



# SLOVNÍK BÁSNICKÝCH KNIH

Československý spisovatel

Miroslav Červenka \* Vladimír Macura \* Jaroslav Med \* Zdeněk Pešat

Slovník českých básnických knih je opravdu abecedně řazený literární lexikon, ale není to slovník u nás běžného typu. Autoři, literární historikové Miroslav Červenka, Zdeněk Pešat, Vladimír Macura a Jaroslav Med, nevzali za základ spisovatele s jejich biografií a bibliografií, ale básnické knížky. Od národního obrození, kdy vyšla nejstarší knížka tohoto souboru, Kollárova Slávy dcera, až k roku 1945 je zahrnuto 131 knih, které jsou nejvýznamnějšími hodnotami nebo byly pro svou dobu nejcharakterističtější. Vedle cenných informací o vzniku sbírek, o jejich podobě, o jejich autorech, smyslu a zvláštních hodnotách obsahují jednotlivá hesla malé analytické studie. Soustřeďují se také na to, co z různých básní a dílčích částí tvoří nový celek. Slovník českých básnických knih tak nabízí studie o významných dílech klasického a moderního básnictví a v chronologickém seřazení také malé zvláštní dějiny naší poezie 19. a 20. století.



СЛОВНИК БАСНИЧЬО  
КНИЖ

Идејата према  
од Министерството на образование

---

Miroslav Červenka

Vladimír Flacura - Jaroslav Med

Zdeněk Pešal

# **SLOVNÍK BÁSNICKÝCH KNIH**

*Díla české poezie*

*od obrození do roku 1945*

# SLOVNÍK

Miroslav Červenka

Vladimír Macura \* Jaroslav Med

Zdeněk Pešat

# BÁSNICKÝCH KNIH

*Díla české poezie  
od obrození do roku 1945*

Československý  
spisovatel  
Praha

## ÚVODEM

© Miroslav Červenka,  
Vladimír Macura,  
Jaroslav Med,  
Zdeněk Pešat, 1990

ISBN 80-202-0217-X

Pokoušíme se o první český literární slovník, jehož jednotkami neboli „hesly“ nejsou spisovatelé ani pojmy, ale literární díla. Přitažlivé na tom pokusu je pro nás to, že směřuje k jádru věci: v účtování mezi literaturou a společností, literaturou a kulturou, literaturou a každodenním životem jsou to právě díla, co se umělecké literatuře zapisuje do rubriky „DAL“. Lidé vědí, že existují hodnoty, s nimiž se nemohou setkat jinak a jinde než v literárním díle; právě na tyto hodnoty se zaměřují, když berou knihu do ruky.

V novodobé poezii se s dílem jako ukončeným celkem setkáváme na dvou úrovních: je tu jednak báseň, jednak básnická sbírka. (Výjimkou jsou ovšem rozsáhlejší samostatně publikované básně.) Mnoho básní čtenářsky žije mimo sbírku, do které je autor kdysi zařadil. Jejich smysl je v této izolaci poněkud jiný než v původním kontextu. To neznamená, že je deformovaný. Ustupují historické a situační vztahy básně, zdůrazňuje se její platnost nadčasová. Snadněji probíhá i čtenářovo mimovolné ztotožnění s lyrickým mluvčím básně. Čtenář jednotlivé básně je orientován spíše k prožitku než k pochopení poezie. Ale i pro něho nastane okamžik, kdy svůj prožitek bude chtít prohloubit pochopením; tehdy se bude ohlížet po širším kontextu, do kterého báseň náleží. Jedním z jeho pomocníků v tomto stadiu může být i taková popularizační příručka, jako je slovník básnických knížek.

\*

Uspořádání sbírky bylo pro básníka příležitostí nejen shromáždit, ale i nově přečíst a zhodnotit své texty, vzniklé z nejrozmanitějších podnětů: přečíst a zhodnotit je tentokrát jako celek a z hlediska komunikace s veřejností. Naléhavěji vyvstala v té chvíli před básníkem i tvář příštího čtenáře. Konkrétně si uvědomil, koho chce především oslovit a čeho hodlá při té příležitosti dosáhnout. Tato hlediska nebo aspoň některé z nich vyjádřil i titulem, který prezentuje uváděný soubor jako souvislý text jednotného smyslu a zdůrazňuje pro veškeré

čtenáře celistvost knihy, „velké“ kulturní jednotky, co do integrity a závažnosti srovnatelné s eposem nebo románem.

Sbírka tedy vypovídá o místě a času, veřejném místě a veřejném času, v jejichž znamení byla koncipována. Zaměření k dílu pro nás nemůže znamenat jeho umělou izolaci. V každé stati se snažíme vyznačit spojnice s tím, co předcházelo a bude následovat, i s tím, jak jiní, současní autoři reagovali na společnou situaci společnosti a umění. Zřetel k nejrůznějším společenským, politickým a kulturním kontextům uplatňujeme jak ve faktografii, tak v pasážích věnovaných hlubšímu smyslu díla, jeho platnosti pro lidskou a společenskou situaci, do které básník svou výpověď zasáhl nebo do níž — i v okamžiku naší, současné četby — ještě po desetiletích a staletích zasahuje.

Sbírka je také umělecky záměrným tvarem a v tomto smyslu i sama o sobě je zdrojem estetických prožitků. Má vlastnosti, které tkvějí v jejím uspořádání. Hodnota a význam uspořádané skupiny básní představuje něco navíc proti pouhému součtu hodnot a významů všech těchto básní vzatých v izolaci. Význam celistvé sbírky se obohacuje např. konfrontacemi básní a jejich skupin — konfrontacemi v stylové, tematické, ideové rovině. Tvar vzniklý uspořádáním může nadto připomínat určitý charakteristický druh sebrání textů (jako deník nebo zpěvník), navozovat představu časové posloupnosti a tedy i děje a vývoje, přinášet specifické umělecké kvality typu symetrie, napětí, harmonie, naznačovat, jak je rozčleněn básníkův svět. Věnujeme často pozornost právě těmto kvalitám uspořádání, které dělají sbírku sbírkou, a také charakteristiky jednotlivých částí knihy chápeme jako příspěvky k předvedení onoho členitého a zároveň jednotného mikrokosmu, jímž je kniha básní.

\*

Kdyby se slovník básnických děl snažil o úplnost, bylo by to nepochopitelné a směšné. Víc než jinde je při něm nezbytný výběr. Snažíme se při něm postupovat tak, abychom vyjádřili něco z hierarchie hodnot platné objektivněji, než jak ji vytváří osobní vkus nebo okamžitá situace. Vodítka výběru — který nikdy nebude moci uspokojit ani nás, natož čtenáře — nacházíme přirozeně ve výsledcích dosavadního literárněhistorického výzkumu. Zřetel k tomu, co bylo v minulosti a pro minulost nejdůležitější, není ovšem jediným kritériem našeho vybírání. Zkoušíme zahrnout do tohoto slovníku jen to, co dnes a pro současného milovníka poezie je (mohlo, mělo by být) živé. Důvodů takové životnosti je ovšem mnoho, od tematické zajímavosti a myšlenkové

průbojnosti přes citovou jímavost až po dokonalost nebo vynalézavost technického ztvárnění. I když jsme nemohli psát o všem, co vyhovuje tomuto kritériu, nemusel náš výběr být ani zdaleka tak úzký, abychom byli nuceni dávat přednost jen jediné z těchto hodnot, které ve vzácných chvílích básnictví se spojují v jediném výtvaru, ale častěji se spíše rozcházejí. Při výběru sbírek, jímž věnujeme stat, i při rozhodování o míře zastoupení jednotlivých autorů byla nám nezbytným rámcem kulturně politická orientace současné doby. Přitom rozsah svazku nám neumožnil realizovat naše představy v celé šíři. Zvlášť neradi jsme se loučili s knížkami těch autorů, kteří tak zůstali ve slovníku nezastoupeni (J. V. Frič, G. Pflieger-Moravský, F. Nechvátal, L. Stehlík aj.).

Vedle hodnot prověřených časem a obecně známých se čas od času snažíme předložit čtenáři i iniciativní návrhy: připomenout něco z toho, co je podle našeho názoru neprávem opomíjeno. A tak jsme do slovníku zařadili někdy alespoň jedno dílo i od autorů, kteří nestáli v čele, ale mají svůj osobitý hlas. Proto jsme nejednou ubrali jinde: z básníků čelných a zároveň plodných neváháme zařadit místo skupiny prací stylem a metodou podobných jen jedinou reprezentující knížku; pouze z toho důvodu zůstala stranou tak významná díla jako je Dykův Giuseppe Moro, Holanův Večer tříkrálový, Seifertovo Jablko z klína nebo mnohá kniha Vrchlického i Zeyerova. Věnujeme jim alespoň zmínky u příbuzných zařazených děl téhož autora.

Literární druh (lyrická a epická poezie s výjimkou dvou knížek básnických próz psaná veršem) i období (od vrcholných knih obrozené poezie po díla z let druhé světové války, přičemž z Kainarovy generace, která svá hlavní díla publikovala až později, je tu jediný, předčasně zemřelý Jiří Orten) jsme si pro tento slovník stanovili jak podle svého pracovního zaměření, tak ve shodě s předpokládaným zájmem širokého okruhu čtenářů, kteří v uvedeném období nacházejí mnoho živých a zároveň už klasických hodnot. Zřetel k bezprostřední naléhavosti se musel projevit i v tom, že — zhruba řečeno — čím je časově bližší období, tím hojněji je v našich heslech zastoupeno.

Mluvíme-li už o kritériích výběru, poznamenejme ještě, že naším předmětem jsou výlučně díla, která napsal a také — kromě evidentních případů, jako jsou Nerudovy Zpěvy páteční — sestavil jediný autor. (Tituly zařazených děl, kdekoli je o nich řeč, vyznačujeme VELKÝM PÍSMEM, které tedy znamená odkaz k příslušnému dalšímu heslu; všechny ostatní názvy básní, sbírek, oddílů i příslušných studií píšeme *kurzívou*.)

\*

Jak je v soudobé popularizaci poezie více méně běžné, počítáme i my s aktivním, přemýšlivým, spolupracujícím čtenářem. Básnické dílo se celou svou povahou vzpírá tomu, aby se jeho vnímání a pochopení řídilo receptem. Čtenářův přímý a nevypočitatelný zážitek není nahraditelný ničím: zejména musí být bohatší a více vztažený k jedinečné životní zkušenosti než výpověď literárního historika. Ta zůstává lešením, pomocným rámcem. Zkoušeli jsme psát tak, abychom čtenáři nic nedekretovali, ale poskytovali mu klíče a podněty. I úvahy, kterými chceme zásadně vymezit smysl, lidské poselství díla, zůstávají pokud lze ve sféře možného — tak, aby jimi bylo možno ještě dále disponovat. Jsou to návrhy, jejichž realizaci, rozvedení nebo zamítnutí ponecháváme čtenáři.

Okamžik vnímání básnického díla je jeho šťastnou vteřinou: z černých značek na papíře se probouzí k životu, uvolňuje své skrytéotence. Stává se událostí, duchovní silou, hlasem. Zkoušíme být v tomto rozhodujícím okamžiku prospěšni oběma účastníkům rozhovoru, básníkovi i jeho vnimateli. Co okleštuje a banalizuje výsledky tohoto procesu, je velmi často nedostatek informací. Chceme upozornit na fakta, pojmenovat věci, které patří k textu díla a snadno by mohly uniknout; proto zpravidla zahajujeme stať popisem díla tak, jak před námi leží. Postupně připojujeme fakta, která k textu přímo nepatří — inspirační zdroje, souvislosti s životem a ostatní veřejnou aktivitou autorovou, vznik a proměny díla (dal-li autor v některém pozdějším vydání knize výrazně odlišnou podobu, vždy se tím v hesle zabýváme a vyznačujeme to i v záhlaví hesla dvojím vrocením), jeho společenský a literární ohlas atd. Podle potřeby připomínáme začlenění díla do domácích i světových směrů, proudů a tendencí.

Pochopení vnitřního bohatství díla je dnes často omezeno tím, že už nevíme dost o různých způsobech označování a sdělování, kterých autor užil. Básnickým základním nástrojem je národní jazyk, čeština, a zdá se, že zde rozumíme bez potíží; ale už neznalost proměn jazyka a poměrně rychlých posunů v rozložení jeho stylů (zejména pak v různých vrstvách stylu básnického) znemožňuje docenit třeba Gellnerovy Radosti života nebo mladou tvorbu Nerudovu. Jsou zde však i ustálené dorozumívací (znakové) soustavy jiné, a také s nimi básník pracuje předpokládaje, že čtenáři je znají a použijí jich při četbě stejně, jako jich při tvorbě použil on. Patří sem např. obrovský soubor mytických, náboženských, filozofických, ideologických představ a symbolů vyrostlých v historii kultury. Když básník uvede motiv ha-

da, je to jako by užil jednoho z mnoha slov složitého prastarého jazyka. Had v básni není jen názvem z živočichopisu; významy spjaté se symbolem hada se v našem kulturním okruhu, ovlivněném biblickým podáním o ztraceném ráji, (= zákeřný nepřítel) uplatní aspoň jako pozadí: i když ho básník třeba nakonec postaví do zcela jiného světla, není to lhostejnost k tradici, ale polemika s ní.

Podobné znaky si vytváří a z minulosti přizpůsobuje každá doba, u nás například obrozené vlastenectví, a poezie je dále rozvíjí. Ale to je jen jeden druh z mnoha věcných znalostí, bez jejichž užití je poezie srozumitelná jen neúplně. Poezie často předpokládá i poučení o historii, informace o starších uměleckých dílech, o jednou vzniklých básnických tvarech a ovšem o literárních druzích a formách, které pocházejí z jistého prostředí a mají svou tradici: to vše se narázkou připomíná čtenáři, a jsou to opět jakási „slova“ dávného „jazyka“ kultury — stejně závažní nositelé významu, jako to, co je v textu přímo pojmenováno. Čtenářovým úkolem je, aby také z nich budoval svou představu o obsahu díla. Podobnou roli hrají i literární programy a směry, k nimž se básníci hlásí a jejichž klíčem si otvírají přístup k jednotě života a celistvosti umění; meziválečné avantgardní poezii těžko rozumět bez ponětí o místě, které v Nezvalově nebo Bieblově tvorbě programově zaujímal sen a jeho sugestivní psychoanalytické vykladačství.

Takové záležitosti do četby nevstupují snadno; přesto se snažíme napomoci alespoň náznaky. Uvést tyto stránky procesu porozumění do pohybu — to je podle našeho názoru důležitější, než prostě postavit před publikum hotové a jednoznačné přečtení díla, které by se o takové znalosti — pro čtenáře skryté — pouze samo opíralo.

\*

Naše příručka by se neúměrně rozrostla a stylisticky rozpadla, kdybychom při každém užití vysvětlovali běžné odbornější termíny, bez nichž je řeč o literatuře neuskutečnitelná: názvy literárních druhů a směrů, slova užívaná v poetice apod. V této věci doporučujeme čtenářům navazujícím prvé kontakty s poezií a jazykem jejího popisu už vydané slovníkové práce.

Čtenář nemůže očekávat, že si z jednotlivých hesel složí obraz tvorby příslušných básnických osobností. Zde už je nutno obrátit se k literárněhistorickým monografiím, přehledným statím, doslovům atd. Také my jsme jich pochopitelně mnoho užívali; patří už k populari-



zační práci, že čerpá z dosavadní literatury předmětu a užívá — bez odkazů k pramenům — všeho, nač přišel dosavadní výzkum předmětu.

\*

Ve chvíli, kdy se autoři před uzavřením rukopisu probírají texty hesel, vyvstává zvláště názorně rozmanitost, vnitřní rozlišenost a mnohobratrnost českého básnictví. Knížky, o nichž píšeme, vytvářejí jedinou souvislou tradici a vyrůstají koneckonců z téhož úsilí o humanizaci člověka prostřednictvím umění; a přece z každé z nich jinak zní výzva k odpovědnosti, osobitosti a odvaze, kterou tato poezie tak aktuálně oslovuje kohokoli z nás.

Miroslav Červenka

*Dovětek z března 1990.* Psali jsme<sup>1</sup> tento slovník v sedmdesátých a raných osmdesátých letech a r. 1983 jsme ho uzavřeli s cílem zasáhnout do *tehdejší* situace. Proti oficiálním příručkám jsme zamýšleli postavit diferencovanější výklad nespoutaný dogmaty, upozornit na básnické hodnoty vymykající se výkladovým schémátům. I když jsme tehdy přirozeně museli počítat s oktrojovanými kulturně politickými poměry (pro slovník to mělo důsledky především ve výběru hesel), podstatu našeho sdělení to neovlivnilo. Proto z iniciativy tehdejšího ředitele nakladatelství byl slovník dán k ledu. Teprve na jaře loňského roku se plán jeho vydání obnovil. Bylo však nutno vypustit řadu hesel kvůli snížení rozsahu, požadovanému nakladatelstvím z finančních důvodů; několik z těchto hesel lze číst v České literatuře 37, 1989, str. 247—65.<sup>2</sup>

Dnes, kdy se se svými texty po létech znovu setkáváme v korekturách, soudíme, že slovník může plnit své poslání i v novém, svoobodnějším kulturním ovzduší.

<sup>1</sup> Odstranění zábran nám nyní umožňuje přiznat autorství jednotlivých statí. U každé jsou tedy připojeny iniciály, přičemž mč = Miroslav Červenka, zp = Zdeněk Pešat, vm = Vladimír Macura, jm = Jaroslav Med.

<sup>2</sup> Jsou to hesla: Cimbál a husle (Heyduk, mč), Z doby táborů (Šašek, jm), A porta inferi (Dyk, jm), Písně z bašty (Frič, jm), Modrý a rudý (Šrámek, vm), Korálový náhrdelník (Hořejší, zp), Běžící pás (Noha, mč), Magnetová hora (Nechvátal, mč), Domov (Hora, mč), Básně z koncentračního tábora (J. Čapek, mč).

## Absolutní hrobař - Vítězslav Nezval 1937

Básnickou sbírku uvádí delší básnický autoportrét *Muž který skládá z předmětů svou podobiznu*, předznamenávající v mnohém základní rysy její poetiky. Nová podoba tohoto oblíbeného Nezvalova žánru, jenž registroval veškeré autorské proměny umělecké techniky a pohledu na svět, přináší zcela jinou autostylizaci než byl Podivuhodný kouzelník nebo Akrobat (viz PANTOMIMA a BÁSNĚ NOCI): lyrický hrdina zde už není ztělesněním básnické proměnlivosti světa, melancholickým hráčem s jeho předmětností — je „vyléčen z těchto svých tělových fantazmagorií“. Věci se zmocňují jeho hmotné i duchovní reality, mozaikově skládají jeho náhle jakoby nesamostatné jsoucno. Předmětnost okolní skutečnosti se dostává jednoznačně do popředí v cyklu kratších, robustních, nesentimentalizovaných a výtvarně pojatých obrazů oddílu *Větrný mlýn* (*Plavba koní, Pokrývač, Ženci*). Zatímco tento oddíl zachycuje v detailním záznamu především interiéry a exteriéry, oddíl *Absolutní hrobař* shrnuje pět rozsáhlých fantastických portrétů. Úvodní báseň, titulní skladba oddílu i celé sbírky je popisem přízraku montovaného z motivů hniloby a rozkladu, ironicky ztělesňujícího „velikou budoucnost“ lidstva. V rozporu s touto pochmurnou vizí předvádějí ostatní básně oddílu — stejným postupem výstavby portrétu z předmětů — naopak nápadně hyperbolizované postavy z reálných představitelů rozmanitých profesí (*Oráč, Kovář, Dojení*); bezprostřední všednost jejich každodenních životních a pracovních úkonů se přetváří v symbol, který se svou nadčasovostí diktátu smrti vymyká (Kovář jako znamení vzpoury a revoluce, Oráč oploditelství, Dojíčka mateřství). Jednotlivé figury — zvláště v případě Kováře a Oráče, běžných postav světových bájesloví — jsou tak přímo vtaženy do sféry jakéhosi neurčitého mýtu. — Oddíl *Stínohry* zachycuje až groteskní podobizny všedních předmětů (*Mucholapka, Cívka, Sud*). Silný, jakkoliv zdefor-

movaný vztah básní k reálným předmětům se zatemňuje v cyklu *Bizarní městečko*, jehož jednotlivé části (1—42) jsou již označovány pouze čísly, a nikoliv jmennými tituly, jež k reáliím většinou přímo — byť někdy i mystifikačně — poukazovaly. Cyklus *Dekalkomanie*, rámcovaný teoretickým esejem o jeho genezi, se už opírá o vysloveně umělou skutečnost, o předmětné asociace, které vnukají nahodile autorem vytvářené abstraktní obrazy („dekalky“, vzniklé rozemnutím kvašové kaňky mezi dvěma listy papíru), kterými je kniha ilustrována. Sbírku uzavírá polytematická báseň *Pyrenejská moucha* apokalyptickou vizí fašistického nebezpečí; jde o bezprostřední ohlas španělské občanské války.

