurčitost byla pak v antimilitaristické knize „veršů o vojáčkách“ *Modrý a rudý* (1906) nahrazena konkrétností životní empirie autorovy. Zpřesnil se také společenský cíl poezie. Tato nová tvorba zkonkrétňuje a oprostuje svůj slovní výraz, připodobňuje jej lidovému postoji, hovorovému jazyku a zdůrazňuje jeho rysy plebejské. Souvisí to ovšem s vnitřním ztotožňováním autorova postoje s postojem lidovým, což však neznamenalo oslabení osobně zaujatého, citového přízvuku. Některé verše navazují na tradice lidové písně nebo na její havlíčkovské zpracování. Proto také jako zpívané písně zlidověly. Některé verše jdou cestou satirické grotesky a parodie, která už nemá daleko k Haškovu švejkovskému typu. Společenský účinek této antimilitaristické poezie byl bezprostřední.

Mladá lyrika FRANTIŠKA GELLNERA (1881–1914) prozrazuje bezprostředně subjektivní zdroj své inspirace. Je dokonce zpovědí tak otevřenou a upřímnou, že nezakrývá a neidealizuje ani ty osobní zážitky, které nasbíral autor za svých nočních vídeňských toulek a které nebyly ve shodě s převládajícími maloměšťáck-

kými představami o spořádaném životě a morálce. Gellner provokoval měšťáka cílevědomě, byla to součást jeho anarchistické vzpoury proti šosácké konvenci, proti morálnímu pokrytectví. Záměrně zesiloval cynismus svých zpovědí „zkaženého hochy“, „zhýralého jinocha“. Stal se básníkem smutné erotiky se zcela odhalenou sexualitou. Gellnerovy knihy *Po nás ať přijde potopa* (1901) a *Radosti života* (1903) jsou zpovědí o bohémském životě, hýřivém rozhazování mladých sil a bouřlivém temperamentu, ale také svědectvím, že za cynickým, provokativním gestem se ukrývá bolestně zraněné srdce, nesplněná nebo zmarnělá touha po lásce, hořké poznání vlastních slabostí a ošklivosti světa. Tento deziluzivní vztah k realitě byl ovšem dán životní zkušeností, která Gellnera už od dětství učila citlivě reagovat na křivdy a ukázala mu rub moderního velkoměstského života, ať šlo o Vídeň, Prahu nebo Paříž, kde strávil s přestávkou roku 1909 léta 1905–1911. Deziluzivní pohled byl dán také racionálním zaměřením Gellnerovy bytosti, jeho pronikavým analytickým rozumem, kterého používal básník i proti sobě, proti svým slabostem, a který dával jeho veršům osobitý vtíp a často ironický význam. Gellner pojmenovával pravými jmény věci, které byly tabu pro společnost i pro básnickou tvorbu. Tak otevřel poezii pouliční erotice, zhnuseným náladám po prohýřených nocích, věcem všedním, spojeným s moderní civilizací. Sám se hlásí k zásluze, že první uvedl do naší poezie slova jako pivo, viržinka, aeroplány, zástavní lístky atd. Toto zkonkrétnění bylo tak důsledné, že z Gellnerovy tvorby zmizely téměř metafory, symboly, přirovnání a opisy. Zjednodušila se syntaktická výstavba a připodobnila se hovorovému jazyku. Z jeho slovníku byly důsledně odstraněny i všechny poetismy a také cizí slova, tolik oblíbená u symbolistů a dekadentů. Slovo Gellnerovo vždy bezprostředně pojmenovává věci i niterné stavy.

V prvních dvou sbírkách prochází tón Gellnerovy lyriky ještě citelnými výkyvy od ostré invektivy ke skleslé melancholii. Převládá ovšem hořká ironie. Nespokojenost se sebou samým, přesněji se způsobem života, jež sám později označil za nerozumný, je ukryta i za gestem okázalého flegmatika, i za silným slovem rouhačského skeptika a anarchistického buřiče. (Básnický autoportrét podal František Gellner v básni *Francesco Farniente*.) V poslední knize *Nové verše*, kterou ještě připravil, ale už nestačil vydat (vyšla až v roce 1919, po jeho předčasné tragické smrti na haličské frontě roku 1914), se obraz světa i výraz stávají objektivnějšími, ztrácejí výsměšné a provokativní přízvuky. Vnitřní svět umělcův se zharmonizoval a dal víc příležitosti moudrému humoru a lidskému soucitu. Tradiční pravidelná veršová forma je adekvátní této nenápadné, prosté, nerudovsky laděné lyrice.

Ale satiricky útočná část Gellnerovy veršované tvorby pokračuje až do konce jeho života. Po návratu z Paříže roku 1911 a po zakotvení v brněnské redakci Lidových novin věnuje hodně pozornosti tvorbě psané na okraj dní, na okraj domácích a mezinárodních politických událostí. Má své zřetelné společenské poslání. Agituje pro demokratická práva, pro politickou aktivitu lidových mas. Adresně napadá politické strany, vtípně odhaluje volební hry, útočí proti militarismu. Nejčastěji se ocitá na mušce této politické satiry klerikalismus a sociálně demokratičtí vůdcové. Tato politicky angažovaná poezie není už vedena ani teorií, ani praxí anarchismu (jehož iluze Gellnerova skepse sama brzy demaskovala), ale prostým demokratickým smyslem a poctivým občanským svědomím Gellnerovým. Je to ovšem poezie psaná pro noviny a určená nejširšímu lidovému publiku. Její jádro tvoří obvykle příběh nebo situace. Její stavba je přehledná, pevná. Mívá výraznou pointu, nejednou v podobě sentence překračující konkrétní podnět a dobovou omezenost. Hlavní prostředek, jak zaujmout čtenáře, je vtíp, nejednou podporovaný komickým účinkem větného přesahu, vynalézavými rýmy a často i autorovými kresbami vsunutými přímo do textu. Gellnerova grafická tvorba má plynulost a kultivovanost secesní linie a promyšlený rozvrh černobílých ploch, kompozice je uzavřená a přehledná, obdobně jako stavba strof i celé básně, silná expresivnost a karikaturní stylizace kresby postav nikdy nepřekračuje estetickou míru. Už toto užití kresby jako součásti textu a pak některé obraty a celkové písňové ladění poukazují na to, že mezi podněty tohoto nového básnického žánru Gellnerova byla i kramářská píseň. Podobně i politický kuplet zpívaný po pražských šantánech té doby dal půdorys a ne jeden ze svých výrazových prostředků mnohým veršům tohoto druhu.