V duchu programové estetiky surrealismu označil Nezval přímo v textu hlavní smysl Absolutního hrobaře za „úsilí o spontánní a systematickou objektivaci a konkretizaci iracionálně subjektivních, z asociativního automatismu prýstičích obrazů“. Ve skutečnosti „asociativní automatismus“ nemíří k subjektu, ten je tu téměř do krajnosti potlačen, zůstává jen objektivní skutečnost experimentálně vyňatá z dialektiky subjekt-objektového vztahu. Jednotlivé předmětnosti bez zapojení zkušenosti z vnímání a poznávání náhle přestávají být vzájemně hierarchizovány, ruší se i vnitřní hierarchie jejich jednotlivých stránek a vlastností, začínají žít vlastním přeludným životem; jeho nezávislost podtrhuje členění básně do dlouhých volných veršů se složitou syntaxí, která běžné logické vztahy věcí znejasňuje a pomáhá tak vytrhávat detail z navykklé vazby k celku. Věc se tak stává nositelem spontánní aktivity, celistvá skutečnost je ve své totalitě náhle nepostižitelná, celek je zastírán svými částmi, které usilují o autonomnost, což vše po stránce obrazné vede k výraznému upřednostnění — jak si povšiml Mukařovský — personifikace a synekdochy. Stylovým výrazem toho potlačení subjektu s celým komplexem sociálně biologických návyků a zkušeností vnímání je popis, který jakkoliv je krajně objektivizován a přiblížen popisu odbornému, se stává základním básnickým prostředkem postižení světa; svět, jehož bizarnost lze pouze pasivně registrovat, se jeví jako hádanka. V souladu s tím také celá řada textů Absolutního hrobaře žánrově s hádankou koketuje, nutí čtenáře hledat k nesrozumitelnému zápisu klíč v rozpoznané, racionálně interpretované realitě; taková dešifrace je však vždy pochybná.

Popisy, které jsou až puntičkářsky přesnými zápisy všední skutečnosti, zcela přirozeně splývají s popisy fantazmagorických vizí. Jsouco odtržené od poznání se totiž samo jeví jako fantazmagorické, přízračné, zcela všednodenní úkony se proměňují v tajemné obřady. Stejně jako dříve v Nezvalově tvorbě (srov. SKLENĚNÝ HAVELOK), tak i v Absolutním hrobaři stojí ve středu

pozornosti všednodennost. Jenže zatímco dosud byla vytržením z vnitřních konvencí především poetizována, nyní je právě na překvapivém znejasnění banality dokládán stupeň odcizení skutečnosti člověku. Dětský úhel pohledu, dříve jeden z hlavních nástrojů poetizace, byl v této chvíli zcela opuštěn. Skutečnost se jeví v nejlepším případě tajemná, ohromující, unikající konvenčnímu smyslu; v jejím středu stojí prazákladní znaky, ještě téměř přírodní (život, plodnost, zápas). Snad právě v tuto stránku postoje k realitě se proměnilo nezvalovsky příznačné okouzlení skutečností a jejími nekonečnými proměnami. Především je však realita pojímána jako hrozivá a zneklidňující, v krajním případě přímo nabitá — například v titulní básni — ponurými znamenáními, vizemi dosud nevy-slovitelného nebezpečí; v tom se odrážela narůstající světová krize na sklonku třicátých let.

V programové části oddílu *Dekalkomanie* opakoval Nezval svůj výrok (z 2. vydání *Mostu*) o Absolutním hrobaři jako „začátku druhé věty“ svého díla, znamenajícím rozchod i se surrealistickými sbírkami *Žena v množném čísle* nebo *Praha s prsty deště*: jejich kompoziční princip — asociativní řazení obrazů do útvaru litanie — byl ostatně v Absolutním hrobaři převedením do oblasti poetič-ny ohydnosti až parodován. Co do vnějšího kontextu byl Absolutní hrobař pokusem o naplnění surrealistického programu paranoicko-maniakální tvorby; příklonem ke skupinové programové estetice v mnohém překročil meze Nezvalovy poetiky osobní. V návaznosti na doktrínu A. Bretona se pokusil o maximální sblížení básnictví se surrealistickým výtvarným uměním (motivicky i technikou rozvíjel leccos z malířské tradice, k níž se surrealismus hlásil — Chirico, Arcimboldo); inspirací se Absolutní hrobař přiblížil básnickým popisům vlastních obrazů Salvadora Daliho (*La femme visible*, 1930). Skutečným mezníkem se však Absolutní hrobař nestal, což v rovině mimoliterární podtrhl vzápětí i Nezvalův rozchod se surrealistickou skupinou; a tak dobová kritika oprávněně zdůrazňovala především ty stránky knihy, kterými zůstal autor věrný svým počátkům. V pozdějších sbírkách se stopy poetiky Absolutního hrobaře projeví spíše okrajově a přehodnoceny ve schopnosti mytizace předmětné skutečnosti, např. v symbolické postavě matky z *Matky Naděje* nebo v groteskních vizích fantomů a příšer, reflektujících ve sbírce PĚT MINUT ZA MĚSTEM okupaci Československa. Z dobových reakcí na Absolutního hrobaře si dodnes uchovává největší cenu studie Jana Mukařovského (později převzatá do jeho Kapitól z české poetiky). vm

## Anebo - Viktor Dyk 1918

Anebo je druhá ze čtyř sbírek lyrických veršů (*Válečná tetralogie*), jimiž V. Dyk zasáhl do českého politického vývoje za 1. světové války a které vyslovily obecně sdílenou touhu po státní samostatnosti, vůli konkrétně pro ni pracovat a přinášet oběti. — Úvodní oddíl *Předtuchy* se vrací do let předválečných; vědomí nepřipravenosti národa v období velkých zkoušek vede k nervozitě a obavám. Lyrický subjekt se dostává do pozice nevyslyšeného proroka, jemuž se nepodařilo rozrušit mrtvý klid národní společnosti (*Potulný prorok*). V oddíle *Promenády Diogenovy* (1914—5) se napětí stupňuje, neboť oficiální česká politika i nadále odmítá boj za samostatnost. Dyk zapojený do nelegálního hnutí reaguje proti politikům, dosud v té chvíli loajálním k Rakousku (*Krutý dar*; podobně protikramářovská *Odpověď* ve sb. *Lehké a těžké kroky*). Touha po překonání pocitu jediného bojovníka v zástupu ústupných je vyslovena v titulní básni oddílu. Tak jak se to vypráví o legendárním řeckém filozofu Diogenovi ze Sinopy, prochází hrdina básně s lucernou za bílého dne po Čechách a hledá duchovního bratra, každý však uhýbá od boje za národní zájmy; satirické portréty perziflují důvody této pasivity. V dalších básních se rozpor přenáší do nitra subjektu; svůj zamýšlený, ale neuskutečněný odchod do řad zahraničního odboje si Dyk vyčítá jako mravní selhání: podoben hrdinovi romantického příběhu A. v. Chamissa prý takto „ztratil svůj stín“ (*Schlemihl*). Spolu s Dykovou oddaností národní věci se v tom projevuje přímočarý maximalismus, znemožňující básníkovi vzít v úvahu jiné aspekty složité skutečnosti, než je předpokládaná povinnost k národu. — V třetím, titulním oddílu (1915) se poezie zápasu o národní budoucnost konkretizuje. Dvě části básně *Anebo* opět předvádějí dvojí postoj k historickému dění; uhýbání před vlasteneckým úkolem vyplývá ze zapomenutí na národní tradice, splnění tohoto úkolu naopak z totálního připamatování si jak minulosti vlasti, tak i nejosobnějších pout vízicích člověka od dětství k domovu. Jsou tu verše oslovující účastníky zahraničního odboje (*Na hrob neznámého aj.*), které Dyk s nevšední odvahou publikoval už r. 1915. Na závěrečných verších třetího oddílu se projevil zkušenost z výsledků protirakouské aktivity i vědomí rostoucích národních sil; roztrpčení ustupuje před vědomím rozvíjejícího se historického procesu, v němž se rodí nová epocha (*Dvě noci, To je ta vyvolená země*) a na němž se subjekt účastní nejen výzvami k druhým, ale i tím, že se sám niterně přetváří a stává se podílníkem na kolektivním osudu. Z tohoto hlediska Dyk nově bilancuje v je-

dině básni závěrečného oddílu *Finále* svou dřívější činnost. Staré bolesti individualistovy byly sice nezbytné, teď však jsou překonány, a bolest, zápas i příští smír sdílí už subjekt s celým kolektivem (*Cestou podél potoka*).

Ve sbírce *Anebo* zůstává základem Dykova stylu úsečné, lapidární vyjádření. Úryvkovitě eliptické formulace nesměřují k mnohoznačnosti, náznaky jsou spíše prostředkem k oklamání cenzury. Dyk užívá stylizovaných obrátů z žurnalistiky a esejistiky, narážek a citátů cizí řeči psané i mluvené. S pomocí různých technických fines směřují básně i jejich části k obsažným aforistickým pointám, které si uchovávají smysl i mimo kontext básně. Dykův patos je tu patosem konfliktní životní situace, nutící k osudovému rozhodování, a patosem výsledné ideje; záměrná fragmentarita a prolínání prvků různého charakteru zbavují patos rétoričnosti, přemísťují ho do samomluvy nebo do bezprostředního rozhovoru s partnerem, ať je to přítel, nebo nepřítel.

Řadu básní sbírky se přes cenzurní potíže podařilo publikovat v letech jejich vzniku, jiné se šířily v opisech a při soukromých recitacích. Celá sbírka vyšla již v radostnější situaci na jaře 1918 a stala se — spolu s jinými verši tetralogie — součástí vlastenecké lyrické tvorby z konce války, spolu se Sovovými *Zpěvy domova*, Tomanovými *MĚSÍCI* a řadou dalších děl, od nichž se Dyk odlišil politickou vyhraněností a programovostí.

Ve *Válečné tetralogii* předchází sbírku *Anebo* *Lehké a těžké kroky* (1915); ve své původní podobě vedle politických polemik obsahují verše z prvních dnů po vypuknutí války, zachycující krutý zásah mobilizace do osudů vesnických lidí (*Pout, Píseň matky*). Ve druhém vydání (1927) autor tuto sbírku podstatně rozšířil o předválečné verše. Třetí částí tetralogie je *Okno* (1921) soustřeďující verše z Dykova nuceného pobytu v pražském a vídeňském vězení, kde byl spolu s jinými účastníky odboje internován od listopadu 1916 do května 1917. Vedle drobných zážitků vězňova všedního dne (*Nénie za mrtvého vrabce*), básnických rekapitulací vztahu k blízkým zemřelým (*Mlha na horách*) i vztahu k poezii (*Zlá a dobrá paní*) je tu opět řada vlasteneckých básní (slavná báseň *Země mluví* konfrontuje ne už vlastní a cizí politický záměr, ale povinnost a zájem jednotlivce se stáletou kontinuitou národního bytí). — Sbírkou *Poslední rok* (1922) zakončuje tetralogii verši psanými v měsících všeobecného očekávání svobody; obracejí se k nejširším vrstvám a mívají podobu kupletu, proslovu, havlíčkovské parafráze lidové písně.

R. 1918 a těsně po něm prošly Dykovy válečné verše, i když dosud jen z menší části knižně publikované, obdobím bouřlivé popu-

larity. Jejich dosah se však brzy zmenšil na daleko užší okruh; bylo to způsobeno především autorovým konzervativním postojem; také na světové válce z odstupe vystoupily stránky, pro které Dyk neměl smysl a které hlouběji pochopili autoři zásadního antimilitarismu. F. X. Šalda kritizoval celou Dykovu tvorbu pro nedostatek životní bezprostřednosti a ideologický apriorismus; z toho však vyjímá právě válečnou poezii, která čelí skutečnosti přímo a nalézá „slovo opravdu kovové“. V době nového ohrožení národa se Dykova vlastenecká tvorba znovu pronikavě aktualizovala. Po odstupu desetiletí se stala součástí klasického odkazu české poezie, je už komentována s historickou objektivitou, i když má — až na několik nejznámějších básní — daleko k široké popularitě. *mč*

## Balady a romance - Jan Neruda 1883

Balady a romance zahájily v nakladatelství E. Valečky knižnici Poetické besedy, kterou její redaktor Neruda založil na podporu původní epické poezie. Sbírkou obsahuje osmnáct básní, z toho šest je v titulu označeno jako romance a dvanáct jako balada. S žánrovým označením však Neruda nakládal volně, takže často neodpovídá ustálenému pojetí obou žánrů. Oproti časopiseckému znění básník také toto označení měnil z balady na romanci, některé básně původně nesly označení legenda a také celá sbírka se původně měla jmenovat Balady, romance, legendy. Ale ani převaha epičnosti není v knížce absolutní: například v *Romanci o Černém jezeře* a v *Romanci o jaře 1848* převládá lyrický prvek. Literární historie se ovšem pokoušela charakterizovat rozdíly v Nerudově pojetí balady a romance. Nejspíše lze přijmout názor K. Poláka, že balada ve sbírce představuje hlavně prvek legendární, nadpřirozený a obecně lidský, zatímco romance především živel český, časově aktuální a jen reálně determinovaný. V každém případě však žánrové kategorie i pokusy o jejich rozlišení mají jen dílčí význam pro charakteristiku základního rázu sbírky.

Ten mnohem výrazněji naznačuje vstupní moto, v němž básník zdůrazňuje, že chce vypravovat báji a že pro ni volí slovo prosté, tak jak plyne z úst lidu. Spojení báje s prostým lidovým podáním prozrazuje, že podstatným inspiračním podnětem bude ve sbírce lidová tvorba. Skutečně také literární historie už snesla řadu dokladů o tom, že Neruda tu folklór bohatě využíval, a to jak v jednotlivých obrazech (např. verš z *Balady zimní* „kde ramena, tu kolena“ je za-

znamenán u Erbena v jeho *Prostonárodních písních a říkadlech*, stejně jako vstupní verš *Balady rajské* „Šla Maria, šla do ráje“), tak ve výstavbě celé básně. Např. *Balada o duši Karla Borovského* je cele zbudována na osnově lidové písně *Duše hříšná a Marie Panna*, zaznamenané u Erbena i u Sušila. *Balada o polce* zase zpracovává motiv z lidové poezie finské, kterou Neruda poznal ze souboru Kanteletar prostřednictvím německého překladu z roku 1882. Avšak ani v jediném případě básník nesetřval u pouhé ohlasovosti, které se ještě blížily některé balady v KNIHÁCH VERŠŮ. Zároveň s přejímáním své podněty podstatně přetvářel. Názorný příklad podává právě *Balada o duši Karla Borovského*. Lidová píseň o tom, jak bezbožná hřišnice došla díky darované almužně spasení, dostává u Nerudy — při zachování naivity předlohy ve výrazu, rýmech i struktuře verše — nový smysl tím, že jde o duši nepřítele církve Havlíčka, jemuž do nebe pomohla modlitba-epigram, v níž žádá Jana Nepomuckého o přímluvu za Čechy, aby jim jazyk neshnil v hrobě. (Epigram Neruda celý obratně vkomponoval do básně.) Nábožná lidová píseň se tak v Havlíčkově duchu proměňuje v nenásilnou, protože humornou, ale přece jen zřetelnou výzvu k větší aktivitě národa v jeho politických snahách. Přitom Nerudova balada nikde nevybočuje z žánrové roviny dané předlohou, nestává se satirou ani parodií; Ježíš i nadále zůstává laskavým člověkem, který přes podivnost Havlíčkovy modlitby přijme jeho duši do nebe. V Baladách a romancích tak Neruda nejen přejímá podněty z lidové slovesnosti, ale zároveň je utváří v duchu mentality soudobého lidového člověka, sblízuje je s jeho politickou a lidskou situací.

Přímé přejímání a přetváření je ovšem krajní případ básníkovy vztahu k folklórní tvorbě, kterým se lidovost Balad a romancí zdaleka nevyčerpává. Závažnější je využívání tradic, jimiž se živila a podnětovala lidová představivost. V tom se však Neruda neobrátil do krajiny pohádek a bájí, ale k tradici v lidu tenkrát neméně vžitě, již také v dětství poznal u své matky, k oblasti křesťanského mýtu. Vzniklo tak několik balad a legend (v knižním vydání je Neruda všechny překřtil na balady). A opět tu básník nezůstává u pouhého převyprávění legendárních příběhů, nespokojuje se ani s prostou naivitou názorového světa, z něhož tyto legendy vznikaly; i ten mu posloužil jako východisko ke ztvárnění představ soudobého člověka. Ježíš, Maria i svatí jsou tu do značné míry zbaveni svého božského nimbu, přes zázračnou moc mají své starosti nelidící se od trápení prostého člověka a stejně tak si i počínají. Tak svatá Petronila v *Baladě májové* vede sousedský, v hovorovém stylu rozvíjený dialog s prosebnicí o ženicha bez ohledu na pověřivé počínání budoucí nevěsty („Vidíš, holka, mám tě ráda!“, ... „dala bych ti ka-

maráda — /ale koho dát ti, koho?“) a svatá Elišběta v *Baladě rajské* je už celá utrápená, neboť jí byl svěřen marný patronát nad věrnými ženami. To jsou ovšem legendy-balady s již vysloveně humornou, takřka causeristicky pojatou látkou. Mnohem širší škála postojů v knize připadá postavě Ježíše. Vystupuje tu jako protagonista legend, strůjce i objekt zázraků (v *Baladě horské síla dětské lásky* zahojí Kristovy rány na kříži ve vesnickém kostelíčku), jako laskavý soudce lidských činů (*Balada o duši Karla Borovského*), ale také — ve snu žárlivého chasníka — jako dítě, jež se líbá s děvčaty (*Balada štědrovečerní*), a jako družný člověk, jemuž nejsou cizí světské radovánky (*Balada o svatbě v Kanaán*). Kristus se však také jeví jako předvídatý znalec společenských pochodů, který klanějícím se třem králům předpoví, že budou patřit k jeho katanům (*Balada tříkrálová*). A v nelegendární *Romanci italské* o popravě mnicha, bojovníka za italskou republiku, je zpodoběn i jako apoštol svobody, nad jehož zástupem vlaje garibaldiovský červený prapor. Toto široké rozpětí v pojetí Ježíše zároveň naznačuje básnickovu citlivost, s jakou udržuje rovnováhu mezi křesťanským mýtem, jeho zlidovělou polohou a vlastním postojem k tomuto mýtu z hlediska soudobého člověka. Tato citlivost mu také nedovoluje sklouznout ani k obdivu pro zašlý svět legend, ani k jeho ironizaci, popřípadě k výsměchu.

Verše s legendárními náměty tvoří nejrozsáhlejší část sbírky a také ji rámcují. Vstup knihy obstarává tragická *Balada pašijová*, v níž mateřské utrpení představuje nejvyšší obět, jakou je člověk schopen přinést pro spásu lidstva, a závěr *Balada o svatbě v Kanaán*, v níž se rovněž ozývá předtucha mateřských útrap, ale jež cele vyznívá veselím velkolepě vystrojené vesnické svatby, v jejíž bujaré sousedské náladě, na níž bere podíl i Ježíš, se do značné míry vytrácí do pozadí sám její zázračný zdroj — proměna vody ve víno. Jestliže rámeček naznačuje myšlenkové rozpětí sbírky, pak kontrast obou rámcových balad prokazuje, že knížka směřuje od tragických momentů k humoru a veselí. Mezi oběma složkami ovšem existují přechody, vážné téma bývá podbarveno humorem nebo alespoň uzavřeno humornou pointou. Tak na hranici obou pólů se pohybuje strašidelná *Balada zimní* o třech zlosynech oživených čarodějem a skončivších po nových zločinech i s ním znovu na šibenici; ironickou pointou se uzavírá zcela vážná, sociálně zabarvená *Balada tříkrálová*, v níž básník přistoupil k nejradikálnějšímu přetvoření legendární osnovy.

Tak jako Neruda v Baladách a romancích udržuje rovnováhu mezi tradičním folklórem a jeho přetvářením i mezi křesťanským mýtem a vztahem současného člověka k němu, tak také vyvažuje poměr mezi obecně lidskou tematikou a její národní a sociální, po-

litickou aktualizací. I tu existuje velké tematické rozpětí. S tragickými baladami, ať už inspirovanými zážitkem (*Baladou dětskou* reagoval na úmrtí své kmotřenky, dvouměsíční dcery básníka Adolfa Heyduka), ať tradicí folklórní (v *Baladě staré — staré!* zpracoval námět zrazené nerovné lásky a jejích tragických důsledků, oblíbený i u Nerudových vrstevníků, například Hálka a Heyduka), se pojí baladická groteska (v *Romanci helgolandské*, k níž námět poskytl básníkův pobyt na Helgolandu, Neruda vypravuje příběh muže, který ve snaze získat loupeží věno pro svou dceru způsobí bezděky smrt svého nastávajícího zetě) i veselá, tanečně intonovaná *Balada o polce*, zpracovávající sice cizí (finský) motiv, ale evokující živě prostředí českého venkova. Tady už obecně lidské téma proniká a aktualizuje prvek národní, pojatý v duchu básnickovy kritické lásky k národu. Právě radostné ovzduší básníkovi schází v českém životě, je v něm vzácností a ožívá vždy jen nakrátko (*Balada česká*); a také povaha českého člověka je drsná, nelehce přístupná a lze si ji oblíbit až delším soužitím s ním — o to jadrnější je bohatý svět prožitků, skrytých pod touto slupkou (*Romance o Karlu IV.*). Hoře národa symbolizuje temná voda Černého jezera, evokující představy o ukrytých tajemstvích, jež vtahují člověka do svého kruhu (*Romance o Černém jezeře*). Jen jednou v novodobých dějinách zavládl v národě jarý ruch, kdy každý byl ochoten nasadit život „za národ a lidstvo celé“ a kdy i pánbůh s podivem konstatoval, že „konečně lidmi tedy!“ (*Romance o jaře 1848*). Tak obrazy českého života a povahy plynule přecházejí v aktuální básnickovo politické vyznání: vedle *Romance o jaře 1848* je uloženo i v *Romanci italské* a v legendární *Baladě tříkrálové* a *Baladě o duši Karla Borovského*. I v epice, jež se měla programově stát protiváhou subjektivismu poezie, si tedy Neruda našel prostor pro vyjádření osobního postoje; vyslovil ho nejen skrytě tam, kde podává obrazy trpící mateřské lásky (*Balada pašijová*), kde láskyplně kreslí svět dítěte (*Balada horská*, *Balada dětská*), ale i v rovině národní a politické.

Rovnováhu mezi tradicí a její novodobou aktualizací udržuje básník i ve tvaru svých básní. I tu tradice znamená v duchu mota především působení lidové slovesnosti. Nejvíce se jí Neruda přidržuje v humorně zpracovaných legendárních příbězích. Popěvková a ojedinele i říkanková forma tu slouží k podtržení naivity lidového základu, ale také k zvýraznění kontrastu mezi útvarlem legendy a jejím travestickým, humorným zpracováním. Také některé balady mají svůj základ ve folklórní tradici, kterou sledují v rovině žánrové i představové. Dovádějí jen principy této baladiky jejími vlastními prostředky v nový, moderní básnický tvar (citlivé vkomponování nadpřirozené bytosti Smrtky v *Baladě dětské* do jinak ci-

vilní intimní tragédie a tím zdůraznění její baladičnosti; eliptické vyjádření děje zachyceného jen několika emblémy v *Baladě staré — staré!*: „Rukama lomila, po břehu chodila, / na kámen poklekla, dceru porodila“ aj.). Úspornost výrazu a sevřenost děje pak Neruda uplatňuje i v básních, které již nevycházejí z folklórní osnovy, ale v řeči autorské a zejména v promluvách postav těží z lakonické pádnosti lidového mluveného projevu (např. *Romance helgolandská*).

Avšak tak jako Neruda nechápal spojení báje s lidovým projevem jako pouhý ohlas, tak i tvar jeho básní nelze vysvětlit jen tradičními vlivy folklóru, dokonce ani když započteme působení umělé poezie z folklóru čerpající, například prostřednictvím Erbenovy KYTICE. Vedle popěvkové formy a baladické eliptičnosti se ve sbírce rozvíjí i osobitě, široce epicky rozložený vpravdě styl prostoupený monology a dialogy (*Romance o Karlu IV.*) s prvky hovorové mluvy a obecné češtiny, které tentokrát poukazují již zřetelně k městskému lidovému prostředí *Balada tříkrálová*). V rámci tohoto stylu se uplatňuje i popisná drobnokresba, ulpívající natolik na detailech, že pozastírá i vlastní epickou osnovu básně (*Balada o polce, Balada o svatbě v Kanaán*). A konečně ve sbírce nalézá své místo také lyrický prvek reflexe, mísící se s popisem a vytvářející terpe prostor pro odhalení možných epických baladických tajemství (*Romance o Černém jezeře*) i rétorický patos lyriky politické, prostoupené exklamacemi a hesly (*Romance o jaře 1848*). I tato tvarová různorodost přispívá ke klasickému vyvážení sbírky, v níž se Neruda přiklonil k epickým útvarům se starou tradicí, aby znovu obnažil živoucí zdroje lidové slovesnosti a křesťanského mýtu a oživil tak představový svět svého dětství. Ale obrátil se k nim také proto, aby prostřednictvím v lidu hluboce zakořeněných představ projevil svůj vztah k soudobému národnímu životu, vyslovil své kredo demokrata a bojovníka za lidský pokrok, v nějž neochvějně věřil.

zp

## Básně - Adolf Heyduk

1859

Ve své prvotině se jeden z čelných básníků májové družiny a oddaný přítel Nerudův Adolf Heyduk přidržel obvyklého tehdy vzoru básnické sbírky jako výběru různorodé tvorby za určité období (zde je to Heydukova mladistvá produkce let padesátých), rozříděné podle literárních druhů do několika cyklů. Heydukovy Básně ob-

sahují dva lyrické cykly, soubor drobné epiky a jednu samostatnou delší epickou básně.

První oddíl nazvaný *Cigánské melodie* má 57 čísel, která z dvojnásobného snad počtu vybral Jan Neruda. Podnětem k Heydukovu intenzivnímu zájmu o cikány byla podle jeho vzpomínek návštěva u bratra na Slovensku; pojetí postavy cikána je však formováno především půlstoletou tradicí evropské romantiky, zahájenou už u Geibela, pokračující Puškinem a Lenauem, u nás Máchovým románem *Cikáni*, Nerudovým *Divokým zvukem* aj. Pro romantiky byla postava cikána jedním z řady prostředků k tomu, aby své ideální hodnoty životní — nespoutanou, vzpurně střeženou svobodu a těsné soužití s přírodou — předvedli jako něco reálně existujícího v konkrétní lidské bytosti a životním způsobu. Nacházeli tu příležitost k rozvinutí estetiky kontrastu mezi drsným a primitivním zevnějškem člověka i jeho vydeděněctvím společenským, a bohatým, odstíněným životem citů a ideálů v jeho nitru. Dávali zde průchod zálibě v exotických národech a životních prostředích, vedeni potřebou sáhnout pro inspiraci mimo anticko-křesťanskou linii evropské kultury, k cizím, pouze tušeným světům tradic a mýtů. Do cikána si promítali kult erotické vášně a touhu po temperamentním a zároveň dětinsky naivním vztahu k elementárním radostem i obdiv k umění bezprostředně tryskajícímu z nezkrtného srdce (cikánská hudba), a ovšem i demokratické přesvědčení o rovnosti všech lidských bytostí bez ohledu na jejich rasu a sociální postavení. Všechny tyto rysy uplatňuje Heyduk ve svém cyklu; zdůraznil přitom ve stopách Máchových i trpký rub cikánovy volnosti — jeho bezdomoví a elegický stesk po ztracené vlasti, kterou je podle dobových iluzorních představ Egypt. Zároveň v duchu vlastní zkušenosti umístil svého cikána do rámce slovenské horské přírody nebo do maďarské pusty a do jeho osudů promítl vášnivý odpor proti uherským magnátům. Tragika cikánů se mu vepsala do mytického protikladu dvou řek, Dunaje a Nilu; je to zároveň protiklad mezi zemí každodenního živoření a zemí mrtvých předků, prapůvodní kolébky a budoucího hrobu. V krátkých, zhuštěných a zároveň melodických básních *Cigánských melodií* je fiktivním mluvčím vždy cikán sám (v několika případech též cikánská žena), který jakoby prostředky svého vlastního umění, totiž svou písní, dává průchod citovým reakcím na konkrétní situace a poodhaluje úlomky bohatých niterných prožitků. *Cigánské melodie* tedy patří k žánru objektivní lyriky, často nazývanému básnictvím role. Cikánského ducha v rovně stylové reprezentují především úryvkovité záblesky metaforické obraznosti a vášnivého sarkasmu, které se mžikově vynořují z veršů obecně folkloristického typu. Tradiční

melodický tvar se těmito záblesky komplikuje a obohacuje, aniž byla narušena jeho celistvost a spontánnost. Heyduk mohl mít ovšem jenom mlhavé ponětí o slovesnosti cikánů, řídil se soudobou vzdělaneckou představou; jeho texty zároveň pronikavě ovlivnila lidová píseň česká a slovenská. Evropskému obecenství, které se s *Cigánskými melodiemi* seznamovalo v četných zhudebněných (Dvořák, Bendl a mnoho jiných), to ovšem nebránilo brát Heydukovy texty za autentické projevy cikánské, zvláště když v cizích edicích hudebnin s verši přeloženými do němčiny nebo angličtiny nebylo ani uváděno autorovo jméno. — Na svůj mladistvý cyklus navázal Heyduk v polovině sedmdesátých let, v době svého oživeného zájmu o Slovensko *Novými Cigánskými melodiemi* (knižně až 1897), které jsou temperamentnější, pestřejší, ale zároveň i více literární než soubor první.

Druhý lyrický cyklus Heydukovy prvotiny je nazván *Písňe* a čítá 25 krátkých melodických básní. Je to výlučně erotická poezie, která od milostných vyznání brzy přechází k tesknosti. Oproti *Cigánským melodiím* je tu Heyduk konvenčnější. Využívá i takových ustálených znaků erotické komunikace jako je květomluva. Příklon k lidové písni znamená přitom pro Heyduka něco jiného než pro ohlasové autory — spíše než o malebnost mu jde o maximální zjednodušení literárně kultivovaného tvaru a o zkratku; záchvěvy a sotva znatelná vybočení z průzračné melodie naznačují dalekosáhlé konflikty citů vzájemně protikladných. U Heyduka se tu do milostného zánícení vždy mísí stesk, zklamání, bolest z rozchodu, ale i tyto prožitky jsou značně přizpůsobeny dobovému typu. Objevuje se i náznak pozdně romantického rozervanectví a motiv puklého srdce, opět ve změkčené, sentimentalizované podobě.

V třetím oddílu nazvaném *Smišené básně* kromě několika vyznání (vlasti, rodičům, přátelům) nacházíme drobnou epiku, především balady, jejichž hrdinové pocházejí z lidového vesnického prostředí; do jejich osudů zasahuje násilí, zrada, pomsta a smrt. Milostné zklamání je tu často důvodem k dobrovolnému rozchodu se životem. Vesničtí mládenci Heydukovi — podobně jako v raných baladách májovců vůbec — mají silně literární romantické rysy. Více než Hálek usiluje Heyduk o lehkost, zpěvnost, folklórní tón. Disharmonické a tragické baladické prvky jsou uvedeny tak, aby motivy, které je vyznačují, se svým stylovým zabarvením co nejméně vymykaly písňovému charakteru básně; jsou to náznaky, jejich výklad, kontrastující s melodickou lehkostí veršů, si musí doplnit čtenář. Heydukova epika v rámci baladické tvorby májovců představuje krajní příklon k vzoru lidové písni a začleňuje se do tradice Erbenovy a zejména Čelakovského (s jehož slavnou, námětově

shodnou baladou *Toman a lesní panna* se Heyduk pokouší soutěžit pohádkou *Lesní žena*).

Nejrozsáhlejší výtvor této písňové epiky, *Růže povážská*, tvoří ve sbírce samostatný závěrečný oddíl. Heyduk do něho vložil svůj sen o absolutně harmonických, nezkalených vztazích původního lidského společenství. Jeho hrdinové jsou bez zakolísání řízení ve svém jednání jen nejušlechtilějšími pohnutkami. Dva mladíci, chudý vesničan a hradní pán, tu soutěží o lásku prosté slovenské dívky (zvané Růží povážskou), a když ta dá přednost chudému, pán jim věnuje své hrady a statky. Sám bloudí světem a až ve stáří se vrací umřít mezi přáteli, jimž sebezapíravě postoupil všechno životní štěstí. Také zde je epika silně lyrizována, mj. i krátkými lyrickými uvedenými na začátku každého zpěvu. Význam *Růže povážské* záleží v tom, že je to první delší epika Heydukova, zejména však v tom, že básníková pozornost se tu poprvé obrací k Slovensku. Právě s tímto okouzlením podtatranskou zemí souvisí i jednostranná idylčnost básně, kterou Neruda označil za přeslazenou: rodí se mýtus Slovenska jako pastorálního kraje, nepostiženého rozpory moderního života. Diferencovanější přístup ke Slovensku nalezl Heyduk až ve své pozdější tvorbě, zejména ve sbírce *Cimbál a husle* (1876), která se snaží spojit obraz slovenského života v jeho šíři a jímavosti s aktuálními politickými a národně obrannými cíli.

Teprve zahraniční ohlas *Cigánských melodií* přinesl Heydukově prvotině uznání i doma. Původně byla sbírka spolu s tvorbou Heydukových druhů přijata kritikou se značným chladem. Pravděpodobně to byla i jedna z příčin, proč s pokračováním své lyriky (ve dvou svazcích *Básní II*, v nichž nejvýznamnější jsou básnické záznaky z cesty do Itálie pod titulem *Jižní zvuky*) přišel Heyduk až v polovině let šedesátých. — Při zařazení do spisů podrobil autor sbírku značným stylistickým změnám, v nichž technické zběhlosti, v mezidobí získané, užil k vytvoření plynulejší, ale také konvenčnější verze; v detailech pozměnil — vypuštěním několika čísel a začleněním jiných — i sestavu své prvotiny. mč

## Básně - Boleslav Jablonský 1841

Jediná Jablonského básnická sbírka shrnuje jeho lyrickou a epickou tvorbu z let 1835—1841; je dedikována „Tobě, vlasti má!“: První dva oddíly sbírky představují dvě typické báchorkové epické skladby, napsané v sentimentalistickém duchu. Prvá z nich, *Tři*

*zlaté vlasy*, parafrázuje známý pohádkový motiv o třech zlatých vlasech děda Vševeda, přemísťujíc jej do slovanské prehistorie, kde krásný jinoch Vojmír, „jeden to ze lvů českých“, přemůže svými ctnostmi a vírou všechny pohádkové nástrahy a získá lásku cizí kněžny Rudmilovny. Druhá ze skladeb, *Lásky boj*, s podtitulem „obraz z časů pohansko-křesťanských“, má obdobné tematické zaměření; také zde je hlavním tématem láska. Vášnivý milostný cit křesťanského rytíře k pohanské dívce však nemůže dojít naplnění, protože rytíř by musil opustit svou víru a vlast, a proto raději krutě hyne i se svou milenkou v plamenech pohanské hranice. Obětuje lásku ctnosti, která jediná vítězí nade vším, protože je klíčem k věčné spáse v ráji, v němž oba znovu naleznou svou lásku i štěstí. Obě tyto epické skladby (první má 7 zpěvů, druhá 5 zpěvů) jsou příznačným dokladem snahy sentimentalistické poezie spojovat romanticko-exotické téma s výrazným etickým posláním.

Třetí oddíl sbírky, nazvaný *Písně milosti*, představuje opravdovostí lyrického prožitku nesporný vrchol Jablonského básnické tvorby. Dvoudílný cyklus dvaceti básní z let 1836—1837 vyrostl z básnickova hluboce prožívaného osobního konfliktu mezi probuzenou láskou k ženě a kněžským posláním. V roce 1836 se Jablonský seznámil s Marií Pospíšilovou, sestrou nakladatele Jana Hostivítu Pospíšila; velmi záhy se tento vztah změnil v obapolnou lásku, která skončila za necelý rok (1837) básnickovým odchodem do kláštera premonstrátů na Strahově. Tento bolestný rozchod je základním inspiračním zdrojem *Písní milosti*, z jeho prožitku i náboženské sublimace vyrůstá drama celého básnického cyklu. V první desítkě básní autor opěvuje milovanou bytost, proměňuje ji v ducha dantovského platonismu v Angelínu, v nedostupný milostný idol. Angelína ztělesňuje básníkovi svět i vlast („Vlast a Ty, ctná dcero česká! / jediná jste moje slast“), v ní chce milovat každý strom i kámen, ona jediná je schopna naplnit jeho život štěstím („Duše tvoje nebe jesti jasné, / na němž slunce žití mého září“). Její krásu, odlesk ráje, nemůže popsat jinak než v serafických obrazech (ňadra — labutě, rty — růže apod.). V Angelíně dala příroda a vlast básníkovi ten nejkrásnější květ; o to bolestnější a krutější je rozchod s milovanou bytostí, který musí básník přinést jako obět svého kněžského poslání. Loučení, jeho smutek i nadějeplné vyústění, je základním tématem druhé desítky básní. Básník si je už vědom nespelnitelnosti svého milostného snu (často je zde láska přirovnávána k poupěti, které se nemohlo rozvinout), zná „boží úrdek“ a podrobuje se mu, ví, že „oči nesmí zaplakati / ústa nesmí žalovati“, ale celá jeho bytost se brání ztrátě té, která mu byla vším. Bolest se vtěluje do rokokově ozdobných obrazů („Ach, vy šípy Amorovy! /

Kdo popíše mdlými slovy / byly vámi zplozené!“) i do barokních představ o hrobě jako svatebním loži, ale básnický nejsilněji se projevuje upřímnou a hlubokou citovostí ve vášnivě subjektivních verších, kde básník hořekuje nad ztracenou láskou („Ona žije, Ona pláč můj zná; / avšak pro mé, pro mé potěšení — / již Jí není!“) Zcela v romantických intencích si básník bere za svědka svého milostného hoře přírodu, promítá do ní své pocity a nálady a vede s ní vzrušený dialog o smyslu své lásky. V poslední třetině cyklu pak nastává poznenáhla proměna; básník se smíruje s osudem („nebe proměnilo osud můj“), romantická vzpoura smyslů je přemožena platónskou moudrostí o věčné lásce, která nezahyne, když svou časnost obětovává rajské věčnosti. Básník svůj milostný vztah sublimuje náboženským prožitkem, umísťuje jej do nebeské říše, kde mu Angelína zživotňuje představu vlastní a posléze splývá s „andělskou Růží“, Pannou Marií, záštitou všech lásce věrných srdcí. Rozpor mezi touhou a skutečností, která nedovolila její naplnění, je překlenut vidinou nebeského ráje, místem věčného shledání v plnosti, jak to básníkovi dosvědčují v závěrečné básni cyklu i Abelard s Heloisou, jedna z nejoblíbenějších mileneckých dvojic sentimentalistické poezie.

*Písně milosti* mají pevnou kompozici, která z nich činí myšlenkově gradovaný a ucelený básnický cyklus. Také výstavba jednotlivých básní svědčí o Jablonského básnickém nadání; básník často a s citem používá anafory („Jak těžko jesti růži v máji... jak těžko jest slavíku v háji... jak těžko jest i srdce v těle“) a eufonicky obměňuje slova, aby prohloubil emocionální účinnost svých veršů. Tyto postupy spolu s prolínáním náboženské a erotické symboliky ukazují na spojitost Jablonského poezie s barokní básnickou tvorbou (zejména s lidovou náboženskou písní) i na inspirativní vliv biblické *Písně písní*. Prolínání milostných a vlasteneckých citů staví Jablonského lyriku do blízkosti Kollárový SLÁVY DCERY; ale svou romanticky zjitřenou emocionalitou i volbou jazykových a metaforických prostředků mají *Písně milosti* ještě blíže k máchovsky romantickému typu poezie a představují jednu z nejryzejších hodnot české milostné lyriky první poloviny 19. století.