Už v prvotní lyrice Gellnerově byly prvky písňových žánrů pěstovaných v šantánech. Motivy z kavárenského a hospodského života, konfrontace maloměstácky spořádaného a bohémského života, stejně jako lidové výrazy a obraty, někdy i s nádechem vulgarity, byly tam však zpracovány v jiném, vážném a umělecky náročném kontextu. V politické satíře se tento vztah k modernímu městskému folklóru a ke kupletu proměňoval tím, že se Gellner obracel bezprostředně k lidovému publiku, a že tedy používal k upoutání jeho pozornosti výrazových prostředků, jež na toto publikum působily. Zesměšňoval vznešené autority i politickou demagogii také prostředky parodie. Komickému účinku slouží i rafinovaná a vtipná práce s rýmem a přesahem. Gellner rozvíjel tradici, jež šla od Havlíčka, Nerudy a Machara a navazovala na Heinricha Heina, oblíbeného básníka této generace.

V blízkosti Františka Gellnera (jako jeho přítel z gymnaziálních studií v Mladé Boleslavi) a Jaroslava Haška (jako jeden z účastníků „strany mírného pokroku v mezích zákona“) objevil se v anarchistické vlně na počátku století JOSEF MACH (1883–1951). Byl také spoluzakladatelem sdružení mladých spisovatelů *Syrinx*. Do domácího prostředí patřil Josef Mach jen sbírkou *Robinson Krusoe* (1909). Pak jej od domova oddělil dlouhý pobyt ve Spojených státech amerických spojený se záslužnou vlasteneckou činností v krajanském tisku (*Na obou polokoulích*, 1918; *Americké verše z doby válečné*, 1924), a léta v diplomatických službách v Římě. (Výbor z jeho díla vyšel s názvem *Básně*, 1933.) Mach patřil k proudu, „který úmyslně rozrušoval symbolisticko-dekadentní poezii, byl antipoetický, měl raději brutálnost, všednost, pustotu i hrubost a sprostotu než frázi nebo pózu“ (Šalda). Ve svých amerických verších vlasteneckých se však nevyhnul ani on literární konvencím.

Lyrickou zpověď generačního životního pocitu a postoje vyslovil KAREL TOMAN (1877–1946). S neobyčejnou intenzitou postihl lačnou touhu generace po svobodném a plném životě. Od své prvotiny *Pohádky krve* (1898), jejíž sloh a výraz jsou ještě do značné míry závislé na symbolismu a dekadenci, jde za ideálem života zdravého, silného, vášnivě prožitého. Už tím vytváří protiklad k dekadentní estetice a také protiklad k šosáckému domácímu prostředí, k morálnímu pokrytectví, k falešným předsudkům. Touha po životním kladu, po svobodném vyžití smyslů a citu, se už od knihy *Torzo života* (1902) spojuje s odporem proti vládnoucímu společenskému řádu. Revolta proti němu se neodehrává jen v rovině politické, častěji v oblasti milostné intimní, erotické. Má anarchistický ráz zdůrazněním individuální volnosti a také svou plebejskou hrdosť. V letech, kdy se jeho generační druhové bezprostředně angažovali v politickém anarchistickém hnutí, liší se od nich Toman tím, že intenzivněji než oni prožívá a ve své lyrice vyjadřuje niterné rozpory člověka a stále napětí mezi kladnými a zápornými silami života.

Lyrická individualita Tomanova se vyhraňuje jednak bezprostředním vyjádřením smyslových a citových zážitků, jednak kultivovaným tvárným úsilím o vyvážený a uzavřený umělecký tvar. Rovnoměrně se smyslovostí se uplatňuje i hluboké promýšlení osudových otázek životních. Sféru intimních zážitků spojuje Toman se sférou společenskou, motivy milostné se sociálními. Tvůrčí proces probíhá ne jako improvizace, ale jako postupné vrstvení, prohlubování a zobecňování osobního prožitku. Báseň pak podává jakousi soustředěnou zkratku tohoto básnického poznání, zkratku napovídající a sugerující. Tomanovy básnické obrazy přírody nebo lidských dramát se přitom stávají mnohovýznamnými, mají vedle svého přímého významu i významovou platnost symbolickou. Tak ve sbírce *Melancholická pouť* (1906), v české poezii poprvé otvírající pohled na moderní evropské metropole a výstižně zachycující jejich neklidnou atmosféru, přerůstají některé básně, jako například *Hadí poledne*, v symbolickou básnickou zkratku revolučního pohybu v spodních sociálních vrstvách soudobé evropské společnosti; podobně i velká báseň *Tuláci* ze sbírky *Sluneční hodiny* (1913). Tu je v podobě moderního mýtu zobecněn odvěký sen člověka o svobodě, jež se jedni pokoušejí uskutečnit anarchistickou tuláckou volností, druhí revolučním činem pro sociální spravedlnost. V této sbírce dozrává Tomanova lyrika do tvarové prostoty (vesměs písňové formy) a zároveň do významové hloubky. Harmonický klid a vyrovnanost uměleckého tvaru netlumí, ale spíš umocňuje dramatické napětí myšlenkového a emocionálního obsahu. Jde obvykle o jakousi vzpomínkovou reprodukcí osudových křížovatek života a smrti, o za-

myšlení nad bludnými stopami lidských cest. Stálé napětí je také mezi pravidelnou stavbou strofickou, navazující na písňovou tradici, a mezi volným veršem a nepravidelnou dynamikou větné i rytmičké výstavby. Jazyk se už zcela očistil od vši umělosti, odvozenosti a dekorativnosti, je přirozený, bohatě rozehrává druhotné emocionální významy slov a v lyrické atmosféře spojuje různé stylové i lexikální vrstvy. Obrazotvornost básníka i jeho slovesné umění čerpají ze zdrojů lidové národní tradice.