Čtvrtý oddíl sbírky je podobně jako *Písně milosti* uzavřeným celkem devatenácti básní a má název *Moudrost otcovská*. (V dalších vydáních Básní dal autor tomuto oddílu název *Salomon* a stále jej rozšiřoval; v druhém vydání už obsahoval 70 čísel a v dalších edicích se ustálil na počtu 110 čísel.) V tomto souboru didaktické poezie předstupuje před čtenáře básník-kněz, oddaný žák a vyznavač osvicenských idejí Bernarda Bolzana. Básník téměř v každé básni provází „syna“ velebným „chrámem přírody“, základním jevištěm



osvícenského teismu, z jejíž vesmírné harmonie pak odvozuje základní principy křesťanské mravnosti a humanity. Vše v přírodě je pro Jablonského toliko podobenstvím, odleskem božích záměrů, jež může pochopit pouze člověk „osvícený“ moudrostí a toužící po pravdě. A je-li základním principem takto vnímané přírody harmonie, v řádu lidské aktivity je jím vůle k ctnosti, která smiřuje nesmířené a která vede člověka k lásce k Bohu, lidem i vlasti. („Ctnost jest anjel, jehož krása / nic nemůže se vyrovnati / ... Ctnost jest krásy tak mohoucí, / že jí musí rozum ctíti, / že jí musí srdce tlouci, / že jí musí vůle — chtít!“) I když Jablonský spojuje v bolzanovském duchu svůj křesťanský humanismus s vlasteneckými idejemi a osvícensky podtrhuje význam vzdělání pro člověka, je jeho interpretace bolzanovských podnětů dosti jednostranná; zcela opomíjí sociální aspekty Bolzanova učení i jeho církevně antidogmatické postoje. Proto je jeho didaktická poezie, i přes básníkovu upřímnou vlastenectví a lidskost, až příliš prodchnuta konzervativním duchem a oslavou zlaté střední cesty. Tato myšlenková nevybojnost a konzervatismus pak ovlivnily i uměleckou hodnotu jeho didaktických veršů; náboženský kazatel často zvítězil nad básníkem, proto ve verších nalézáme mnoho obecné tezovitosti a suchopárného poučování, jako by jejich autorem ani nebyl básník *Písní milosti*.

Poslední oddíl sbírky *Básně drobné* (lyrika z let 1835—1840) představuje soubor sentimentalistické poezie tradičního typu. Znělky a ohlasové písně se střídají s typickými deklamovánkami určenými k recitaci ve vlastenecké společnosti. Vše je zde prodchnuto idylicky biedermeierovským vlastenectvím, které chápalo národ jako nepolitické rodinné společenství, v němž jsou všichni spojeni bratrskou láskou. A žije-li národní společenství ve svornosti a lásce, je důvod k radostnému zpěvu („Česky sobě zazpívati, / české víno píti, / české dívky celovati, Čechy vroucně milovati — / to jest Čechem býti.“), jímž lze nejlépe sloužit vlasti, proto je v této Jablonského poezii tolik chval na českou píseň jako výraz národního ducha („Dokud český zpěv nezhyne, / nezhyne též Čechové!“).

Poezie B. Jablonského je jak ideově, tak svými výrazovými prostředky jedním z vrcholů českého obrozeneckého sentimentalismu. Zejména *Písněmi milosti*, vrcholným vzepětím své tvorby, se Jablonský přiblížil k máchovsky romantickému pojetí poezie jako osobitého výrazu básnické individuality. I když Jablonský kromě svých Básní nevydal žádnou další sbírku a omezoval se pouze na časopisecké publikování příležitostných veršů, udržela si jeho poezie po značně dlouhou dobu nesmírnou čtenářskou oblibu; několik generací zaplňovalo jeho verši své památníky a recitovalo je při

každé příležitosti. Teprve umělecká generace 90. let přehodnotila dosavadní až nekritický vztah k Jablonskému a dala mu odpovídající místo na horizontu české obrozenecké poezie čtyřicátých let.

jm

## Básně noci - Vítězslav Nezval 1930

Sbírka — věnovaná památce Otokara Březiny, který nedlouho před jejím vydáním zemřel — vznikla seskupením básnických skladeb nestejně délky i nestejně doby vzniku (1922—1929; dodatečně byl přiřazen i *Signal času* z roku 1931, převzatý ze SKLENĚNĚHO HAVELOKU), z nichž některé zde byly uveřejněny poprvé, jiné se objevily v novém vydání. Kompozice sbírky není chronologická: na počátek jsou umístěny dvě básně z roku 1929, *Dedikace* a *Noci*. První z nich, básnický nekrolog s podtitulem *Smuteční hrana za Otokara Březinu*, svým zvučným alexandrinem s vnitřními rýmy a pokusem o přehodnocení básněv hodnoty symbolu (motivy *Modré Katedrály*, *Krále, svatého Grálu*) se přihlásila k vůdčí osobnosti českého symbolismu. Druhá v tomtéž duchu předjala základní princip výstavby celé sbírky podvojným obrazem noci jako nutného článku v nekonečném řetězci vznikaní a zanikání. Do tohoto kontextu — zcela odlišného od hravosti PANTOMIMY, kde se knižně objevila poprvé — vstupuje skladba *Podivuhodný kouzelník*, věnovaná Jiřímu Mahenovi a členěná do sedmi zpěvů s krátkým *Předzpěvem*. Ta ještě téma proměny — za pomoci odkazu k anticlému ideálu (hexamet, ovidiovské téma metamorfóz) konfrontovanému s nepříznivě pocíťovaným asketismem české národní povahy — spojuje především se základními principy moderní tvorby stejně jako se společenským ideálem revolučního přetvoření skutečnosti. Přesto již zde bylo téma noci pootevřeno, a to rozhodlo o přeřazení skladby. (Později, v předmluvě k druhému vydání *Mosťu*, Nezval ostatně přímo označil *Podivuhodného kouzelníka* za definici „temných stavů myslí.“) Další poema, trojdílná báseň *Akrobat* (s částmi *Slavnost* — *Vyznání* a třetí s názvem titulním) je věnována Vladislavu Vančurovi, v jehož *Rozmarném létě* obdobně jako u Nezvala padá při produkci kouzelníka a akrobata — Arnoštek. Příběh akrobata — sám Nezval ho označil jako symbolický — je podobenstvím o osudu poezie v moderním světě, korigujícím v mnoha ohledech výchozí euforii raného poetismu. Skladba — důmyslně komponovaná — vychází osobitě z podnětu Apollinai-

rova Pásma, v ústřední autostylizaci moderního básníka překonávajícího obrovské vzdálenosti prostoru i času („kráčel po laně z madridské katedrály / přes Řím Paříž Prahu až na Sibiř / kde prý měl zasázeť do ledu / červenou růži Evropy k žluté růži Asie...“), ale i v její silné vazbě na složku autobiografickou. Báseň je nepřímou polemikou s tradicí evropské poezie — iniciativu v budování celistvého tvaru synteticky uchopujícího osud jedince i světa okázale předává lyrickým prostředkům, obraznosti a asociaci jako její organizační síle. Ve skladbě *Edison* psané rozlehlým šestistopým trochejem se básník konfrontuje už s konkrétní postavou amerického vynálezce Thomase Alvy Edisona (1847—1931), klade si nad jeho osudem otázku smyslu lidského života, práce a tvůrčího činu. — Téma noci, jimž vrcholí *Akrobat* a které je jedinou časovou dimenzí *Edisona*, je znovu nastoleno v romaneskní, fantazmagorické skladbě *Silvestrovská noc*, psané v pravidelných čtyřverších, v nichž se básník na samém prahu roku setkává s hrozivým preludem smrti a uvědomuje si tragickou tíž vlastní výlučnosti jako toho, kdo ví „že každým dechem umírá“. Sbírkou uzavírá báseň *Neznámá ze Seiny* (1929), elegie nad neznámou utonulou dívkou.

Básně noci mají cyklickou stavbu připomínající sonátovou formu (expoziční, provedení, repríza). Úvodní básně jsou těsně spojeny s básněmi závěru (tělo mrtvého básníka — tělo mrtvé utonulé dívky, průvod kolem básníkovy rakve — pohřební průvod pradlenek). Také všechny jednotlivé básně se cyklicky uzavírají novým, přehodnoceným opakováním úvodního tématu (zejména v případě *Edisona* Nezval na sonátovou konstrukci výslovně upozornil). Tento na první pohled pouze kompoziční kruh je v díle neobyčejně zvýznamněn, je ztvárněním ústředního tématu sbírky, koloběhu života a smrti. Celá skladba není věnována památce Otokara Březiny jen náhodou, přistupuje k tématu, které avantgarda let dvacátých vlastně odsunula ze zorného pole a jež bylo příznačné pro hlavní proud symbolistické lyriky obecně a pro poezii Březinovu zvláště: tajemství života a smrti. Povědomí symbolistické tradice je tu — ovšem už ve zcela jiných souvislostech — oživováno i volbou básnických prostředků, rýmovou technikou, obrazností („tvé hašišové bradavky ční do prorockých vizi“) a konečně i přímými aluzemi k prvnímu básníku „noci“, Karlu Hynku Máchovi (citáty „dobrou noc“, „stíny modra nebe“). Tím vším, stejně jako faktem, že cyklická stavba současně odkazuje i k formální struktuře mýtu, je vědomí současného básníka vytrženo z hranic nové, moderní senzibility a odhaluje v sobě archetypy věčného problému člověka ve světě. Proto je tu moderní estetická zkušenost prostoupena četnými prvky z literární i předliterární tradice, nasává tříšť legend a bájí.

Sama ústřední autostylizace básníka jako Podivuhodného kouzelníka a Akrobata kladoucího si kardinální otázky smyslu existence je napojena na mytický předobraz zrození, smrti a nového zrození, v naší kultuře oživený křesťanstvím: je konfrontována s mytickým osudem Krista, přijímá jeho atributy, ale je i polemikou s nimi. V souvislosti celé skladby se stává dovršením obou těchto autostylizačních obrazů básníka-tvůrce z rodu Edisonova, který naplňuje svůj osud tvůrčí prací a překonává tak chmurnou perspektivu nevyhnutelného konce přitakáním nekonečnému proudu života. V mnohém je tak *Básněmi noci* rozbíjen poměrně úzký názor avantgardy s příliš uměle vymezenou oblastí poetična a s odmítáním filozofické reflexe v poezii. Oživení otázky lidské tragiky jako problému, který nelze pominout, pootevřelo cestu k hlubšímu postihu skutečnosti, ale současně zproblematizovalo i původně neproblémové pojetí básnického subjektu; ten se znovu stává nenahraditelným nositelem výlučného básnického údělu, obrácený ke všem, ale zůstávající osamocen ve svém tvůrčím zápase.

V tomto smyslu sbírka doslova (a nejen datem vydání) uzavřela poetistická dvacátá léta. Stala se jedním z projevů přehodnocování poetistického východiska, ke kterému od druhé poloviny dvacátých let dochází (Závadova PANYCHIDA, Halasova SÉPIE, Seifertův *Pošťovní holub* aj.). Svou tvarovou disciplínou, využitím tradičních básnických útvarů jako nositelů nové estetiky sbírka pronikla do povědomí nečekaně velkého okruhu čtenářů (jen v roce 1930 měla dvě vydání) a získala je pro postupy moderní poezie.

vm

## Cesta pěšky - Vilém Závada 1937

Ve čtyřech nepojmenovaných oddílech obsahuje sbírka kromě intimních a reflexivních básní především přírodní lyriku. Je tu v prvé řadě (v úvodním oddílu) nový, z dosavadních Zavadových zpracování této tematiky umělecky nejintenzivnější cyklus veršů o rodném Ostravsku, pojetém jako dramatická krajina v situaci krajního ohrožení, zničená těžbou a průmyslem, sdílející se svými obyvateli tvrdý osud vykořisťování, boje o chléb, pracovního vypětí. Přeměny kraje vyvolané činností šachet a vysokých pecí se jeví jako geologické procesy — jako výbuchy sopek a přesuny zemské kůry; cesta ke skalnímu podloží je však i cestou k lidskému srdci, rozpjatému mezi vírou a beznadějí (básně *Ostrava*, *Rodný kraj*, *Marnotratný*

kraj aj.). Vznikl tak — v navázání na některé symbolistické verše Bezručovy — nový typ přírodní lyriky, předjímající dnes tak zjevnou a aktuální ekologickou problematiku. Tyto verše směřují k monumentalizaci, k obrazu souhrnnému a typizujícímu; nejde však jen o zachycení obecných kontur kraje, ale i o jeho dějiny, vývoj minulý i budoucí jako výsledek střetání protichůdných sil. — Protikladem těchto scénérií je Zavadovi venkovská krajina v nejprudším žáru léta a zrání (4. oddíl), bičovaná sršícím sluncem. (Závada tu tentokrát má na mysli spíše krajinný typ než určitý region: báseň *Jižní krajina* má jihoslovanskou inspiraci.) Zážitek lehkosti a jasů mění přírodní obraz v symbol duchovního vzepětí — vzletu vzhůru, a zároveň vášnivého obětí země. Závada tu vytváří kladný protipól cynismu a vyprahlosti, které pro něho vždy byly nejzřetelnějšími příznaky prokletí moderního člověka (viz SIRENA). Ve své extatičnosti mají tedy tyto verše i význam morální. — Totéž platí o intimní a milostné poezii druhého a třetího oddílu, která evokuje — podobně jako v prvotině PANYCHIDA — okamžiky ticha a zdánlivého klidu, v nichž se soustřeďuje intenzita života jako v připomínkách ztraceného ráje. Je to právě síla a bezelstnost citového prožitku, co udržuje člověka vzpřímeného (báseň *Trn*).

Lyrika *Cesty pěšky* zahajuje novou etapu Zavadova básnického stylu. Spolu s orientací na kladný pól morálního hodnocení a soustředěním k jádru prožitku jsou potlačeny rétorické prvky i popisné hromadění souběžných představ. Závada vyvodil důsledky z ohlasu své SIRENY a tvoří teď lyriku oproštěnou, koncentrovanou, využívající pádné a myšlenkově nosné metafory; poslání veršů je často shrnuto v lapidárních gnómických výrocích. Těžiště uměleckého vyrovnávání se se skutečností se přesouvá do aktu pojmenování. Básně jsou soustředěny k uzlovým bodům pocitových a myšlenkových zvrátů, k vyostření konfliktů protikladných principů. Přechody a výplně jsou vypuštěny. Tím připomíná lyrika *Cesty pěšky* soudobou Halasovu sbírku DOKOŘÁN, ale oba básníci v době svého dozrání jdou už vlastními cestami.

Nejvýznamnější součástí sbírky je rozsáhlá titulní báseň zařazená jako samostatný pátý oddíl. Programatický obraz pěší cesty jednak naznačuje přílnutí k tomu, co je v podmínkách společenské krize (jde jak o civilizační krizi, tak o krizi politickou v předvečer války) trvale a spolehlivě lidské, jednak zdůrazňuje společenství s prostými lidmi. Pracující lid je apostrofován jako udržovatel života, dárce chleba; také básníkův subjekt má na tom svůj podíl, neboť je to-muto chlebu „žárem a kvasem“. Následuje mnohovrstevný obraz země pojeté jako rodný kraj (tentokrát bez průmyslových atributů, ve své zemědělské a horské podobě), jako česká země v konkrétní

historické situaci fašistického ohrožení, a konečně i jako ontologický princip máchovské země-matky. V řadě jímavých obrazů země znenáhla přibývá konfliktů, básníkova hořkost je motivována sociální nespravedlností i obecně lidským údělem trpícího a smrtelného člověka. Básnický subjekt však usiluje o zahrnutí všech těchto rozporných a hodnotově protikladných aspektů země do jediného dramatického prožitku. Vrací se motiv noční cesty po vsích se zastávkami ve venkovských hospůdkách a obnovuje se téma prostého lidu, viděného nyní především v perspektivě české historie a tradice, vítězství a porážek, z nich vždy dokázal povstat a rozkvést. Jeho aktivita, staletí citového prožívání, touhy a lásky, postupují zemi: vytváří se jakýsi obrácený mýtus — jestliže jinde Závada svou geologickou obrazností připodobňuje společensky motivované procesy procesům přírodním, zde je naopak příroda postupována principem lidským a historickým („Ani hroudy nelíbané snem v rodném kraji nesmírném...“). Na širší scéně takto pojaté se nově rozehrává i drama básnického subjektu, který odvrhuje tíživý žal, chce zpívat důvěru i ranami a pozvedat zemi k naplnění svého snu. V básni *Cesta pěšky* se prostupuje individuální a kolektivní subjekt; morální poselství je sdělováno velice konkrétními, zároveň však v obecném českém povědomí zakotvenými motivy. Tak řadou rysů předjímá tato báseň z r. 1937 o rok pozdější vlnu demokratické bojovné poezie z období Mnichova.

Jak svědčí časopisecké otisky jednotlivých básní, prošel jejich text při přípravě knižního vydání četnými změnami; dovršoval se v nich vývoj ke zkratce a přesnosti. Později už autor text knihy neměnil. Kritika přijala *Cestu pěšky* jednoznačně kladně. Další vydání se však překvapivě uskutečnilo až v r. 1961. *mč*

## Confiteor... - Josef Svatopluk Machar 1887

Macharova první sbírka, jejíž titul ironicky naráží na konfesi, náboženské vyznání víry, je věnována J. Arbesovi, spisovateli, který prý autora přesvědčil o tom, že básnické svědectví o vlastním nitru, o sobě samém jako člověku stojí za to vydat na veřejnost. Skládá se ze tří žánrově odlišných oddílů, přičemž obsahuje hlavně subjektivní lyriku. O jejím obsahu vypovídá úvodní autorovo krédo, veršovaný *Vstupní dialog*, polemický rozhovor básníka s občanem. Básník v něm odmítá tvořit verše, jež by sílily národa v jeho zápase, oživovaly dědictví předků, sloužily jako didaktický rádce a učitel

ctnosti a cudnosti. Proti těmto nárokům občana vyzdvihuje básník poezii jako zrcadlo a soudce doby i člověka. Na důkaz své odlišnosti Machar hned v prvním oddíle knihy, nazvaném *Kapitoly z mého románu*, rozvíjí až s bezohlednou otevřeností a s jistou dávkou vědomé provokace soudobý, údajně svůj vlastní milostný příběh od prvních nesmělých začátků při seznámení na plese, přes první schůzky a přísahy věrnosti až k rozchodu, kdy milá dala přednost společenskému postavení a vdala se za jiného. Rozčarování z této zrahy přivádí mladého muže rekapitulujícího svou erotickou zkušenost k tvrdým výpadům vůči vládnoucí morálce a nakonec ke stavům rezignace a skepse. Jedinou útěchou mu zůstává vědomí, že ani milá není šťastná, že pozvolna ztrácí své půvaby a že se časem promění v nervózní matronu. Již název oddílu naznačuje, že Machar jej komponoval jako skloubený celek epizujícího rázu, v němž jednotlivé „kapitoly“ (básně) skládají takřka plynulý děj. Sám Machar o něm hovořil jako o románu veršem vypravovaném lyrickou mozaikou. Směřování k epičnosti podporuje i vyprávěcí, mluvní ráz básní. Tento román autor předkládá jako autentický příběh vlastního života, jenž však zároveň nabývá sociální typičnosti. Je nazírán výlučně z mužského úhlu, což také umožňuje deziluzivní, usvědčující tón vyprávění, které spolu se sny a záněním milujících se partnerů předvádí hned i drsný rub milostného citu. Lyrický subjekt se přitom stylizuje do podoby příslušníka mírně cynické a zrudnělé městské mládeže, která se vysmívá romantickým rekvémům typu Romea nebo Leandra, které není nic svaté (včetně národem uctívané Kollárovy SLÁVY DCERY a Čelakovského *Růže stolisté*) a která, rozčarována, přestává důvěřovat světu.

Druhý oddíl *Harmonie* tvoří jakousi oddechovou část sbírky svými přírodními venkovskými náladami, sentimentálně idylickými a elegickými žánry i líčením nových milostných dobrodružství, jež mají dát zapomenutí na velké životní zklamání. Oddíl uzavírá tragikomický vlastní nekrolog, který básník postupně vkládá do úst celému sboru svých někdejších milenek, zcela ve stylu jednoho z velkých Macharových vzorů, německého básníka H. Heina.

Teprve třetí část sbírky *Disonance* poodhaluje širší motivaci básníkovy skepse, zdůvodňované zprvu jen milostnou deziluzí. V plně šíří se v něm totiž rozevírá rozpor mezi ideály a skutečností. Machar ho řeší tak, že se zřiká dosavadních ideálů společnosti i básnické tvorby (ve známých *Slokách polemických* ironizuje např. vzcnosně patetickou básnickou mluvu svých současníků a přiznává se, že jako impuls k vlastní tvorbě mu slouží nenávisť a vztek) a ocitá se osamělý a bez víry uprostřed společnosti. Deziluze je přitom povýšena na básníkův jediný zorný úhel. Důsledkem je výrazná promě-

na dosavadních společenských hodnot. Mnohá z nich ztrácí svou dřívější nedotknutelnost, je radikálně odpatetizována a pomocí ironie i zbavována svého významu. A naopak řada dosud bezvýznamných jevů, dosud považovaných často za negativní, nabývá nové, byť střídmě vážené ceny. Vztahuje se to i na samotné pojetí milostného vztahu, ale deziluze, jež z něho vyplývá, rozšiřuje se na celou společnost, v níž panuje pokrytectví, násilí a zvůle. Machar se ve své společenské kritice nezastavuje ani před náboženstvím a bohem, jehož líčí jako zlovolného, zpupného despotu (báseň *Credo*), ani před lidem, v němž shledává jen hříčku v rukou mocných (báseň *Nad dějinami*).

Jsmě tedy v Confiteoru... svědky vyhraněné kritické negace hodnot vládnoucí společnosti, rozchodu s jejími ideály i s dosavadní básnickou tvorbou. Confiteor... se stal prvním dílem na sklonku století, v němž se v básnické podobě vyhranil individualistický vztah ke společnosti. Sbírkou se stala předzvěstí tvorby nové básnické generace, která v čele s kritikem F. X. Šaldou v prudkých srážkách s konzervativní žurnalistikou, literární kritikou i představiteli staršího uměleckého názoru si tehdy vybojovávala právo na vlastní nekonformní postoj ke společnosti i na vlastní pojetí literární tvorby.

Avšak Confiteor... zasáhl do vývoje české poezie nejen svou negací a kritikou. Jejich následky se promítly i do tvaru těchto veršů. Důraz na věcnost, předmětnost sdělení vedl k výraznému odpatetizování obrazu skutečnosti, k oživení významové stránky verše a k celkovému zprozaičtění básnického výrazu. Projevilo se to zvláště uplatněním hovorového tónu ve většině básní, potlačením obrazného vyjadřování i zjednodušením verše (oslabení úlohy větné intonace, časté užití otřelých, ale zvukově výrazných rýmů). Tuto prozaizaci, potlačení většiny dosavadních prostředků poetizace Machar kompenzoval nevšedním citovým zabarvením verše pomocí ironie a sarkasmu, vtipným vyostřením pointy, užitím smyslově sytých, významově jednoznačných a třeba i módních slov označujících nejjednodušší předměty (parazol, cigáro, citrón) i celkovým zkonkrétněním básnických představ. Chce-li například vyjádřit stesk po domovu, který právě prožívá přítel pobývající v cizině, vybavuje se mu jedno náměstí ve vlasti, kde „když kraj večerní se halí v mlžné stíny, / jde štíhlá bruneta při záři svítlen...“. A i tam, kde chce zachytit jen určitou přírodní náladu, doslova ji skládá z řady detailů a drobných dějů, které do této nálady vnášejí pohyb, ne-li přímo dramatičnost: „Od stromu k stromu rozpjata jsou kola, / v nichž pavouk vraždí chycený rod muší, / kol bzučí hmyz a ze sněti pták volá“. Všim tím Machar podstatně proměnil situaci soudobé

poezie. Spolu s ranými verši A. Sovy z jeho *Realistických slok* i ze sbírek přírodních nálad, v nichž se hlásil už o slovo impresionismus, přispěl k tomu, že česká poezie té doby se ve svých pokročilejších dílech rychleji vymaňovala ze sugestivního vlivu poetiky lumírovců a ruchovců (J. Vrchlický, Sv. Čech); ve zřetelném kontaktu s Nerudou pak Machar založil tradici realistického verše, na niž krátce nato navázali básníci F. Gellner, V. Dyk a částečně i P. Bezruč, a brzy i celá škola literárních epigonů. Výrazný byl i vliv Macharovy rané lyriky na myšlenkový i citový postoj mládeže z konce století.

Polemickým a kritickým tónem, poetikou a též dalšími milostnými osudy vypravěče *Kapitol z mého románu* navazují na Macharův veršovaný příběh až k šťastné svatbě i další dvě sbírky *Bez názvu* (1889) a *Třetí kniha lyriky* (1892), které ve druhém vydání vytvořily s *Confiteorem... třídílný celek (Confiteor... I—III)*. Autobiografická historie z první knihy v nich pokračuje, dalo by se říci, románem psychologickým, v němž milostný cit i společnost jsou podrobeny dalším všestranným analýzám; v nich se ještě dále utvrzuje životní deziluze hrdiny a zároveň vypravěče Macharova románu. Básník také všechny tři sbírky jako celek už od začátku komponoval a samostatnými tituly je opatřil jen na přání nakladatele F. Šimáčka, „který nechtěl mít z ohledů kšeftovních stejné názvy u člověka, který teprv začíná“.

zp

## České krakováčky - Josef J. Langer 1835

Padesát šest drobných lyrických básní se hlásí k útvaru polské lidové písně, jak ho k nám uvedl František Ladislav Čelakovský ve svých *Slovanských národních písních*, interpretuje ho však jako píseň o dvou čtyřveršových celcích psaných třístopým trochejem, obvykle s přerývaným rýmem. Prvních šest krakováčků (opatřených poznámkou „národní“) je také přímo — byť s drobnými obměnami (od jazykových až po přeskupení slok) — z Čelakovského sbírky převzato; v předmluvě Langer uvádí, že jde o podobu, v níž krakováčky žijí na vlasteneckých merendách v jeho okolí. Zbývající krakováčky s charakteristickými motivy a přímo citovanými jazykovými obraty lidové poezie jsou výhradně milostnými básněmi; citová vroucnost erotického vyznání je v nich nejčastěji podbarvena steskem, zklamáním a zoufalstvím. Láska jakožto jediné téma cyklu se jeví hodnotou nejvyšší, a vlastně jedinou hodnotou schopnou

otevřít lyrickému hrdinovi sbírky cestu ke štěstí a lidské seberealizaci; přitom však zůstává ideálem pouze vysněným a neuskutečnitelným. Od prvních veršů je charakterizována jako vzdálená („duši mám v cizině / a doma jen tělo“, VII—VIII, „za pátým lesem / a za třetí řekou“, XLIV), jako nedosažitelná („Ach, již já vím dobře, / že nebude moje“, XXX), zapíraná („Slzy, moje slzy, / nekalte mi oko, / raděj se ukrejte / v srdci přehluboko“, XVIII), narážející na nepřízeň světa a lidí („ach, lidé, zlí lidé! / odpusť vám to nebe, / že jste dvě srdéčka / odtrhli od sebe“, XVI). V réálu se mezi milence stává hranice prostorová nebo časová (XXIV), místem setkání milenců se stále výrazněji stává sen („Již na ni nemyslím, / již si jí nevšímám — / ale ve snu, ve snu / předce ji objímám“, XVI; podobně i XLIX) a smrt. Cyklus, který počíná (po prologu z Čelakovského) básněmi s konkrétními názvy básníkůvých různých tragických lásek — platonicky vzývané hraběnky Šternberkové, Eleonory Pábičkové, jež se odstěhovala do Chotěboře, a konečně „rybářky“ krakováčků, Mářinky haltýřovic — se tak uzavírá motivy skonu, jediného léku na bolest života. Tato temná, tragická nota převažuje pak i v dovětku k Českým krakováčkům (Často s nimi také spojovaným), v 19 krakováčcích dalších označených titulem *Hraběnce\*\*\* na památku*, v nichž vysněnou láskou milovaná šlechtična ztělesnila pevný bod, k němuž se v iluzi vzpínal cit, ale jež v skutečném životě zůstal osudově neuchopitelný.

Na rozdíl od Čelakovského OHLASU PÍSNÍ ČESKÝCH (Langer jeho poetiku odmítal přímo programově) neusiluje Langer o básnické postižení „ducha národní poezie“. Proti Čelakovského v jádru imitační technice žánrové rozmanitosti folklóru je Langrův cyklus okázale jednostrunný, opírá se o zřetězení básní jediného drobného lyrického žánru, navíc očištěného (přes úvodní polské moto „Kto nie umie wzdychać, miłość go nauczy“) od jakýchkoliv stop národní — v tomto případě polské — specifiky. Jednoduchý popěvek (u Čelakovského směřovalo každé čtyřverší k samostatnosti, Langer vytvořil svou strofu krakováčků spojením obou čtyřverší) se hodil právě svou nezátížeností vnějšími kontextovými vazbami, ale i tvarovou snadností k vyjádření jednoduchého, autentického a subjektivně zabarveného prožitku. Proti ohlasové objektivní, osobně nezainteresované konstrukci ve stylu lidové písně je s folklórem navazován styk vlastně samým typem tvorby opírajícím se o improvizaci (některé krakováčky přímo poukazují k prostředí vlasteneckých merend, na nichž byly zpívány k tanci — oslovení hudebníků apod.). V úvodu Langer výslovně označoval krakováčky za výraz „citu okamžitého“, za „plody libého okamžení“. Snadnost a nenucenost tvaru odpovídala současně i dobovému

kultu prostoty, jednoduchosti, ale i pospolitosti a upřímnosti, který poznamenával životní styl i sentiment mladé vlastenecké generace a vytvářel protějšek prudkého a vášnivého romantického gesta. Langrovy krakováčky jako by tak stály na průsečíku obou těchto protikladných poloh dobového výrazu, jehož polarita poznamenávala nejednoznačný ráz české „vysoké“ romantické poezie. V jednoduchém tvaru improvizovaného a obměňovatelného popěvku našel Langer prostor pro vyslovení vlastní vnitřní tragiky; romantický prožitek rozporu nedostižných ideálů a skutečnosti se přitom promítal s osobní naléhavostí do lehké, zpěvné formy, původně spjaté s vyslovením prožitků radostných. V Langrově životě nakonec vyústil tento konflikt ve vážnou duševní chorobu.

České krakováčky vznikaly v Bohdanči, v básníkově rodišti, kam byl Langer nucen odejít z Prahy na nátlak svého otce, bohďanečského městského duchodního; důvodem odchodu byla i nemožnost další redaktorské práce po skandálu kolem zveřejnění jeho básně *České lesy* s utajenými národně obrannými projevy. K prvnímu zveřejnění krakováček — jak dosvědčují pamětníci — docházelo na maloměstských bálech. Jejich lyrický hrdina je tak rozpjat mezi tradiční postavou lidového zpěváka a moderní romanticky rozeklanou osobnost. Cyklus Českých krakováček v březnu 1835 Langer odeslal prostřednictvím nakladatele Pospíšila do Časopisu Českého muzea, kde ještě téhož roku vyšly (samostatný otisk, který Langer na nakladateli žádal, se neuskutečnil). Krakováčky *Hraběnce\*\*\* na památku* vyšly tiskem roku 1844 opět v ČČM.

vm

## Dědův odkaz - Adolf Heyduk 1879

Nejoblíbenější z Heydukových epických básní, věnovaná básníkovu „druhému otci“, řediteli píseckého gymnázia a přírodopisci Janu Krejčímu, má šest zpěvů a dozpěv. Její děj vychází z folklórního pohádkového tématu o neúspěšném přesazení ženské nadpřirozené bytosti do světa lidí; na rozdíl např. od Dvořákovy-Kvapilovy Rusalky traktuje toto téma z hlediska muže a člověka. — Nepojmenovaný hrdina, vesnický mládenec, se při večerních tancích pod lipou sblíží s neznámou krásnou dívkou, která přichází odkudsi z lesů. Když ji baby usvědčí jako lesní ženu, dívka prchá. Hoch ji marně hledá po lesích a pak bloudí světem jako potulný hudebník; hraje na housle zděděné po dědovi, s nímž prožil své dětství. V jarních hvoz-

dech, za noci se k němu jeho milovaná přece jen vrátí. Za tři roky má skončit její stoleté zakletí do podoby lesní žínky. Hospodari spolu jako manželé v lesním hrádku, kouzlo divoženky propůjčuje polím i dobytku mimořádnou plodnost. Těsně před ukončením kletby žena v mužově nepřítomnosti nařídí pokosit nezralé obilí ohrožené bouří. Vracející se manžel ji ve zlosti udeří hrstí klasů, tím poruší podmínku zlomení kletby a paní se musí na dalších sto let vrátit mezi divoženky. Strašná bouře postihne kraj, ale předčasně sklizené obilí zázrakem dozrálo a hospodář znovu bohatne; nepřináší mu to však útěchu, a když je jeho statek zničen požárem, putuje znovu se svými houslemi světem nařikaje pro svou milovanou a marně ji volaje zpět. Spatří ji už však jen ve snu; ona přitom očaruje jeho housle, takže hoch se stane proslulým umělcem. Jeho hra zušlechťuje lidi, dokonce panstvo zbavuje pýchy a krále obrací k spravedlnosti. Hudebník však už nikdy není šťasten a až do poetické smrti — najdou ho uprostřed lesů a s houslemi v náručí — hledá svou lásku.

Nejprostší posláním příběhu tlumočí hned po prvním dívčině zmižení vložená píseň, v níž je v řadě paralelních přirovnání poetizována představa o prchavosti štěstí; zpívá ji hlavní hrdina a s příběhem je spjata na základě věcné spojitosti, její obecná platnost je však vyzdvížena novou citací v samém závěru básně. (Píseň byla mnohokrát publikována o sobě a jako součást školní výuky se v novější době stala nejznámějším Heydukovým textem.) — Druhý, náročnější výklad, založený na principu alegorie, je vysloven v přímé autorské výpovědi v dozpěvu skladby; hovoří se zde o kráse, která zklamána zmateným lidským životem se uchýlila do přírody; půvabný smutek a malebné gesto alegorizované krásy („Tam hlavu v ručky opřenou toužebně v dálku se díváš“) se spojují s citovostí prostého popěvku, který pro zpěváka je zdrojem blaha: zde už paralela s předchozím příběhem přestává (jeho hrdina se přece blaha nedohrál a nedozpíval), místo výkladu nacházíme sebevýraz básníkovy potěšení nad ukončeným dílem a jeho radostných zážitků z básnické tvorby vůbec. — Výklad (sdílel ho a na jednotlivé fáze děje ve své recenzi rozepsal Jan Neruda) je však jen částí — ovšem podstatnou a stále připomínanou — obrazu ztraceného a nezdařile obnovovaného kontaktu mezi člověkem a přírodou, tedy jednoho z nesčetněkrát se vracejících archetypických témat, které se takto vtělilo i do pohádky Heydukovy. Prostřednictvím pohádkových motivů a pohádkového ovzduší se v Dědově odkazu uplatňují — v značně literární podobě — mytické prvky, které svou KYTICÍ a svým pojetím pohádky tak zdůraznil velký vzor Heydukovy generace K. J. Erben. (Patří k nim i magické vlivy hrdinky na úrodu, což prostou divoženku mění v rolnické božstvo.) Příroda není jen

útočištěm: všestranně zasahuje do života pohádkového hrdiny a vycházejí z ní i hrozby a osudové údery. Je ovšem i místem setkání s nadpřirozeným světem, spojnicí mezi světem živých a mrtvých (v pohádkovém lese navštěvuje ve snu hrdinu i zesnulý děd). Podmínky trvalého přechodu mezi světy však přesahují lidské schopnosti; při ztížení pohádkového úkolu (před dovršením úsilí o zrušení kletby) dává příroda své živly k dispozici nepřátelským nadpřirozeným silám.

Zliterárnění mytických prvků, jejich podřízenost čistě poetickým cílům se v Dědově odkazu projevuje především v tom, že děj není dovršen, ústí v lyrický stav. Úskočná dvojznačnost, ambivalence přírody jen dále stupňuje její mámivou přitažlivost, která je v básni zpřítomněna dlouhými pasážemi lyrických líčení. Srovnání s kteroukoli básní K Y T I C E názorně ukazuje, jak daleko se česká poezie dostala od epické zákonnosti Erbenova pojetí mýtu. U Heyduka vládne nálada, citový stav a jeho rezonance v přírodních motivech (převzatých z literární tradice i přímo odpozorovaných). Ve shodě s lyrismem je koncipován i hrdina básně, který je snílkem pozdního romantismu, neschopným činu, opakujícím gesto nenaplněné touhy. Tuto mez překonává jen svým uměním, které ve své vrcholné podobě je syntézou celé životní zkušenosti, okouzlení i žalu, podvědomých stop dětství i dospělosti, zisků i ztrát. Tyto složky umění jsou naznačeny v několika silných strofách na začátku 5. zpěvu, z nichž Jan Neruda, přizpůsobuje je poněkud svému vlastnímu obrazu, vyčetl poznání o lidském životě, „který vlnami svými poetou zatočiv přivádí každého k tomu, aby vyhledal zas jen spásu ve vlastní individualitě své a tím se stal opět celým“. Zmíněné místo však přece jen vyznívá ve smyslu romantického stesku po ztraceném ráji, po mládí lidstva; vyslovení tohoto stesku je Heydukovi obsahem umělecké výpovědi. Kouzelný dar, jehož se mládenci dostalo, se nestává nástrojem k dosažení jeho cílů (v tom se Heyduk odchyluje nejen od mýtu, ale i od schématu klasické lidové pohádky) a jeho zušlechťující působení na mravní a sociální postoj posluchačů (přerody pánů a králů k milosrdenství a svobodomyšlnosti) má zcela utopický charakter: jeho líčení zůstává nejnaivnějším místem celé básně.

Lyrický dojem posiluje také lehký rytmus zpěvného daktylotrochejského verše, uspořádaného v celé básni jednotně do osmiveršových slok s přerývaným rýmem. Větná stavba se přitom beze zbytku kryje s veršovým a strofickým členěním (základní větný celek odpovídá dvojverší, po čtvrtém verši sloky je silnější předěl a na konci osmiverší závazný konec věty a předěl tematický), což dodává skladbě skoro písňový charakter. Tímto splynutím větné into-

nace s rytmem se Dědův odkaz hlásí ke stylu májovské generace, k jejímž příslušníkům Heyduk patří, i když téma zdrojů krásy a žánr poetické báchorky do jisté míry přivádí na mysl i soudobou a pozdější tvorbu Sv. Čecha a J. Vrchlického. Velký důraz na melodičnost souvisí ovšem i s hudbou jako jedním z ústředních motivů skladby; hudba v podobě vzpomínky na dětské pokusy s houslemi byla podle pozdního autora vyprávění i prvotním inspiračním jádrem básně.

Dědův odkaz je jedinou rozsáhlou pohádkou (menší pohádkové příběhy jsou soustředěny ve sbírkách *Na přástkách*, 1884, *Na černé hodince*, 1900 aj., spjatých těsně se světem lidového vyprávění) v bohaté, mnoha směry se rozvíjející a poměrně brzy zapomenuté epické tvorbě svého autora; byla zahájena už *Růží povážskou* (viz BĀSNĚ) a pokračovala zejména idylickými „obrázky“ a „kresbami“ ze Šumavy a Pootaví (např. *Běla*, 1882, *Dřevorubec*, 1888) a nejméně životnými skladbami s historickou tematikou (mj. byronský *Milota*, 1875, *Píseň o bitvě u Kressenbrunnu*, 1877, ve stylu epiky z *Rukopisu královédvorského*, a *Mahomed*, 1888, využívající prvků jihoslovanského lidového eposu).