Se svou generací a s jejím buřičstvím byl VIKTOR DYK (1877–1931) spojen svým „duchem, který neguje“. Tato skeptická a kritická stránka Dykova pronikavého intelektu byla zvláště nápadná v jeho mládí. Tehdy u něho převládá duch negace, vzpoury, pocit marnosti, vědomí generace oklamané, opuštěné, kterou nazývá generací ztracenců. Silněji však než jeho druzi prožívá Dyk rozpor snu a skutečnosti, touhy a deziluze. Sám v sobě si nese stálý konflikt víry v absolutní hodnoty a nedůvěry v jejich uskutečnění, nadšené citové oddanosti i analytického, skeptického rozumu. Sám sebe charakterizuje těmito paradoxy. Je romantikem, neboť ve stálém konfliktu snu a skutečnosti, krásné iluze a pochybné životní praxe, dává přednost donkichotské iluzi, má rád rytířské gesto nadosobní služby ideálu, je básníkem heroismu a jeho patosu. Právě tímto idealismem se odlišuje od materialistického myšlení svých anarchistických vrstevníků a od jejich pozemské představy lidského blaha a sociální spravedlnosti. Také s nimi jen načas vyznával sympatie k dělnickému hnutí, a pak se zásadně odloučil od jejich názorů. Jeho odlišnost počínala v tom, že už v mládí prožíval intenzivněji než jeho druzi otázku národnostní. Bylo to podmíněno tím, že nedaleko jeho rodiště (Pšovka u Mělníka) probíhala národnostní hranice a že s mladým zaujetím sledoval zápas Omladiny o dosažení národní svobody. Toto vlastenecké citění bylo pak znovu probuzeno a posíleno prosincovými boulemi v roce 1897 a od té doby Dyk věrně sledoval ideu národní svobody a národní velikosti a cti a učinil z ní posléze i ústřední myšlenku a inspiraci své poezie. Dlouho jej provázelo přátelství se Stanislavem K. Neumannem a s Karlem Tomanem, s nimiž začínal svou literární činnost.

Publikovat začal již jako student, ve Světozoru v roce 1896, pod pseudonymem Viktor Souček. A tomuto jménu — tedy sobě — ironicky věnoval svou první lyrickou knížku *A porta inferi* (1897), v níž se představil jako iluzionista a melancholický snilek, lačný bouře, boje a lásky, nesmířlivý k nízkosti a všednosti, osamělý. Romantická jsou i jeho bojovná a pohrdavá gesta. Ironický přízvuk má titul druhé knihy *Síla života* (1899), neboť v paradoxním kontrastu básník vidí, jak „veliké bolesti, veliká hesla vyvětrávají“, jak se národní politika potácí od frází k prodejnosti. Třetí sbírka *Marnosti* (1900) už svým titulem napovídá životní pocit mladého Dyka, který se tu sám představuje: „Tak uprostřed své generace stojím: / duch, který neguje!“ Typ hrdého individualismu povýšeného nad měšťácký průměr má literární inspiraci v okruhu Moderní revue, kam Dyk také přispíval. Avšak u Dyka je pocit marnosti spojen se situací národního života a poznamenán tragickým stínem Bílé hory. Tvůrčí individualita už si zde našla svůj osobitý výraz, své vlastní umělecké prostředky, svou poetiku. Stavba Dykových veršů je pravidelná, sevřená, sloh zkratkovitý, úsečný, plný zámlk a nápovědí, slovo často bříte kritické, se silným citovým přízvukem, lyricky sugestivní. Charakteristická pro intelektuální ráz jeho inspirace i pro jeho promyšlenou kompozici je závěrečná pointa. Zvláště vynalézavé jsou rýmy, které zdůrazňují významovou stránku slov.

Od roku 1897, kdy Dyka vzrušil oživený národnostní boj, se i básníková tvorba bezprostředně přimyká k politickému životu. Jeho kritika slabosti české politiky a vlasteneckého fražérství je satirická. Generační duch negace se projevuje právě v hořkém výsměchu obráceném proti vlastnímu domácímu prostředí. Ale v pozadí je víra v ideál morálně silného, zdravého národa, který si svou svobodu a svá stará práva vybojuje. *Satiry a sarkasmy* (1905) směřovaly svým kritickým hrotem do literárního života a přinesly řadu vtipných veršovaných karikatur bez ohledu na umělecký směr nebo generační příslušnost. Trvá však stále napětí mezi básníkovou vůlí „jít v řadách svého lidu“ a mezi pocitem osamocení. Druhá kniha satirické politické poezie *Pohádky z naší vesnice* (1910) mířila proti lhostejnosti k otázce národní samostatnosti. *Prolog* charakterizuje typickou dykovskou zkratkou dobovou situaci: „Únava na nitrech leží! / A touhy bezmocné, plané. / Korum-

povaná srdce / a duše korumpované.“ Hákovským titulem knihy i symbolickým názvem vesnice Altdorfu ironizuje básník českou provincionální idylu, český politický Kocourkov, ale už zde vyslovuje své patetické výzvy k heroismu, k boji, k víře a věrnosti.