Vedle nových a nových vydání až hluboko do počátku našeho století svědčí o oblíbě Dědova odkazu i jeho dvojí zpracování operní: J. R. Rozkošného (pod titulem *Černé jezero*) a V. Nováka (pod původním názvem, 1925). mč

## Devátá vlna - Viktor Dyk

1930

Název poslední sbírky V. Dyka se váže ke staré námořnické pověsti o deváté vlně, která je ze všech nejničivější a ohrožené lodi přináší zkázu. I při děsivosti tohoto symbolu však smrt a napjaté čekání na smrt vede tentokrát u Dyka spíše do poloh životní moudrosti, téměř k smířlivému, i když naprosto ne pasivnímu přijetí neodvratného osudu (úvodní báseň *Soumrak u moře*). — Těžiště sbírky je v reflexivním a intimně vzpomínkovém prvním oddílu. Myšlenka na smrt je tu neustále přítomna; člověk jí hledí vstříc s vážností a bez hrůzy. Není pro něho literární poetickou představou jako v Dykových mladistvých knihách, a není ovšem ani spjata s hrdinskou obětí pro národní věc jako ve sbírkách válečných (viz ANEBO), kde se smrtí básník poprvé hlouběji vyrovnal; nyní má konkrétní a osobní podobu, ztělesňujíc se jednak ve vzpomínce na zemřelé, jednak v pomyšlení na vlastní prostý a civilní skon. V této podobě

pobízí smrt k jasnějšímu a zaujatějšímu zhodnocení přítomných i ztracených darů života a posiluje v subjektu potřebu komunikace s lidmi — komunikace bez Dykova obvyklého nedůvěřivého střehu. Řada básní je vzpomínkou na nedávno zemřelou básníkovu matku a na vlastní dětství, které bylo i matčíným mládím. Ze střídavých věcných detailů a z citovaných slov přímé řeči, jaká si v rozhovoru vyměňují jen lidé navzájem si nejbližší, tu vzniká ovzduší vřelé intimity, z něhož organicky vyvstává metafyzické poznání nebo morální praktické vybidnutí k laskavým vztahům mezi lidmi (*Neobratné ruce, Rožďalovice, Střevíčky* s naléhavým motivem smrti náhle konkretizované při nalezení botiček po zemřelém starším bratrovi). Vzpomínka na zemřelé a pomyšlení na smrt prosvítá i ze zprůhledněných obzorů Dykových krajin; vědomí smrti je z nítra rozechvívá, aniž by rozrušovalo jejich smířlivou náladu. Dyk tu zdařile navazuje na klasickou přírodně meditativní lyriku Goethovu a Mörikovu. Objevuje se maxima „pronést jesení chladnou svůj úsměv májový“ — výraz potřeby vytvářet díla laskavá, obrácená k lidem, posilující, která by způsobila, že člověk zanechá po sobě jasnou památku (báseň *Listopadovým krajem*). Tak se nyní básníkovi jeví i životní úkol poutníka Mora z Dykovy epické skladby *Guiseppa Moro* (1911), původně hrdiny vykupujícího plněním nadosobního poslání svůj vypjatý individualismus (báseň *Poslední*). Dykovo příznačné ostře vyznačené a navzájem se nekryjící větné a rytmické členění (s krátkými větami a strojově pravidelnými verši) je v poslední sbírce změkčeno lehkými stylistickými náznaky písně a melodičnosti založenou na výběru lyricky náladových a citově rozechvělých slov.

Druhý oddíl sbírky je složen z veršů portrétujících tvořivé osobnosti české kultury: Jaroslava Vrchlického, Aloise Jiráska (dvě básně, obě zdůrazňující Jiráskovo sepětí s Dykovým milovaným krkonošským krajem), Boženu Němcovou, Otokara Březinu (také dvě básně — *Při zprávě o smrti básníkův* hovoří o ztajeném Dykově bratrství s hluboce mu vzdáleným a protichůdným básníkem; *Kraj básníkův* zachycuje Březinu v krajině jeho dlouholetého sídla, Jaroměřic n. Rokytinou), literárního historika Arne Nováka. Další básně připomínají Dykovi někdejší přátele Arnošta Procházku a básníka Josefa Holého, a také francouzského básníka Alfréda de Musseta aj. V postavách českých spisovatelů se konkretizuje Dykova koncepce národa jako kontinuity kulturní tradice, jednoty živých, mrtvých i nenarozených. — Verše inspirované Dykovým vlastenectvím, které tu dostává kladný obsah účasti na velkém díle tvorby a obhajoby hodnot, tvoří třetí oddíl. Ten je zahájen rozsáhlou básní o Janu Amosu Komenském (*Večer vyhnancův*); v básni

*List z kroniky* jsou (jako už v předchozím oddílu) citovány i vlastenecké verše Nerudovy (Dyk připomíná, jak v období skleslosti a politických porážek národního hnutí zazněla Nerudova báseň *Jen dál*). Oslavná báseň je věnována památce vítězného francouzského maršála ze světové války F. Foche, jiná opět neznámým padlým legionářům. Významnější však jsou verše, v nichž autor s vírou a obavami medituje o budoucnosti Čech, země čekajících, nenaplněných a vždy znovu ohrožovaných možností.

Po poklesu básnické intenzity Dykových veršů v pokusech o drobnou epiku a objektivní lyriku dvacátých let (např. *Domy*, 1926) znamená Devátá vlna nové umělecké vzepětí i nový Dykův kontakt s širším okruhem čtenářů, jimž se Dykovo básnické dílo odcizovalo mj. i konzervativní žurnalistickou a politickou autorovou činností v řadách národně demokratické strany. Devátou vlnu ocenil i F. X. Šalda, který ze svých daleko progresivnějších pozic usvědčoval Dykův nacionalismus z nedostatku konkrétnosti a z lhostejnosti k lidu. Šalda ukázal, jak „očistný pohled smrti“ dovádí básníka k tomu, co mu bylo dosud dáno jen výjimečně — k plnému prožití a splnutí se silným okamžikem života.

Dykova smrt přišla pouhý rok po vydání sbírky, a protože to náhodou skutečně byla smrt ve vlnách, vrhla na poslední Dykovu knihu matoucí přísvit, jako by v ní bylo vysloveno „tušení“, předpověď vlastního osudu. Pro plnohodnotné vnímání sbírky je ovšem nutno takových představ se zbavit: v textu Deváté vlny nejde tolik o bezprostřední blízkost smrti jako o budování životního postoje úměrného věku, o hledání způsobu, jak prožít podzim života; období, jež podle básníkovy poselství právě pro svou orientaci k smrti se má naplnit pochopením pro druhé, moudrostí, otevřeností k nejrůznějším hodnotám životním. mč

## Dokořán - František Halas 1936, 1946

Sbírka v pozdějších vydáních věnovaná K. Tomanovi je rozdělena do dvou oddílů, které nejsou obsahově ostře odlišeny; v prvním převládá reflexivní a společenská, v druhém přírodní lyrika. V obou jsou však reflexivní básně, které stále znovu kladou otázku po smyslu poezie jak pro vyslovení základních konstant lidského osudu, tak pro praxi zápasu o spravedlivější svět. Konfliktní situace v sociální struktuře i politickém dění poloviny třicátých let (nástup fašismu, hnutí lidových front) staví básníka — dosud převážně za-



ujatého nadčasovými tématy — před nutnost změny v dosavadní orientaci tvorby. Básnická posedlost, v níž se ozývá elementární výkřik lidství, má nyní vést (báseň *Poezie*) k „troufalému“ předznamenávání budoucích osudů společnosti, k zpěvu o „dnech sládnoucích svítáním“ ještě předtím, než se vynoří ve skutečnosti samé. Jde o výzvu k organickému vývoji básnické metody využívajícímu všeho plodného z minulých fází tvorby: je to právě „posedlost“, rozpoutaná fantazie, co podle této básně umožňuje poezii dohlédnout přes hranice daného. Započala tedy vnitřní přestavba Halasovy poezie, která spěje k tomu, aby vyslovila revoluční postoj, aniž by ustoupila od svých bytostných prožitků a témat. Tak erotický zážitek se objevuje náhle ve své sociální typičnosti, okleštěn bídou, která nedovoluje, aby se z lásky zrodilo dítě (*Milenci*). V básních nově hodnotících Máchovo dědictví se ukazuje — podobně jako v MÁCHOVSKÝCH VARIACÍCH J. Hory — sepětí intenzivního prožívání nicoty a smrti s revolučním bojem na barikádách. Temnoty jsou výzvou k bojové pohotovosti duše, plameny noci z ní stírají rez a zbavují ji strachu (*Večer*). V tomto ovzduší se stupňuje intelektuální vyostření Halasových básní: slovo se stává „jílcem myšlenky“, nemá být už jen nástrojem sebevyjádření, ale i pomocníkem při hledání pravdy. Tlak sociální skutečnosti se v mnohých básních projevuje alespoň jako zdrsňení hlasu, vybičování metafyzické žízne, stupňování vášnivého postoje k nadčasovým otázkám. Tak posílení plebejsky vzpurných tónů v Halasové poezii znamená dokonce pro některé básně zúžení jejich přímého společenského dosahu, jakousi svéhlavou zahryzlost do kosti nicoty. To je případ rozlehlejší básně *Nikde*, která — v podivných metaforách plných nově tvořených slov a slovních spojení nesených spíše eufonickými (nebo lépe kakofonickými) spojitostmi než jednotou významovou — přívalem expresivních výrazů zahrnuje negativní představu danou titulním pojmenováním. Příznačná pro *Nikde* je litanická forma, tj. mnohonásobné obrazné pojmenování téhož abstraktního pojmu s gestem vzývání něčeho vznešeného. Tento význam litanie je zároveň brán vážně a zároveň travestován; submisivnost (pocit podřízenosti) vůči nicotě je zpochybněna právě výbušnou energií neologismů a metafor. Pojmenovací aktivita mluvčího by při skutečném zbožnění osloveného „Nikde“ byla nenáležitá, jejím výsledkem je to, že do adorace pronikají provokace a nadávky. Za vybičovanou energií těchto apostrof vycitujeme stejnou nezkrtnou odvalu, jaká formovala i Halasovy obrazy sociální revolty. (Litanie využil Halas ještě např. v básních *Had* a *Žena*.)

Do přebudování Halasovy tvůrčí metody zasahuje touha bezprostředně reagovat na společenskou potřebu, pocit povinnosti

účastnit se veršem zápasu proletariátu, který — politickým začleněním i životní zkušeností — byl také zápasem básnickovým. Bojovní verš ve shodě s dosavadními Halasovými názory se stále jeví jako málo účinná, rezavějící zbroj, ale v utrpení chudých se ozývá vůči poezii, orientované ke kráse, nevyslovená výčitka (*Zbroj starou...*). Voluntaristicky zní program odosobnění, hledání úkrytu v zástupech po porážkách v osamělém střetání s temnotou (*Verše — Vyprahlý žízni hněvu*). Replikou na takové záměry je vzápětí pocit odevzdanosti snům a „spodním černým řeckám“ stranou události (*Příznání*). — Celý první oddíl Dokořán je tedy bojištěm a vnitřní polemikou, v níž se navzájem potírá mnoho stanovisek a jež v obecné rovině zůstává nerozhodnuta. Jinak však je tomu v aktuálně orientované tvorbě z poloviny třicátých let; do 1. vydání Dokořán z ní kromě vášnivého oslovení romanticky viděného revolučního proletáře (*Chudému*) pronikl ohlas nešťastného povstání vídeňského proletariátu (*Vídeň 1934*); stav ozbrojeného povstání se jeví jako situace pravého života, ve které čin nahradil marná slova. V době vydání Dokořán vznikly básně inspirované ozbrojeným bojem na obranu demokracie proti fašistickému povstání generála Franka ve Španělsku. (Halas se spisovatelskou delegací tehdy bojující Španělsko navštívil a poté vyvíjel jemu na pomoc širokou veřejnou aktivitu.) Tyto básně zařazené do poválečného vydání Dokořán patří k vrcholům politické poezie meziválečné republiky. Hrdina básně *Don Quijot bojující*, kdysi předobraz blouznivého idealismu, pod tlakem sociální zkušenosti přechází k bojové akci. V básních *Mírte* a *První máj ve Španělsku* se formuje styl pozdějších úderných básní z TORZA NADĚJE: zaměření na hlasitý recitační projev, střídání reálného detailu a citované hovorové přímé řeči s panoramaticky vidoucí, syntetizující metaforou, připomínky motivů z kulturní minulosti jako argumentů na podporu současného zápasu.

Druhý oddíl Dokořán obsahuje vedle reflexivních veršů řadu básní přírodních. Některé uvízly v abstraktnosti jen intelektuálně komponovaného půdorysu, v jiných však se zřetelně rýsují počátky konkrétního, barvitého stylu z pozdějších děl (*Časy*, LADĚNÍ) hojně využívajících malebných slov pro označení přírodních reálií; znovu se ozývá téma krajiny dětství kolem Kunštátu. K příští tvorbě také ukazují verše blízké dětské představivosti (*Malé radosti*). K vrcholům Halasovy přírodní poezie patří *Podzim*, v němž ve spojení jímavého smyslového obrazu a hudebnosti s reflexí ožívá a je přehodnocováno Halasovo téma osamocení: podzemní tesknost je přetvořena v symbol lidské chudoby a probouzí pocit účastné sounáležitosti, touhy překonat bázeň z druhých, zpřístup-

nit se jim, stát se vnímavým k ostatním lidem. Silnější potřeba kontaktu se projevuje i oprostěním básně, jež jako přátelské oslovení se stává přístupnou všem.

Z mnoha hledisek je tedy Dokořán v tvorbě svého autora knihou přechodu, vyostření niterných rozporů, zesílené myšlenkové aktivity. Sbíрка není ovšem významná jen tím, co předznamenala, ale svými vlastními hodnotami, které spolutvořily obraz české poezie v polovině třicátých let. Halas se jí začlenil do období, v němž vyhraněné osobní a skupinové programy byly docelovány, prohlubovány kritérii pravdivosti a společenského dosahu, otvírány směrem k objektivní skutečnosti v celé její složitosti. *mč*

## Duch a svět - Jaroslav Vrchlický 1878

Duch a svět představuje první svazek básníkovy rozsáhlého cyklu epicko-reflexivní historické poezie nazvaného Zlomky epeje, jež měl nastínit duchovní vývoj lidstva od nejstarších dob až po současnost. Cyklus je vybudován na třech žánrově odlišných typech básnických knih. K prvnímu patří sbírky, v nichž epické historické motivy zvýrazňuje zesílený prvek reflexe (*Duch a svět*, *Sfinx*, 1883, *Dědictví Tantalovo*, 1888, *Breviř moderního člověka*, 1892, *Skvrny na slunci*, 1897). Tyto sbírky vytvářejí především myšlenkovou osnovu cyklu. Druhý typ reprezentuje drobnější epika, která historickými obrazy konkretizuje ideovou koncepci cyklu vytvářenou první řadou (*Staré zvěsti*, 1883, *Perspektivy*, 1884, ZLOMKY EPOPEJE, 1886, *Fresky a gobelíny*, 1891, *Nové zlomky epeje*, 1895, *Bozi a lidé*, 1899, *Votivní desky*, 1902, *Epizody*, 1904). Třetí typ představují obsáhlé samostatné epické nebo epicko-reflexivní skladby (*Hilarion*, 1882, *Twardowski*, 1885, *Bar Kochba*, 1897, *Píseň o Vinetě*, 1906). K nim se řadí i dva svazky *Mýtů* (1879), z nichž první přináší české legendární látky, a také sbírka *Selské balady* (1885) s tematikou revolučního selství, která ovšem je úzce spjata i s Vrchlického vlasteneckou a politickou poezií.

Myšlenka cyklu se zrodila za Vrchlického vychovatelského působení v Itálii a souvisí s tehdejší básníkovým intenzivním studiem románských literatur. Zvláště ve francouzské poezii existují po celé 19. století pokusy o básnické ztvárnění vývoje lidstva (V. Hugo, Leconte de Lisle aj.). O poslání cyklu se Vrchlický obšírněji rozepsal roku 1875 v jednom ze svých dopisů z Itálie: chce všem svým sbírkám vtisknout jednotný cíl, ukázat člověka v jeho

dějinném vývoji, přičemž historie, filozofie, dogma i legenda, náboženství i pověra by tvořily jediný řetěz tohoto rozvoje. Je si vědom, že zachytí jen zlomky; proto se hodlá soustředit hlavně na etické jádro člověka, které by postihl myšlenkově, formou moderní reflexe. Zároveň se přiznává, že tento člověk bude pod různými maskami on sám se svými soudobými snahami, tužbami a zápasy.

Jestliže první impulsy k této lidské epeji nabídl francouzská literatura, pak ideovou osnovu prvním svazkům dala moderní věda se svým historismem podloženým vývojovými teoriemi a Darwinovým učením. Tato věda se hlásila k přesvědčení o postupném zdokonalování lidstva, o jeho stálém přibližování se ideálům svobody, humanity a společenského pokroku. Konkrétní podobu této ideové osnovy však v souhlasu s načrtnutým plánem z italského dopisu dala autorova subjektivita, která sice v prvních svazcích se o tuto osnovu opírala, ale postupně, jak se měnil autorův vztah k současnosti, si ji podřizovala, vtiskujíc jí rysy okamžitého básníkovy citového naladění. A tak po dlouhá léta vznikající cyklus neustále kolísá mezi vírou v lepší příští a skeptickým vztahem k perspektivám lidstva, mezi oslavou ideálů, poezie, lásky a krásy a útočnou kritikou společnosti. Přitom jako celek se neřídí jednotným kompozičním plánem, jednotlivá období lidského vývoje se v dalších sbírkách opakují, mění se jen jejich pojetí podle toho, nač v dané chvíli básníkovy subjektivita kladla největší důraz.

Sbíрка *Duch a svět* je zasvěcena památce básníkovy otce. Obsahuje *Prolog* a *Epilog* a mezi nimi čtyři tematicky a časově rozlišené oddíly: 1. *Ohlasy pravěku*, 2. *Helénské motivy*, 3. *Osm legend středověkých*, 4. *Problémy*. Jako vstupní svazek cyklu má knížka všechny rysy počátečního zaujetí optimisticky nazíranými perspektivami lidstva. Je v ní patrný mladistvý elán básníka, který v plné důvěře ve vlastní síly se neleká sebnáročnějších úkolů. Zato sbírce zcela schází vlastní dějinný vývojový zřetel, a to přesto, že je převážně obrácena do minulosti lidstva, že přináší i obrazy konkrétních historických událostí a že se v její kompozici uplatňuje dějinná chronologie (od vzniku světa přes staré Řecko k středověku). Kniha tedy neobsahuje historickou epiku v plném slova smyslu; místo ní tu převažuje reflexe a s ní básnická fantazie. Reflexivní charakter sbírky ostatně naznačuje už motto k *Prologu*, převzaté z V. Huga („Člověk nutí sfingu, by mu držela lampu“) i sám *Prolog* s titulem *Věkové*, v němž před bohem defilují věky s řadou nezodpovězených otázek po svém smyslu; i básník se tu přiznává ke klíčovému pochybnostem o své době, ale také ke svému optimistickému poslání: „Buď lidstva vesny skrívánkem, ó písni!“ Už z *Prologu* je tedy zřejmé, že básníkovy perspektivy nemají charakter předem dané teze, že je

autor vydobývá na tajemné sfinze, uprostřed meditací nad záhadami lidského bytí i existence světa.

Zvlášť výrazně se symbióza moderní reflexe s básnickou fantazií uplatňuje v prvním oddíle *Ohlasy pravěku*, který zpracovává látku Starého zákona od vzniku světa. A zatímco reflexe tu vede k mohutným kosmogonickým vizím, básnická fantazie spřádá mýty, které po svém modifikují biblické příběhy. Dochází tak k podivuhodné směsi poznatků vědy (obraz vzniku světa — báseň *Stvoření*, líčení geologických vrstev Země v stejnojmenné básni) s autorovou mýtotvornou aktivitou, která například přiměje anděla obdivovat Zemi a s nechutí se vracet do ráje (*Anděl*), zrození Evy proměňuje v oslavu ženství a zdroje poezie (*První bůh*), líci, jak se v bratrovrahovi probudilo svědomí (*První oběť*); nakonec básník oslovuje a oslavuje jako integrující a stabilizující společenskou sílu, plod lidského ducha, samotný mýtus: „dej sílu mdlým a slabým těchu, / neb lidstvo žije, dokud báj!“ (*Mýtus*).