Pro dobu probuzených nadějí, revolt a také tragických deziluzí a porážek je příznačný název *Buřiči a smíření*, kterým Dyk dodatečně spojil řadu svých básnických děl vesměs epického charakteru. Jejich společným obecným tématem je vzpoura člověka proti řádu světa, proti slabosti cizí i vlastní, proti osudu i proti smrti; a poznání marnosti této vzpoury. Ve skladbě *Tři* z knihy *Buřiči* (1903) konfrontují se tři příběhy bezohledně individualistického sebeuskutečnění. *Milá sedmi loupežníků* (1906) symbolizuje v romantickém příběhu lásky a zrady, vzpoury a její tragiky básníkův ideál prudkého, volného života, a v neurčitých obrysech baladického děje a v lyrické sugesci navozuje představy tragického zápasu člověka o svobodu a trvalého rozporu touhy a skutečnosti. Nad sobecké pojetí sebeuskutečnění jedince klade otázku viny a trestu. Děje i postavy jsou jen obrysové naznačeny, ve skladbě dominuje živel lyrický a emocionálně umocňuje příběh, který je také kompozičně rozložen v menší, lyricky laděné a formově uzavřené celky. *Giuseppe Moro* (1911) znovu epicky rozvádí motiv dobovatelských hrdinských činů a tragické viny, která provází výpravu za slávou, i motiv nadosobního poselství, které musí osamocený poutník donést do své domoviny. I zde je příběh symbolický a myšlenka velkého nadosobního úkolu, jehož tíha překračuje lidské síly, zůstává v podobě tajemného, neurčitého náznaku. Proti těmto skladbám je *Zápas Jiřího Macků* (1916) zakotven ve všední realitě. Je to příběh stárnoucího sedláka, který chce vzdorovat smrti, ubránit statek pro svůj rod, a proto k sobě sobecky připoutá mladou ženu. V jejím utrpení však poznává svou vinu. Pro všechny tyto skladby je společné tragické pojetí zápasu člověka s vlastní slabostí nebo s osudovou silou. Všechny skladby — byť v různé míře — jsou prostoupeny žilem lyrickým, který také přispívá k navození symbolického významu příběhu. Tyto opakující se romantické motivy velké touhy a marného zápasu, heroické vzpoury a smíření s tragikou osudu spojují Dykovu poezii s jeho tvorbou dramatickou (*Zmoudření dona Quijota*) a prozaickou (*Krysař*) a vyznačují základní problematiku Dykovy tvůrčí i lidské osobnosti.

LYRIKA NEJPROSTŠÍCH HODNOT ŽIVOTA

V době, kdy se ukázaly anarchistické revoluční naděje jako iluze, básníci začali hledat hodnoty života v bezprostředním styku s přírodou, v smyslovém prožitku, v pozemské realitě. Není náhodné, že se v tom shoduje Neumann se Šrámkem, že se postoj vzpoury a negace i u Tomana a Gellnera proměňuje v oddané vyznávání životního kladu a v soulad člověka s přírodou. Nejvroucenější lyrický výraz tohoto harmonického splynutí člověka s přirozenými zákony země přinesla nová tvorba FRÁNI ŠRÁMKA, jeho *Splav* (1916, 2. rozšíř. vyd. 1922). Je to poezie rozezpívaných smyslů, erotického okouzlení, pudových tužeb, které se sublimují v romantické představy a milostné sny. Básníková fantazie utíká z nečistého a hluchného města do přírodního světa, vcítuje se do niterných procesů dospívání, vytváří a šíří atmosféru důvěry, radostné odevzdanosti, lásky. Zachycuje svými zcitlivělými smysly i melancholický smutek, který provází touhu a opojení. Vyznívá však radostně. Bezprostřední výraz subjektivní emocionality uvolňuje stavbu básně, oprostuje slovní výraz i větnou stavbu a zvýrazňuje melodičnost verše. Radostný akord života, který zněl v Šrámkově lyrické písni, přijala a ocenila mladá generace za války i po ní.

NEUMANNŮVA *Knihla lesů, vod a strání* (1914) byla výsledkem hlubší proměny autorova vztahu k životu a programového přimknutí k přírodě. Proti zcela spontánnímu, smyslovému a citovému Šrámkovu Splavu má výraznější prvky intelektuální. Není jen poezií smyslového vnímání přírody nebo splývání s ní, je poezií básníkovy sebepoznání a názorového zrání. Je to návrat intelektuála k přírodě, nalezení duševní rovnováhy a harmonie mezi pudovou, smyslovou a intelektuální stránkou lidské bytosti. Proto je bezprostřední smyslový

prožitek přírodního dění a přírodní krásy provázen a někdy přímo prostoupen úvahou nad vztahy člověka k přírodě a k městské civilizaci, nad otázkami jeho svobodného bytí. Znají tu tóny životní plnosti a přímo smyslového opojení, tóny hymnické, vzrušené apostrofy „ve jménu života i radosti i krásy“, a jindy zase tóny klidného štěstí, harmonické vyrovnanosti, někdy i melancholického zamyšlení. Rytmická stavba veršová je sice bohatě odstíněna, podobně jako náladové zabarvení básní a slovní výraz, většinou však převládá pravidelná stavba veršová a strofická, logicky rozvíjená myšlenka s ideovou pointou, přirozená stavba vět a lexikální materiál plný konkrét a blízký hovorové řeči. Také básnické pojmenování je vzdáleno dřívější stylizovanosti, exkluzivitě a dekorativnosti. V tom je Neumannova kniha důsledným oproštěním od symbolistické a dekadentní poetiky a prvním významným krokem k civilismu, jehož programové rozvinutí představuje jeho další sbírka *Nové zpěvy*.

Šrámkův *Splav* a Neumannova *Kniha lesů*, *vod* a *strání* dovršují odklon české poezie od symbolistického vizionářství, zahájený už Neumannovou *Strání* chudých lásek. V souvislosti s erotickým a smyslovým obrozením a sblížením s přírodou, které daly vznik *Knize lesů*, *vod* a *strání*, vznikaly v letech 1910–1914 verše, které měly podle Neumannova záměru vytvořit knihu s názvem *Prosté kytice*, ale vyšly teprve v roce 1918 ve sbírce nazvané *Horký van a jiné básně*. Ještě předtím však vydal básník *Bohyně, svěťice, ženy* (1915), které mají rovněž erotickou tematiku, ale jsou jiného žánru: jsou epické. Zájem o hlubší poznání sexuality, ženina postavení ve společnosti, historické a sociální podmíněnosti a proměny milostných vztahů, který se projevil už v anarchistických počátcích Neumannovy publicistiky, vedl básníka k pokusu o napsání jakýchsi zlomků epopoje člověka v zrcadle erotických vztahů a ženských osudů. Tento objektivizační směr byl podporován i situací básníka, který se chtěl vymanit z přílišné subjektivity symbolismu a dekadence. Autor sám posuzoval výsledek své práce velmi střízlivě jako „malé nejasné torzo“, jako „přechodní věc v přechodní době“. Horkým vanem se vrátil znovu k subjektivně prožívané erotice a se spontánní otevřeností vyslovil smyslové okouzlení a opojení tělesnou láskou. V cyklu *Třešňový sníh* (z roku 1911, knižně publikovaný však až později v *Knize erotiky*) je milostná tematika stylizována v duchu křehké japonské lyriky a kresby v tvar harmonicky vyvážený, v lehké, vzdušné náčrty s jednoduchými liniemi. Japonský styl, v té době módní, odpovídal secesní kresbě, k níž měl Neumann bezprostřední a dokonce tvůrčí vztah.

I jiní básníci šli tímto směrem. JIŘÍ MAHEN (1882–1939) přesunul svou poezii z tematiky společenské, revoluční k tematice intimní, milostné (*Balady*, 1908), ovšem ponechával i této své intimní citové zpodobě bolestné napětí složité duše moderního intelektuála, její skepse i jejích exaltací. V Mahenových *Baladách* šlo o lyrický žánr francouzské balady villonské a v souvislosti s jejím pevným stavebním řádem lze připomenout dobovou secesní zálibu ve stylizovaném tvaru.

Citovou prostotu, bezeltnou upřímnost, radostný i odpovědný poměr k světu, k lidem, k rodné zemi přinesla do české poezie v jinošské podobě sbírka PETRA KŘÍČKY (1884–1949) *Šípkový keř* (1916). Vyznačovala se přirozeným a důvěrným vztahem k rodnému kraji Českomoravské vysočiny a k věcem všedního dne, měla i přirozený a zdravý smysl morální a hluboký fond citový. Básník v ní ukazoval pokornou lásku k zemi i lidem, úsměvnost, která nevylučovala vážné zamyšlení a účastenství s tragickým osudem lidu za války. Toto hluboké lidské vcítění charakterizuje především slavná báseň jeho první sbírky *Medynia Glogowska*, vedle Šrámkových veršů z fronty nejpůsobivější lyrický výraz frontových zážitků českého člověka z první světové války.

Vášnivý prožitek života a něžný cit pro krásu přírody charakterizoval básníka JAKUBA DEMLA (1878–1961); projevil se především v básních v próze *Moji přátelé* (1913), zasvěcených květinám, tvoří však základ ostatního díla Demlova i tam, kde se k těmto radostným a s básnickou naivitou vysloveným citům druží prožitek smrti a nicoty, v prózách *Hrad smrti* (1912), *Tanec smrti* (1914) a v básních v próze *Miriam* (1916). Toto dualistické vidění světa odpovídá katolickému názoru Demlovu; ten dává podobu i Demlově bojovné polemičnosti, v níž františkánskou pokoru střídá hněvivá nenávisť, svárliвість a egocentrická pýcha.

Tyto vlastnosti se promítaly do Demlových sborníků *Šlěpěje* (26 svazků z let 1917–1941), do nichž ukládal svou básnickou tvorbu, své glosy k politickému a kulturnímu životu i svou korespondenci.

Lidová prostota, programový básnický primitivismus s rysy venkovanství vyznačují svéráznost poezie JOSEFA HOLÉHO (1874–1928), ale rovněž silně se v ní uplatňují znaky osamocení buřičství a hořké skepse, které ho spojují s přítelem Viktorem Dykem. Holý se pokoušel jít po vlastních cestách v náročné básnické skladbě o vnitřním rozvratu a životním ztroskotání venkovského inteligenta *Vašíček Nejlů* (2 sv., 1899, 1901). V poezii sbírek *Památník a Skokády* (1897, nové vyd. 1908 s názvem *Skokády*), *Satyry* (1903), *Elegie* (1903), *Adamovské lesy* (1905), *Mračna* (1908) ad. spojoval svá citová vyznání i svůj sociální zájem se snahou o přirozenost, bezprostřednost a lidovost výrazu.

Podobnou tendenci k lidové prostotě a k bezprostřednosti lze sledovat i u KARLA HORKÉHO (1879–1965), ale hodnotu jeho díla básnického a dramatického ovlivnil improvizací chvat a sentimentální nebo polemický sklon publicisty. Svou kritičností, nejednou satiricky ostřenou, Horký podnětně zasahoval do veřejného života. K básnickému dílu anarchistické generace se připojují *Paličovy sloky* (1905), doprovázené Gellnerovými kresbami.

POEZIE PŘEDVÁLEČNÉ MODERNY

Nové podněty dalo české poezii předválečné úsilí o moderní umění, jež se představilo veřejnosti *Almanachem na rok 1914*. Mělo dvě tvůrčí individuality v oblasti básnické tvorby i teoretického programu: Otakara Theera a Stanislava K. Neumanna. Byli protipóly svými světovými názory i svým vztahem k demokratickým i civilistickým tendencím nového umění. Přesto je spojují některé principy, jež přinášely strukturální proměnu poezie, především její rytmické výstavby.

OTAKARA THEERA (1880–1917) charakterizují pevná vůle, kázeň podřizující se službě nadosobnímu ideálu a dostupující někdy až k askezi, touha po činu a zápasu. Když začínal publikovat (pod pseudonymem Otto Gulon vydal verše a prózy *Háje, kde se tančí*, 1897), vyznával hédonické pojetí lásky a ženy. Individualistickým a aristokratickým gestem provázený postoj pronikl programově — jak už naznačuje titul — do knihy *Výpravy k Já* (1900). Zde se už také plně projevil intelekt jako hlavní tvůrčí síla Theerovy osobnosti. Analytický ironický rozum zatlačuje cit do pozadí. Jeho partnerem i protivníkem je smyslovost, lačná v erotice, ale posléze vždy ústící ve smutek z deziluze. Při citové vyprahlosti sráží se pak tento dvojí svět chladného rozumu a horkých smyslů v rozporech, jež jsou filozoficky formulovatelné jako dualismus hmoty a ducha. Theer v tomto sváru nakonec idealisticky vyznává sílu ducha, hrdě povzneseného nad nízké formy životní vůle, jež směřují jen k požitku, ducha schopného unést břímě samoty a odříkání a splývajícího s bohem, který mu znamená absolutno věčné duchovní tvořivosti. V knize *Úzkosti a naděje* (1911) se stále prostupují racionalismus, který je zdrojem niterného dramatu, a smyslová obraznost, která vytváří obrazy plné bouřlivého vzruchu a dramatického napětí.