V druhém oddíle nazvaném *Helénské motivy* vystupuje ještě výrazněji do popředí autorova subjektivita. Projevuje se tu totiž mnohem zřetelněji než v předcházejícím oddíle básníkův vlastní názorový svět. V antickém Řecku Vrchlický shledává ideál, matku umění i žití, zlatou dobu a mládí lidstva, čas, kdy člověk žil v souladu s přírodními živly a kdy si stvořil i bohy jako symboly své síly. Toto Řecko je proto cele světem bájí. Z historických postav se tu objevuje jediná — básník Hésiodos, a to zase jen proto, že v básni *Theogoniá* vytvořil soustavu řeckých bohů (*Hesiod*). Vrchlického reflexe nyní směřují k apoteóze tohoto ideálu, zatímco zaujetí mýtem konstruuje epická podobenství k oslavě harmonie, lásky, ženy, krásy a poezie (*Akteon, Psyche a satyr, Kentaur*). I v následujícím oddíle je středověký mnich unesen krásou antické sochy nahé ženy (*Socha*). Poezie se tu stává také dědicem dávných mýtů, které vytlačila věda hledajíc pravdu, a tak „teď jen v písni mluví bůh!“ (*Pythie*).

Konečně ve třetí části knihy s titulem *Osm legend středověkých* se básníkův názorový svět projevuje takřka nezávisle na zvolené historické době. Útvar legendy je tu opět jen mýtus pojmenovaný středověkou terminologií, neboť právě ve středověku našla legenda svůj vznik i největší rozšíření. S vlastní legendou nemá tato epika většinou nic společného, ať už v ní vystupují historické postavy (Cid v sociálně laděné básni *Klasy chudých* odmítá při návratu z vítězného tažení jet přes pole chudých, ač tím riskuje pád do propasti), ať postavy mytické, ojedinele i obojí najednou (Dante a Ahasver jako vyhnanci z Florencie v básni *Dva vyhnanci*). Dokonce sem zabloudivla i lyrika, když Ahasver apostrofuje šťastnou matku Zemi (*Jarní*

*zpěv Ahasvera*). Pro poznání básnickovy evolucionistické víry mají význam básně *Legenda o Antikristu* a *Na prahu ráje*. V první představuje Antikrist věčně neukojeného ducha člověka, jenž vítězí nad tmou a podmaňuje si přírodu, jehož vlastní je celý vesmír a jenž vzlétne i k nebi. V druhé pak bůh neztratí člověka odvrhujícího na cestě za pravdou „staré bludné báje“ i „hnusné okovy“. Byť i „strhal s nebe hvězdy i zořil východní“, bůh zahrne ho láskou, neboť „jen láskou trvá božství, jen láskou žije svět!“.

Poslední oddíl *Problémy* zavádí čtenáře už zcela mimo historii i epiku do oblasti reflexe. Nejde tu přitom o myšlenkové shrnutí předcházejících oddílů; Vrchlický se tu vyznává ze svých ryze současných duševních zápasů, rozporů a kolísání. Několikrát s úctou a pokorou stojí před velebností přírody, v níž v duchu panteistického učení nalézá vtěleného boha, ale zároveň objevuje s Darwinem, že její klid je klamný, že i v ní probíhá krutě boj o život (*Nad močálem*). Vidí, že země nemůže uživit chudého, a klade si otázku, jak skončí tento boj o život, zda představa „že šťastnější kdys přijde pokolení“ není pouhým snem (*Poslední klas*). Zmítá se v hoři, když pozoruje, jak kejkliř využívá vlastního dítěte k riskantním vystoupením v honbě za skromným výdělkem (*Dítě kejkliřovo*), tváří v tvář přírodě si klade otázku, co je a kam spěje člověk. Nakonec však všechny tyto pochybnosti překlenuje optimistické přesvědčení o nesmrtelnosti života, jenž vítězně odolá i kosmickým katastrofám (cyklus znělek *Zvony večerní*); stejně tak i člověk povstane jako Fénix vždy znovu nezkrúšen k novému životu (*Fénix*). Svou víru básník opírá o génie, titány lidského rodu, kteří nedbajíce pohrdání a posměchu jdou stále vpřed za svou myšlenkou. A tak i *Epilog* (s titulem *Neznámým bohům* a podtitulem *Hymna budoucím pokolení*) může vyznít v hluboké přesvědčení o síle lidského ducha, který v harmonii s přírodou odhalí všechna tajemství člověka, Země i kosmu.

Sbírka *Duch a svět* znamená vyvrcholení Vrchlického raného tvůrčího období. Autor se v ní představil jako univerzální tvůrce, jenž po májovcích vnáší zcela nové rysy do vývoje české poezie: reflexivnost, vyznačující se pronikavostí otázek i šíří záberů, tvůrčí fantazii, která si přivlastňuje a po svém přetváří historické děje i tradiční mýty, a konečně i nové pojetí básníka jako věstce a zároveň i soudce lidstva, který v kontaktu s evropskou poezií a moderním myšlením překonává obzory poezie zúžené na službu národním zájmům a který v poezii shledává nejvyšší hodnoty, povznášející člověka nad všednost a útrapy každodenního života. Vytvořil si také osobitý styl: rozvětvenou větnou periodu, bohatě členěnou větnými závislostmi a provázenou četnými parentezami a inverze-

mi, verš s pravidelným metrem (zpravidla jambicky vzestupným), jehož strojová pravidelnost je oživena intonační rozrůzněností širouce rozvitých vět plných zvolání, otázek a apostrof. Tento zvukově bohatý verš spolu s básnickou obrazností, která hromaděním obrazů zmnožuje básnickou představu a jež neustále kumuluje slova stejného nebo příbuzného významu („Cos rovno vzteku, posměchu a hněvu / mu spělo tváří, přelétlo mu tahy“), vytváří Vrchlického svěbytný, vzletně patetický rétorický styl, v němž nositelem významu se stávají zpravidla obsáhlejší slovní celky (věta), a to na úkor významové nosnosti jednotlivého slova. Tento styl obohacuje i řada zvláštních prostředků, zdůrazňujících svěbytnost básnického jazyka: neologismy (čarolet), krácení slov (vše kroky místo všechny kroky) nebo naopak jejich složeniny, zvláště u adjektiv (světlovltný, mlhotkaný, tmavořasný), nadměrná frekvence apostrofických citoslovců, vokalizace neznělých předložek aj. Některé z nich mají ráz pouhých licencí a Vrchlický je uplatňuje v zájmu dodržování pravidelného metra; především však se tyto poetismy stávají součástí osobitého projevu, kterým se poetický jazyk výrazně odlišuje od jazyka běžné komunikace.

I tu se již také projevuje zájem o rozmanité strofické útvary světové poezie. Vedle lyrických sonetů se ve sbírce objevuje i složitý útvar Spencerovy stance, jež je užívána hlavně v epice; je pojmenována podle anglického básníka 16. století, který obměnil původní stanci italského původu. Tvoří ji devět jambických veršů (osm pětistopých a závěrečný šestistopý alexandrín) rýmovaných ababbcbcc (*Dva hlasy*).

Duch a svět se řadí k těm svazkům eposejního souboru, v nichž reflexe převažuje nad epickými složkami a stává se páteří celé knihy. Kosmickou poezií provázenou přesvědčením o schopnosti lidského poznání proniknout k záhadám vesmíru souzní s Nerudovými PÍSNĚMI KOSMICKÝMI, vydanými v témže roce jako *Duch a svět*; navazuje zároveň na tradici založenou v české poezii K. H. Máchou. Sbírka vyšla uprostřed probíhajících bojů o charakter Vrchlického poezie, které konzervativní kruhy kolem časopisu *Osvěta* vyčítaly zálibu v cizích látkách a nezájem o potřeby národního zápasu. Sama se předmětem polemik nestala, přesto právě nad ní se Jan Neruda jednoznačně vyslovil k probíhajícímu sporu: „Básník pje to, co mu duši roznítlo, a pje-li to krásně, umělecky, činí tak vždy a vždy na veliký prospěch českého ducha, českého písemnictví vůbec. Toť je stanovisko a význam moderní poezie české, jak jsme ji zahájili v letech padesátých, stanovisko všech moderních národů, a jen ten může být proti volnosti myšlenek, kohož kruh myšlenkový je vůbec obmezen.“

zp

## Elegie - Jiří Orten

1946

Pátá Ortenova básnická sbírka byla uspořádána těsně před básnickou smrtí v krutých podmínkách okupované země, z cenzurních důvodů však mohla vyjít až po druhé světové válce.

Sbírka je souborem devíti elegií (elegie je v moderních evropských literaturách básně smutečního ladění, kontemplace nad smrtí člověka, zánikem hodnot apod.), v nichž básník resumuje svůj dosavadní život a loučí se se vším, co tvořilo jeho mládí, především s láskou a s naivní vírou, že snadno najde smysl svého života. První dvě elegie, promítající se na horizontu ztracené lásky, „jež našla svého Kaina“, jsou naplněny pocitem nenávratnosti. Vše plyne a pomíjí („Vraťte se věci, jež jste pomáhaly nésti kříž dne... Těžítka moje, vraťte se mi zase. Těžké je nemít vás, vy určité a pevně“), jen smrt a země je věčná. Básník, napínaný úzkostí mezi životem a nebytím, přijímá smrt jako poznanou nutnost, protože svou existenci pocituje jako vinu. Ale jeho srdce, jeho mladost nechce ještě „uvítat hrob“, protože je zde ještě „milénka země“, která mu vychází vstříc svým jarem. Orten ji v máchovskému úzkostném zpěvu zaklíná („ó země... Krásná, Hluboká a Pevná“), mytizuje ji jako jedinou milénku, jako jedinou stálost v plynoucím čase.

V třetí elegii už mizí napětí mezi básnickovou touhou a ztracenou láskou, místo toho vchází všudypřítomná úzkost a klade otázky. Byla-li smrt přijata jako vykoupení za naše viny, zrazuje-li i láska („A ani lásky není! Dívky spí na ložích a jejich lože lžou!“) a zlo se nám vítězně směje do očí — je život snad jen absurdním snem? Navzdory této absurditě jej však básník přijímá, protože je zde stále ještě tvorba, která dává možnost přežití. V závěrečné části *Třetí* nalézáme alegorii o převozníkovi, kterou můžeme chápat jako výzvu ke vzpouře proti smrti tvorbou: „Cosi je před tebou. Je pozdě umírat. Rozvědky obzorů říkají, že jde den.“

Před dalekou cestou, která básníka čeká, je nutné se rozloučit se šťastnou dobou dětství a mládí, kdy „malí byli jsme i pro nejmenší rakev“. V elegickém tónu loučení (*Čtvrtá, Pátá*) skládá Orten s neobyčejnou citlivostí pro výstižný detail jakousi kaleidoskopickou mozaiku šťastných okamžiků dětství, které se mu jeví z „protější strany“ života jako ráj. Zachycuje i své první kroky v Praze, kde poznával „vratkost světa“, jehož je „chorým dítětem“. Chce se opřít o „něžné rameno věci“ a volá na pomoc slova, aby mu vrátila mizející jistotu dětství. Orten si však uvědomuje, že tento ráj je nenávratně ztracen, a proto — chce-li zůstat práv svému údělu, jehož tragiku přijal — musí své dětství a mládí sublimovat v díle jako sen;

jen tak nebude porušena celistvá přísnost básnickovy cesty vpřed, „až za smrt“.

Po dvou předchozích elegiích, v nichž básník proputoval v lyricky podmanivých asociacích šťastný prostor dětství a mládí, shrnuje nyní Orten své poznání do alegorie o cirkusovém poníkovi (*Šestá*), který nezná odpověď na otázku proč?, ale ví, že musí sloužit dál, protože je tím, co dělá. Tato existenciální alegorie o sisyfovské absurditě lidského údělu je jakýmsi předznamenáním Ortenova nejvyššího mravně filozofického vzepětí, jímž je nesporně *Sedmá*. Tato elegie, napsaná formou dopisu Karině (dánské spisovatelce Karin Michaelisové, autorce románu o erotickém životě stárnoucí ženy *Nebezpečný věk*), již se básník zpovídá ze svých lásek, je vrcholem jeho sebezpřetváření. V otázkách, připomínajících Máchu právě tak jako barokního B. Bridela, řeší Orten svůj vztah k náboženskému transcendentnu, aby posléze Boha popřel, navzdory samotě, která po jeho pádu zaplňuje svět. Básník dochází k poznání: život je absurdní sen („neměl se mi však zdát, když jsem se neprobudil“), proto v něm Bůh nemá místo. V tomto vyprázdněném světě je vše ovládáno narcisovským paradoxem; každý objekt navenek zaměřené touhy či chtění mizí jako přelud, jakmile je na dosah. Východisko však není ani v zahledění do vlastního nitra: subjekt touží spatřit sebe sama v zrcadle cizího vědomí. V melodičnosti Ortenových alexandrinů i v oslovení Kariny rozeznáváme touhu po druhém člověku, po porozumění, jehož se mluví *Sedmé* vášnivě dožaduje.

Po metafyzickém vzepětí a dramatické konfliktnosti předchozí elegie následuje *Osmá*; je psána úsečně strohým veršem a přináší jakési vyrovnání a usmíření. Orten přijal smrt jako paradoxní zrození, jímž se vchází do „sněného světa“, jehož jedinou realitou je tvorba, poezie, básníkovo nové transcendentno. Byla-li smrt tvorbou integrována do života, může se básník rozloučit s minulostí, aniž by ji ztrácel. Ona žije a bude žít dál v jeho díle. Proto je *Devátá*, již se uzavírá Ortenův elegický cyklus, písní loučení a díků za vše, co bylo a čím básník žil. Podmanivým pásmem lyrických enumerací opěvuje Orten všechny krásy, radosti i žaly, které mu život dal, a „odchází nyní ze svých elegií“, protože „teď ona (smrt) chopila se žezla a jala se náš život formovati“. Navzdory tomuto poznání však básník nerezignuje, chce svou písní prolamovat tuho až do konce („Jsme snih, když mlčíme“ — to je výchozí motiv *Deváté*), protože to je jediná svoboda, jež mu zbyla v hrůzném světě nesvobody. Tato víra v osvobodivou moc poezie je zároveň i vírou v nepřemožitelnost lidského ducha; v tom je základní mravní poselství Ortenova básnického díla, jeho Óda na radost, již vrcholí a končí jeho tragicky přervaný básnický vývoj.

Do převážně lyrické struktury Ortenovy poezie, založené dosud na monologickém vyslovování pocitů lyrického subjektu, vnáší Elegie prvek dějovosti. Realita, která byla dříve často zniterňována až k sentimentu (značný vliv měl na Ortena v tomto směru francouzský básník F. Jammes), je v Elegiích zabírána v mnohem větší šíři. Jak je vnímána i drsná protikladnost reality, Ortenova poezie se dynamizuje; alegorie a různé epické vsuvky vytvářejí jakousi vnitřní dramatizující polemiku s plynulým pásmem lyrických asociací. Vpádem epické věcnosti a předmětnosti do lyrické struktury Ortenovy poezie se také rozšířily básnickovy výrazové možnosti, výběr slov a motivů. A navíc tento vpád umožnil Ortenovi jisté osvobození z mnohdy až příliš svůdného melodického stereotypu jeho poetiky. Zároveň v těchto vnitřních proměnách Ortenovy poezie nalézáme i důkaz usilovného hledání východiska, jež by básníkovi dalo možnost včlenit své subjektivní existenciální drama do objektivních společenských souvislostí. Realizaci těchto tendencí však znemožnila básníková smrt.

jm

## Golgata -

Josef Svatopluk Machar 1901, 1904

Golgata představuje nejpestřejší Macharovu sbírku; ve svém druhém, definitivním vydání obsahuje politickou lyriku, lyriku sociální, náladovou a reflexivní, elegii i epigram, žalm i traktát, dále drobnou i větší epiku, romanci a legendu i blasfemický pamflet. Jádro sbírky tvoří historická poezie, k níž se Machar uchyluje, aby prostřednictvím motivů z minulosti v podobě alegorií nebo symbolů vyslovil — stejně jako ve své lyrice — svůj vyhraněný osobní soud o soudobém světě. Jednota básníková názoru je také jediným tmelem celé té různorodé směsi. Básně různých žánrů a stylů jsou nadto tematicky soustředěny ke dvěma základním okruhům. Hovoří o tom i básníková prozaická úvodní glosa: „Bůh — náboženství — kněží, vlast — vlastenectví — vlastenci, nekonstruoval jsem sice z těchto pojmů přítomnou knihu, ale ex post vidím, že ta konstrukce v ní jest. Jiné básně... jsou přidány jako ornamentální výplň.“

Ve shodě s tím obsahuje sbírka skutečně tři samostatné oddíly nazvané *Ornamenty I, II, III*. V prvním z nich převažuje subjektivní lyrika; teskné podzimní přírodní nálady korespondují s duševním

stavem lyrického subjektu, s jeho nostalgií a rezignací, která sice má i ryze osobní zabarvení (rozpor ideálů mládí s tím, co z nich zbylo), ale vyvěrá zároveň z kritické nespokojenosti se soudobým uměním i společností: společnost je ironizována parodií didaktického nabádání k moudrému a spořádanému životu. — Druhý oddíl *Ornamentů* přináší naproti tomu málo soudržnou směs básnických vizí, ponorů do lidské psychiky (příběh o snadném probuzení dravčích pudů v člověku se zolovským názvem *La bête humaine* = Lidská bestie) apod.; jsou tu i parodické stylizace na způsob starobylé rytířské romance a pastýřské idyly ve slohu osmnáctého století (*Z dob Werther's Leiden* — v titulu s narážkou na slavné dílo J. W. Goetha, s nímž má jinak báseň velice málo společného). — Svými hodnotami nejvíce nesourodá je pak třetí řada *Ornamentů*: vedle pronikavé aktualizace moudrosti, životní distance a stoické pevnosti *Valeria Asiatica* (postava z Tacita), jež patří ke stěžejním dílům Macharovy historické poezie, a vedle mohutné sociální vize *V noci prvního máje*, v níž verbiř Bída předvádí Smrti své regimenty mrtvých dělníků, je tu i apokryfní legenda o Josefu Pěstounovi, konvenční folkloristická romance z třicetileté války i sarkastický vánoční pamflet na víru v Krista a lepší posmrtný život.

Básníkův vztah k náboženství se ustaluje v základní přesvědčení, nejlépe vyjádřené v promluvě Satana k Ježíšovi v titulní básni *Na Golgátě*: Kristova oběť nic nezměnila na řádu světa, zrodila jen nová krveprolití, nová otroctví a nové zločiny, hromaděné teď v jeho jménu. Proto se básník odvrací od náboženství a vítá každý projev nevíry zmocňující se po staletích znovu světa; proto také v závěrečné básni celé sbírky křísí římského císaře Juliána Apostatu, odpadlíka od křesťanské víry: „Vstaň, trůn tvůj je zvrácen, říše rozmetána — / však bratry najdeš!“ V protináboženském duchu tvoří Machar též několik nepřilís zdařených humorně satirických vizí o konci Satana a konci papežství. Zároveň však v kontinuitě zápasu o spravedlnost spatřuje — neméně provokativně — souvislost mezi Ježíšovou obětí a soudobými popravami francouzských anarchistů Ravachola, Vaillanta a Henryho (báseň *Vize*).

Závažnější a také básnický výraznější postavení zaujímá v *Golgátě* Macharův vztah k vlasti a vlastenectví. Projevem jeho kritického poměru k současné politické praxi představitelů národa je několik otevřených i alegoricky zašifrovaných invektiv. Machar je přesvědčen, že ve vlastenectví, jak je v současnosti politicky pojímáno, se cele projevuje egoismus vládnoucích tříd, a v důsledku toho se vlastenectví stává zástěrkou pro domovnické služby panující Vídní; aby tento pojem znovu nabyl své hodnoty, je třeba postavit šibenice pro „půl miliónu vlasteneckých hrdel, těch řvoucích

vlasteneckých hrdel“ (*Píseň rodinná*). V protikladu k vládnoucímu nacionalismu básník spojuje národní otázku s problematikou sociální; dělnické hnutí podle odvážné Macharovy teze právem dává sbohem vlasti, „staré zlé maceše“, která se „zhlíží v opičí lásce / v lotrech svých, sobcích a darebch“; básník sám pak proti tomu individualisticky vyhláší: „má vlast jest jen ve mně“.