Stále víc se uplatňují v Theerově básnickém světě iracionální živly. Velký podnět mu dává filozofie Henri Bergsona, jeho důraz na životní dynamismus, na životní energii a na intuici jako na pravdivější způsob poznání, než jaké může dát intelekt. Theer se přiklání k vitalismu, k prosté životní realitě. Těmito rysy se sbližoval se snahami mladé generace o nové moderní umění. Stal se jejím teoretickým mluvčím (úvod k večeru mladé poezie v březnu 1913, stať *Dvě generace*; účast na *Almanachu na rok 1914*). Nejcenějším a nejsobitějším přínosem Theerovým pro novou poezii byla jeho teoretická obhajoba volného verše. Nejprve prolomil přísný útvar alexandrinu volnějším použitím cézury, pak mu dodal pružnosti zavedením další libovolně kladené cézury, konečně se však rozešel s pravidelnou metrikou vůbec a zavrhl pravidelný počet stop ve verši. Verš členil podle vnitřní potřeby, podle myšlenkových úseků. Základní stavební jednotkou mu byl celý verš.

Na víceslabičné slovo se díval jako na jedinou stopu, vedlejší přízvuky nerespektoval. Volným veršem se Theer sblížoval se St. K. Neumannem a s novou generací, které byl blízký také tím, že viděl vývoj moderní poezie na cestě od záporu ke kladu, od dekadentní mdloby k energii, od náladového impresionismu k vyjádření dynamické podstaty světa. Byl s mladými zajedno i v odporu k symbolismu a k statické poezii dekadentních básníků z okruhu Moderní revue. Ale přece jen se výrazně od nich odlišoval svým kultem heroismu, titanismem, metafyzickým absolutismem, důrazem na niternost (proti jejich objektivismu), tragismem (proti jejich optimismu).

V básnické sbírce *Všemu navzdory* (1916) vyhranil se básníkův profil novými rysy radikálního nacionalismu, aktivním vlastenectvím v letech války, romantickým titanismem. Některé básně, jako například *Mé Čechy*, se staly výrazem jeho důvěrného sžití s rodnou zemí. Básníková obraznost tu znova prokázala plnou smyslovost a konkrétnost.

Z básníků Almanachu na rok 1914 byl Theerovi poměrně nejbližší OTOKAR FISCHER svým dualistickým zvýrazňováním příkrého protikladu ducha a hmoty. Fischerova lyrická tvorba tohoto období má znaky stálých niterných rozporů a úsilí o jejich překonání a zharmonizování. Ve sbírkách *Království světa* (1911), *Ozářená okna* (1915), *Hořící keř* (1918) převládá typ reflexivní lyriky. Tehdy uplatňovaný volný verš Fischer později nahradil klasickými útvary veršovými. Překladatelské mistrovství Fischerovo se uplatnilo v této době vedle překladů z Kleista na básnický zabarveném filozofickém textu Nietzschova díla *Tak pravil Zarathustra* (1914).

K Theerovu pólu uvnitř skupiny Almanachu se přiklání JAN Z WOJKOWICZ (1880–1944) ve své meditativní kultivované lyrice (*Poezie*, 1900, *Meditace*, 1906, *Sny a touhy*, 1914, *Bolesti života*, 1915, *Tmy a světla*, 1918), která zůstala poznamenána svým původem z dekadentního okruhu Moderní revue.

Poezie RICHARDA WEINERA (1884–1937), pařížského dopisovatele Lidových novin, začínala v impresionistické lyrice, jež zachytila ovzduší Paříže a vyjádřila jemnou senzibilitu básníka a jeho pokornou lásku k věcem (*Pták*, 1913, *Usměvavé odříkání*, 1914, *Rozcestí*, 1918). Postupně se stala výrazem vnitřních rozporů a pocitů odcizení. Jako básník se v Almanachu na rok 1914 představil i KAREL ČAPEK (1890–1938), jak doložily jeho posmrtně vydané *Vzrušené tance* (1946), avšak vynikající básnické kvality slova a verše uplatnil především v překladech z moderní francouzské poezie, které měly neobyčejný význam pro vývoj české poezie po první světové válce.

Tvůrčím iniciátorem předválečné civilistické moderny byl STANISLAV K. NEUMANN. Ve své básnické tvorbě nejpodnětněji i neúspěšněji realizoval program moderního umění, spjatého s realitou technické civilizace, jež by novým výrazem i novou formou odpovídalo dynamickému rytmu 20. století. Neumannovy *Nové zpěvy* vyšly sice knižně až v roce 1918, ale svým vznikem jsou spojeny už s lety 1911–1914.

Tematické novátorství Nových zpěvů přineslo do české poezie svět technické civilizace, vynálezů, strojů, moderních komunikačních prostředků (*Zpěvy drátů*, *Zpěvy z lomozu*). Vznikla poezie slavicí tvořivou práci člověka na této zemi, dílo jeho rukou a jeho intelektu. Nové zpěvy jsou nadšenou apostrofou rozmachu lidské vynalézavosti a energie. Mají mnohomluvný patos a hromaděním obrazů a obsáhlou enumerací usilují vyjádřit úchvatné rozlohy skutečnosti. Spojení poezie s věcmi všedního dne proměňuje nejen její téma, nýbrž i slovník. Do lyriky vstupují nová slova z oblasti techniky, občanského života i z hovorového jazyka. Ruší se dosavadní rozdíl mezi vznešeným a všedním, mezi poetickým a nepoetickým. Vzniká nová estetika civilismu. Poezie se zpředměťuje, chce vyjádřit krásu a účelnost věcí, dynamiku světa, nikoli subjektivní nálady, city a osudy. Básnický svět Nových zpěvů neobsahuje však jen techniku a civilizaci, nýbrž zahrnuje také přírodu, někdy jako kontrast k městskému lomozu, jako harmonický svět, v němž člověk nachází svou ztracenou přirozenost a věčný řád života (například báseň *Selka*). V některých básních se tento svět přírody a svět strojové civilizace prostupují. V básni *Dub*, která byla otištěna už v Almanachu na rok 1914, rozvíjí Neumann novou tvůrčí metodu, jež zobrazuje skutečnost z mnoha stran, z mnoha pohledů a přitom simultánně, a nikoli jako statický jev, nýbrž jako děj, jako dynamický proces růstu, nekonečného životního proudu. Bergsonovské pojetí dyna-

mického životního principu dalo podněty básnickové fantazii, aby viděla svět jako dění, jako střetnutí protichůdných sil, aby se opojila jeho mnohotvárností, aby se odvážila nových metafor. Bohatému a dynamickému proudu obrazů překážela pravidelná forma veršová a pevný rytmický řád. Proto Neumann užívá volného verše, někdy ještě s pravidelnou stavbou strofickou, někdy s nepravidelným rozčleněním. Bohatě rozvinutá je stavba větná, kumulující často paralelní větné celky jako prostředek k mnohonásobnému vyjádření základního tématu.

Dynamický princip uplatnil St. K. Neumann i v oddílu *Zpěvů z ticha*, který uvádí motivy přírodního a venkovského života a subjektivní prožitky a zamyšlení. I tam vnáší básnickovy metafory napětí a pohyb a spojují tento zdánlivě klidný a tichý svět s bouřlivým světem moderní civilizace. Neumannův civilismus se vyhýbá nebezpečí jednostranného obdivu k strojové technické civilizaci, i když mu byl jeho protivníky nejednou vytýkán; neztrácel ze zřetele ideál všestranně rozvinuté lidské osobnosti. Demokratismus Neumannův, který se dostal do polemického konfliktu s Theerovým aristokratickým gestem (báseň *Jarní neděle v restaurovací*), byl blízký mladé generaci stejně jako avantgardní duch Nových zpěvů, které změnily strukturu české poezie (volný verš, volný proud obrazů a představ).

Na vitalistickou a civilizační notu navazuje JOSEF HORA (1891–1945) ve své knižní prvotině *Básně* (1915), současně se však snaží překonat jak úzkou noetickou základnu vitalismu, tak tendence k jednostranné objektivaci, a vytvořit poetiku, v níž jsou subjektivní i objektivní složka v rovnováze.

OBNOVENÉ VĚDOMÍ NÁRODNÍ

Na počátku druhého desetiletí nového století začíná na básníky působit jako inspirační síla vědomí osudové sounáležitosti s národním celkem, vědomí domova a historické kontinuity národního života. Politický zápas národa o samostatnost, o svobodu, vstupoval do nové fáze, která se stala kritickou v letech světové války 1914–1918. Tento silný společenský podnět se projevil v české poezii ve všech jejích generačních vrstvách. ANTONÍN SOVA, v jehož tvorbě postupně silily motivy vlasteneckých tradic, historické vědomí a toužebné představy lepší budoucnosti (*Zápasy a osudy, Žně*), píše za války *Zpěvy domova* (1918). Uplatňuje přitom jak typ poezie zobrazující realitu v její konkrétní historické podobě, tak typ vyjadřující fantazijní vidiny symbolického významu (například báseň *Zpěv domova*).

Se Sovou se setkává básník, který v protikladu k symbolistické poezii devadesátých let spoluvytvářel novou poetiku nejmladší předválečné moderny, OTAKAR THEER. Jeho báseň *Mé Čechy*, obdobně jako Sovův *Zpěv domova*, je lyrickou vizí rodné země. Je však o patrný rozdíl předmětnější. Ke srovnání nabízí se na tomto společném tematickém základě i stejnojmenná báseň *Mé Čechy* ANTONÍNA MACKA (1872–1923), tedy básníka opět jiného typu, než byli Sova a Theer. Antonín Macek spojoval svou literární tvorbu (stejně jako činnost publicistickou a redaktorskou) s dělnickým hnutím a jeho poezie měla cílevědomé společenské poslání. Jako výraz vzrušeného vlasteneckého citu uplatnil hymnický sloh, jehož užíval ve svých verších reflexivní lyriky (*Mému dítěti*, 1909; *Kniha o ráji*, 1913). Verš a jazyk Mackův ukazují k starší poetice lumírovské, vizionářský patos některých jeho básní a motivy revolučních Prvních mají připomínají utopickou sociální symboliku let devadesátých. Biblické prvky odlišují Macka od vrstevnické generace, která už mluvila jiným, zcivilnělým a zkonkrétnějším jazykem. Naproti tomu sblížovala básníka s touto generací satirická tvorba uveřejňovaná v časopisech.

U dvou básníků generace buřičů měla inspirace domova a národních tradic hlubší zdroj a neznamenal pouhou tematickou změnu vyvolanou válečnou situací. U Viktora Dyka byla důsledkem dovršujícího se přechodu od postoje negujícího skeptika a kritika na stanovisko heroické aktivity a víry v duchovní poslání národa.

U Karla Tomana byla příznakem nalezené vnitřní rovnováhy a bezpečného zakotvení v odvěkém řádu přírody, v lidové moudrosti a v kolektivnosti národního osudu.

VIKTOR DYK je v knize *Lehké a těžké kroky* (1915), která obsahovala verše z let 1909–1915 a stala se první částí jeho válečné tetralogie, stále básníkem, který pozoruje, soudí a odmítá. Dívá se na jevy současného národního života, chladně analyzuje národní charakter. Podobně jako v Satirách a sarkasmech a v Pohádkách z naší vesnice je tu Dyk básníkem politickým. Ale jeho vidění národního života se neomezuje na konkrétní jevy denní politické praxe, má hlubší psychologické, etické a filozofické dimenze, zřetelnější aspekt historický i obecně lidský. Účast básníka lidského subjektu je v této poezii velmi výrazná, činí z ní zároveň lyrickou zpověď a dává jí lyrické kvality. Právě v první knize válečných veršů Dyk znovu formuluje svůj vztah k lidu i funkci básníka jako toho, kdo nepopřává druhým klidu, budí je z pohodlné otupělosti, odmítá nízkost a volá do boje.

O druhé sbírce veršů z války nazvané *Anebo* (1918) sám autor napsal: „Byly-li Lehké a těžké kroky knihou nadějí, kniha *Anebo* už svým názvem znamená spor víry a hořkosti, lásky a vzteku. Také *Anebo* je dokument dobový, místy až deník, zachycující rmut i pohodu těžkých chvil. Silněji však než v *Lehkých a těžkých krocích* je dán výraz bezmocnému vzteku a hanbě prvních válečných dob a sneseny tam kruté obžaloby jiných a neméně kruté sebeobžaloby.“ Zvlášť výrazná je tato kritická analýza morální slabosti a sobeckého pojetí života v cyklu *Promenády Diogenovy* (z let 1914–1915). Zde se uplatnilo Dykovo umění objektivní kresby lidských a společenských typů, umění typizující a satiricky útočné zkratky. V oddílu *Anebo* dochází k obratu, který je naznačen verši „Já byl jsem smutný, / smutný nechci být...“. Dyk překonává pocit hořkosti, rozhoduje své vnitřní dilema mezi negací a kladem, mezi vyčítavou kritikou a vírou, ve prospěch důvěry ve velikost národa, v jeho poslání, v jeho schopnost být velkým. Chce svými verši „potěšit smutné, vzpřimit slabé. / A promluvit za němé“. Proces tohoto postupného odosobnění, tohoto splynutí s národním celkem, dostupuje až národního mesianismu (*To je ta vyvolená země*).

Třetí kniha *Okno* (1921) vyslovila básníkovu bojovou odhodlanost, která dozrála ve vězení pražského policejního ředitelství a v posádkovém vězení vídeňském v roce 1916. Naděje už vyjasnila pohled do budoucna a verše zdvihá nový patos, patos víry ve vítězství. Emocionálně působivá je sama myšlenka vyslovující naději národa, posvěcenou odkazem celých generací a padlých hrdinů. Dykovy verše jí vtiskují vzrušující rytmičtý chod, básníkovu naléhavé slovo dává jí patetický přízvuk, oživuje ji dramatické napětí prudkých kontrastů, lyrických náznaků a zámlk, prudce ji osvětluje pointa básně. Například monumentální patos básně *Země mluví*, která vyslovuje myšlenku osudového sepětí jednotlivce s rodnou zemí, postulát věrnosti a heroické oběti, by nebyl tak účinný, kdyby se Dykovi nepodařilo koncentrovat význam do výrazné symbolické zkratky posledního dvouverší:

Opustíš-li mne — nezahynu.

Opustíš-li mne — zahyneš.

Ani z poslední knihy válečné tetralogie s názvem *Poslední rok* (1922), která už vzrušeně komentovala i příchod vítězství, nevymizelo napětí velkého zápasu a velkého morálního závazku. Ani ve chvíli slaveného vítězství nepřestává básník myslet na budoucnost, na zápas, který teprve nastává, a znovu burcuje svědomí národa. Básník romantické touhy, básník, který se nikdy neuspokojí skutečností, ale klade si nejnáročnější, absolutní cíle, začíná znova svůj zápas o čest a velikost.

V symbolickém obrazu rodného venkova a obrody života v přírodě vyjádřil svou úzkost, bolest a víru válečných let KAREL TOMAN. Jeho *Měsíce* (1918) ukazují maximální soustředěnost a promyšlenost celé koncepce i kompozice sbírky, přesnou funkčnost každého obrazu i každého slova. Toman spojuje konkrétní, smyslový obraz přírody v jejích čtyřech ročních proměnách s aktuálním významem společenským. Symbolický význam umocňuje lyrickou působivost obrazů přírodního a lidového bytí a nejednou se otevřeně projeví v zá-

věrečné sentenci. Sám metaforický půdorys i charakter básně navozuje mnohovýznamovost. Básník vytváří mýtus o životě, o věčném koloběhu přírody, o člověku. Ožívá tu tradice nerudovská a sládkovská, avšak v lyrice se složitější významovou výstavbou, s volnější stavbou veršovou a s bohatší obrazotvorností. Měsícům předcházely *Verše rodinné a jiné* (1918), které vyladily básníkův svět do jasu a harmonie, zvláště v motivech rodinných radostí. Avšak ani tu nezůstává lyrika Tomanova jen v intimních polohách, ale rezonuje se vzrušenou dobou a v parabolách s přírodními motivy (*I dechlo jaro v srdce mé, Radostný podzim*) vyslovuje kolektivní naději. Tomanova lyrika vyjadřuje bohatý dynamický děj myšlenkový a citový uměřenou, stavebně pevnou formou, jejímž prázkladem byla lyrická píseň.

Vývojový pohyb, který vedl českou poezii od anarchistické revolty k ocenění kladů života a darů země a který pak znovu přivedl básníky ke společenství s lidem, lze sledovat i v básnickém díle JIŘÍHO MAHENA. V jeho počátcích byly symbolické nápovědi žízňivé touhy po životě, po svobodě, po odvážném rouhačském činu. Vzrušená zpověď mladého buřiče mísila lásku s nenávistí. Mahenovy *Plamínky* (1907) nesou stopy revolučního roku 1905. *Balady* (1908) potom odvedly Mahenovu poezii z této revoluční společenské fronty do niterného citového života jedince a prověřily kultivovanost výrazových prostředků básnickových na ustálené, rafinovaně virtuózní formě. Na lyrických knihách z válečných let *Duha* (1916) a *Tiché srdce* (1917) je cítit tíhu doby. Avšak i tu Mahenova nezdolná energie a jeho čínorodý neklid i touha po heroickém osudu, byt měl tragickou perspektivu, zdvíhá tuto poezii z polohy smutku, skepse a chaosu a dává jí znovu dramatické napětí.