Otázky náboženství, vlasti a vlastenectví i subjektivní lyrika *Golgary* představují myšlenkové uzrání tematiky, která se ozývala i v dřívější Macharově tvorbě. Pro Machara typická je i forma této poezie, která klade důraz na střídou věcnost (předmětnost) sdělení, popřípadě jeho satirické zvýraznění, a nejvíce se koncentruje do stroje rétorické podoby traktátu, žalmu nebo modlitby.

Novou složkou Macharovy tvorby se v *Golgátě* stává epická, lyrickoepická a reflexivní poezie s náměty z dějin; jsou jí věnovány zejména oddíly *Bůh a král* a *Šaškova tragédie*. Patří sem několik portrétů dějinných postav podávaných obvykle ve vědomém rozporu s jejich dosavadním konvenčním obrazem a přibližovaných čtenáři zvnitřku zachycením jejich způsobu myšlení, kterým ostře kontrastují se svým okolím a dobou. Zvláště patrné je to na anticých hrdinech Diokleciánovi, Valeriu Asiaticovi, Juliánu Apostatovi a Neronovi (v jehož krutém šílenství objevuje Machar básníka-dekadenta, Baudelairova praděda, jemuž umdlená doba strávila duši) a pak na postavách biblických (králové David a Šalamoun). Všude tu volí Machar výrazné individuality uchováající si odstup od své společnosti a v tom smyslu vytváří i analogie své vlastní distance od soudobých českých poměrů. Jeho básnické úsilí — při záměrné jednoduchosti stylistických i rytmických prostředků — se soustřeďuje k prohloubení psychologické charakteristiky, a to mj. v souhlasu se soudobými vědeckými představami o mnohorozměrné, vnitřně zvrstvené a rozporné lidské osobnosti. Protikladem těchto více méně obdivných portrétů je trojdílný cyklus *Ferdinandus II*, kde spolu s podlostí a pokrytectvím Machar naopak zdůrazňuje lidskou průměrnost bělohorského vítěze, a pak portrét Napoleonův: v básni je mu vysloveno sarkastické poděkování, že navrátil lidstvo bohu, prelátům i králi a že mu pouštěl tak dlouho žilou, až mu obnovil skálopevné zdraví, kterým se dodnes můžeme pyšnit. (Další historické básně jsou věnovány fiktivním postavám matek Jana Husa a Jana Žižky, a také císaři Josefu II, který mezi zemřelými vládci jediný vyvolává záchvat vášnivě lásky v děsivé krvavé ženské postavě, alegorii francouzské revoluce).

Zde popsaná definitivní podoba *Golgary*, jak ji známe z druhého vydání, vznikla ze dvou sbírek: z prvního vydání *Golgary* a z knihy veršů stroze nazvané *1893—1896*. Tuto sbírku autor později zrušil

a hlavně její historickou poezii zařadil do druhého vydání Golgaty. (Zbytek s některými novými básněmi a s několika čísly z původní Golgaty vytvořil pak sbírku *Pěle-měle*.) Touto genezí si lze také vysvětlit velkou různorodost definitivní Golgaty. Nejednotnost sbírky je dána i tím, že vznikala ve třech zcela odlišných po sobě následujících situacích: v době největších autorových nadějí na úspěch reformního literárního i společenského hnutí, tj. bezprostředně kolem manifestu České moderny, a pak v době autorova hlubokého pesimismu po rychlém rozpadu tohoto uměleckého seskupení, od něhož si Machar sliboval všestrannou obrodu kulturně politických poměrů. Vedle toho je v Golgatě zastoupeno i období nového vnitřního vyrovnání, provázené až aristokratickými individualistickými gesty — tento rozchod s tradiční kolektivitou národního hnutí znamenal pro Machara i sblížení s hnutím dělnickým. Několik básní zachycuje tedy i tento postoj, pro který byl Machar kritikou napadán, že se podbízí sociální demokracii. Odtud i vzájemná protikladnost mezi různými časovými verši (soustředěnými především v oddílu *Časové glosy*): *Moderní*, *Piráti* nebo *Solus sibi* jsou plny sebevědomí a pýchy na množství nepřátel; v jiných (*Dohořelo, dohořelo...*, *Elegie o umění* aj. z oddílu *Ornamenty I*) se ozývají tóny rezignace a skepse; a konečně jsou tu i verše, které ve shodě se soudobými neorenesančními tendencemi volají po harmonii a jasu v umění. Různorodost Golgaty nepramení tedy jen z bohatství druhů, žánrů a forem, ale také z proměňujícího se básníkovy myšlenkového světa; sbírka se stává takřka autentickým souhrnem dokladů o jeho nejosobnějších stanoviscích a názorech. Kritika ji chápala jako ideové vyústění a vyhocení básníkovy dosavadní tvorby; zároveň v její historické poezii právem shledávala vykročení za novými uměleckými cíli. Historická tematika později u Machara zcela převládla v obsáhlém básnickém cyklu *Svědómím věků*.

zp

## Had na sněhu - Bohuslav Reynek 1924

Sbírka zahrnuje — kromě úvodního epigrafu — 37 básní v próze a závěrečnou báseň veršovanou. (Jeden z prozaických textů spontánně do veršů přechází.) Při jednotné, působivé a intenzivní stylizaci jsou žánrově základy těchto básní rozmanité: jsou tu deníkové záznamy prožitků v reálných citových a krajinných situacích; vzpomínky z venkovského dětství; komentované životní příběhy nereálných postav; úryvkovité záznamy snů; bajky a vize vztahující se k různým místům, situacím a kulturním tradicím; a nejhustěji

výjevy a děje ze Starého i Nového zákona s odvážnými interpretacemi a kombinacemi motivů biblického podání. Nehledě na ojedinelé lyrické básně, připomínající autorovu soudobou tvorbu veršovanou (viz RTY A ZUBY), tíhne většina textů k epičnosti, k podání dějů a výjevů převážně nadreálného, mytického typu.

Celá tvorba B. Reynka od mladistvých *Žízni* (z let 1912—1916) až po *Odlet vlaštovek* z počátku let sedmdesátých je ideově určena vřelou křesťanskou vírou svého autora. Měníci se osobní a společenské situace a zprvu i kontakty se soudobými literárními proudy vyzdvihují však pro Reynka různé stránky křesťanství a dávají mu zaujímat i různý vztah k Písmu. Sbíрка *Had na sněhu* spadá do období, kdy Reynek, stále ještě pod mocným dojmem kolektivní zkušenosti z válečného kataklysmatu, čerpal inspiraci z německých expresionistických autorů (mnohé z nich v čele s G. Traklem také překládal). Válka a její expresionistický ohlas prudce zatemnilo básníkovy vidění světa. Sny o ráji, příznačné pro jeho ranou tvorbu, jsou smeteny vizí světa jako rejdiště pekelných sil. Jestliže úvodní text (po výkladu bizarního titulu sbírky) označuje symbolického hada za chiméru, pouhý stín oproti nezničitelnému ženství pramáti Evy, vyvracejí to v dalším textu mnohonásobné obrazy vítězně tančícího hada a dokonce země zcela hady ovládnuté a všeho jiného života hadími uštknutými zbavené. Že jde o svého druhu utkvělou představu svědčí fakt, že do hadů se tu Reynkovi fantaskně převtěluje noční krajina a nebe (b. *Zánik*). Týž symbol dáblského nepřítelů vévodí kulíšám exotického pralesa nebo deníkovému záznamu nedělního odpoledne (b. *Odpůldne bez data*), kde civilní motivy jako dechová hudba nebo černý lem smutečního oznámení se opět převracejí v hady, nemluvě o psu u boudy, který se už rovnou stává ďáblem s chřestícím řetězem.

Ostatně ani ženství, v postavě Evy v úvodním textu tak pevné, není před touto agresí pekla uchráněno. Někdy se žena jeví jako svod hříchu, přinejmenším je dvojznačná, úskočná, hrozivá i ve své přitažlivosti (b. *Setkání*, kde mezi pohledy na tělo židovky ve vlaku se mísí reminiscence na surovosti, páchané na ptácích a želvách, a kde mluvčí v duchu ženu úpěnlivě prosí, aby skryla své půvaby a ponechala jen ruce, symboly Stvoření). Růžovým hadem se v citovaném *Odpůldni bez data* stává i zesnulá někdejší milenka a šikmé kozi (= dáblské) oči má i dívčí postava viděná ve snu. Expresivní stylizace sexuality jako čehosi běsovského pronásleduje autora i ve sféře svatého: v *Detailu z umučení* je Kristus na kříži drážděn proudy krve, které stékají po jeho těle „jako dlouhé, tlusté vlasy lehtající na plodnou rozkoš“ a vize jde ještě dál, až k cikánskému tanci divokých myšlenek Syna božího.

Je to jen jeden z mnoha příkladů toho, jak silně ovlivnil expresionismus Reynkovo zacházení s biblickými motivy. Platí to už o jejich výběru — v centru jsou temné náměty, jejichž drsnost je maximálně zesílena, jako potopa, zkáza Sodomy, egyptské zajetí (několik biblických veršů o těžké práci v bažinách dává v básni *Kraj úzkosti* podnět k vybičované vizi utrpení, jež lidem působí celá krajina, v čele se svými zvířaty, změněná k ďáblu obrazu; jakási paralela je i ve vidění soudobých civilních lesních prací v b. *Ostny v závoji*), babylónská věž a nejčtetěji Golgota. Biblické motivy jsou zároveň s nesmírnou odvahou a vynalézavostí experimentálně a apokryficky přejinačovány a uváděny do neslýchaných vztahů. Příběhy Písma se stávají materiálem subjektivní mytické tvořivosti. Např. ve *Snu o Golgatě* se vytváří svérázná kosmogonie od potopy po současnost (s identifikací Krista s opilý Noem), v *Babylonu* dochází k mnohonásobnému zoomorfnímu předpřetahování babylónské věže, která je nakonec rozmetána zásahem Ducha sv., jež polyglotismem apoštolů zažehnává kletbu starozákonního změní jazyků. — Reynkův mytologismus pokračuje v kombinacích biblických motivů s podáními jiné proveniencí (např. velké postavy Písma jsou viděny ve stylu řeckých titánů, *Smrt Mojžíšova* aj.) a konečně vůbec ve vizích, kde křesťanství poskytuje jen některé jednající postavy (*Legenda* s krutým příběhem duše, jež je spíše antickou Psyché, beránka a vlka), nebo kde kulturní zdroje jsou už výlučně mimokřesťanské: je to např. apostrofa pohansky označené smrti v *Moraně*, slunce nazývané modlou a ztělesňované kohoutem (*Kohout a den*) aj.; zdrojem motivů a předmětem narážek může být i profánní bajka nebo pohádka, mj. při fantaskní interpretaci přírodních scén a událostí. V *Dobyvatelích* vytváří Reynek zcela vlastní vizi bez viditelných vzorů, jde o jakousi konkvistu, jejíž protagonisté, když byli zamířili lukem na slunce, oslepnou a potácejí se pralesem ovládaným brutálními zvířecími bytostmi.

Reynkovo zaměření na sluneční kult možná souvisí s charakteristickým motivem Hada na sněhu, jímž je vidění (event. i převrácené vidění nebo oslepnutí) a dále i zvědavost, vášně poznání. Objevuje se nejen v souvislosti s Lotovou ženou (b. *Solný sloup*), kde je snad nasnadě a kde rovnice vidění = poznání je vyjádřena i paralelou s poznávkou Evou, ale i v kontextech překvapivějších; v apokryfní verzi podobnosti o *Milosrdném Samaritánu*, jehož hrdina je identifikován s moderním francouzským básníkem Apollinaiem, je Samaritánova pomoc raněnému motivována nikoli soucitem, ale hledačstvím, hladem poznání, pro který jsou černé a červené rány přitažlivé jako smyslné projevy tajemství. A na opačném konci sbírky báseň *Lazarově* předvádí archetypickou postavu člověka s lač-

nýma očima, pro něhož touha vědět a schopnost vidět se v protikladu k Samaritánovi stává prokletím, zdrojem neskonale soustrasti s ostře rozeznávanou nedokonalostí stvořeného světa; když umře, stanou se z jeho očí proroci, karatelé a odhalovatelé zlořádů.

Vedle bizarní mýtotovné představitosti je zřejmé zdrojem tohoto tématu autorova osobní zkušenost. Reynkův výtvarný talent realizovaný i ve vynikajícím grafickém díle se od počátku jeho tvorby básnické prosazuje právě vizuálností — intenzivním využitím osamostatněných tematizovaných barev a geometricky ornamentálních linií. Tyto prvky nemají jen zobrazovací úlohu, jsou voleny velice rafinovaně, tvoří spolu s metaforikou záměrně rozbujelou vrstvu, strhávající k sobě samoučelnou pozornost čtenáře a vyvolávající svérázné estetické zážitky. Zvýrazněné barvy a tvary mají zároveň potenciální znakovou, ba symbolickou platnost. Spoluvytvářejí smysl obrazu svými kontrasty (emblematická běl a nach ptáků, žlutá ďáblůvých obožitelů v *Poznámce o potopě*) a bohatě rozvinutými škálami (bílá — zelená — olivová — zlatá — opalová — modrá — ryšavá — fialově žíhaná — černá v *Písni mrazu*).

V poezii dvacátých let byl Reynek za převahy avantgardy jak svým náboženstvím, tak svým názorem uměleckým relativně izolován. Hlubší kontakty měl s úzkým, neméně izolovaným kroužkem katolických literárních pracovníků, na realizaci jejich průkopnických kulturních programů se podílel (J. Florian). Jeho tvorba a samorostlá osobnost přitahovala Josefa Čapka, jehož próza *Lelio* vyrostla též z expresionismu; Čapek vynikajícími linoryty ilustroval Reynkovu předchozí knihu básní v próze *Rybí šupiny* (1922). Původní tvorba B. Reynka a především jeho překlady poezie Traklovy sehrály významnou roli při Halasově a Zavadově vývoji od poetismu k samostatné rané tvorbě tragického vidění ve sbírkách KOHOUT PLAŠÍ SMRT a SIRÉNA a podobně i v počátcích tvorby Zahradníčkovy (*Pokoušení smrti*). Z omezení na úzký okruh nevyvedla Reynkovu poezii ani poválečná léta; většina tvorby z let 1945—55 směla být publikována dokonce až koncem let šedesátých. Nové potlačení nábožensky inspirované poezie pak prolomily jen exilové edice, z nichž nejvýznamnější je úplný soubor díla ve dvou svazcích (Londýn 1986). Teprve současnost vytváří předpoklady pro přiblížení velkého, umlčovaného, sobě i své víře věrného básníka širším čtenářským vrstvám. Do této souvislosti patří i nové samostatné vydání sbírky *Had na sněhu*. *mč*



## Hořká jádra - Jaroslav Vrchlický 1889

Lyrická sbírka věnovaná příteli profesoru Václavu Gasztowttovi, tlumočnicku polských básníků do francouzštiny, v upomínku na Vrchlického pobyt mezi pařížskými Poláky roku 1882 přináší verše z let 1879—1889, ojediněle však ještě starší. Již její titul a pak autorovo vstupní prohlášení, nahrazující tradiční moto, naznačují její základní ladění. Autor v něm oslovuje čtenáře a vyzývá je, aby se nedivili jejím hořkým tónům: „míchala ji příroda i osud — a lidé tam sladkostí nepřidali“. Sbíрка tak zahajuje řadu básnickových lyrických knih z první poloviny devadesátých let, v nichž postupně dochází ke zvratu od milostného opojení k myšlenkám o pomíjivosti všeho štěstí, od sebevědomých gest plných tvůrčího elánu k pochybám o smyslu vlastní práce, od optimistických perspektiv a víry v lepší budoucnost ke skepsi a pocitům odcizení se společnosti, která nedovede ocenit ideální snažení a tvůrčí vzněty. Knížka však vznikala více než deset let, což znamená, že do ní básník shromáždil verše melancholického ladění z delšího časového úseku, zatímco téhož roku vydané sbírky *Motýli všech barev* a *Dni a noci* v podstatě ze stejného času koncentrují verše, v nichž se ještě obráží ona k slunným stránkám života obrácená básnickova tvář. Protikladnost nálad ve sbírkách stejného data svědčí pak o tom, že proměna Vrchlického vztahu ke světu a k soudobému dění narůstala pozvolna, že nebyla výsledkem jediného prudkého nárazu, za jaký se někdy vydával rozvrat básnickova manželství.

Sbíрка má členění typické pro Vrchlického soubory veršů. Po *Prologu* následují čtyři oddíly *Z přírody*, *Z lásky*, *Z umění* a *Ze života*, jež završuje *Epilog*. V prvním oddíle převažuje nad líčením krajiny reflexe. Jen poskrovnu se vyskytuje čirá přírodní nálada, např. v básni *Krajina*, jež dokonale vystihuje podzimní atmosféru s pomocí civilního, záměrně nevýrazného vyznění; tento postup se plně uplatnil až v básnické generaci devadesátých let: „U potoka v tichu ku měsíci krávy / zvedají zrak tmavý, smutný, přemítavý.“ Jinak i do těchto náladových veršů proniká jistý rušivý prvek, sice neurčitý, přesto však nedovolující se upnout k prosté impresi. Tak v básni *Tucha* obraz neznámé podzimní krajiny pozastírá jakýsi tajemný pocit: „Cos příšerného skví se stínem / a zase láká napolo, / jak druhdy dávno v těle jiném / bych býval šel tu okolo.“ Podobně znovu navštívený zámecký park, připomínající minulé milostné chvíle, vyvolává v básnickově duši podivné předtuchy (*Reminiscence*). Převážně však popisy podzimní a zimní krajiny slouží k paralelním úvahám ani ne čtyřicetiletého básníka o podzimu života,

o ztraceném mládí, o drahocennosti každého okamžiku, k úvahám spojeným s lítostí nad tím, jak nešetřně se s časem zacházelo v době mladosti. Není v tom ještě bolest trpícího člověka jako v básnickové lyrice z devadesátých let, nicméně již zde vládne stesk a rezignace. To platí i o těch verších přírodní lyriky, kde se básník uchyloval k ustáleným veršovým a strofickým útvarům přejatým ze staré poezie francouzské (rondó, villonská balada) a asijské (malajský pantum). Z nich *Balada za odcházející mladostí* je cele vystavěna na výctu projevů mládí, jimž je třeba dát sbohem. I tento enumerační patos, jeden z výrazných znaků moderní poezie, plně rozvinuly následující básnické generace.

Obdobně rezignované ladění má i druhý oddíl *Z lásky*. Také tady reflexe prostupuje portréty žen a dívek, podávané někdy i s náběhem k žánrové kresbě (*Chvilé sentimentální*), také tu zvláště do portrétů mladých žen proniká stesk nad promarněnou a nenávratnou minulostí; o lásce se mluví v minulém čase. A tam, kde se objevují intimnější vyznavačské milostné tóny, provází je opět cosi neurčitě rušivého, prvek disharmonie stěží popsateľný, ale přesto intenzivně pocíťovaný, tak jako uprostřed nejkrásnějšího jara zebe ve skalách sníh (*Largo*). Tento pocit je pak i objektivován v neosobním příběhu zdánlivě šťastného manželství (*Stín*) i v podobě monologu Shakespearovy postavy z *Othella*, *Desdemony*, ve stejnojmenné básni. Dokonce tu padne i kritické a sebekritické slovo na adresu pyšných mužů, kteří se cítí pány žití a bojovníky lidskosti, a přitom srdce ženy šlapou v bláto (*Netopýr*). A ještě jednou stránkou je tento oddíl pozoruhodný: tesknou lyriku tu provází výrazná hudebnost verše a ojediněle také nezvyklý slovník (asfodely, viziony), rysy, jež jsou příznačné především pro pozdější dekadentní poezii.

Třetí oddíl *Z umění* prozrazuje jednu z příčin básnickovy postupně názorové proměny. Zahajují ho sice verše patřící k vrcholům Vrchlického meditativní lyriky, v nichž básník na základě analogií s přírodou v melancholickém tónu uvažuje o poslání umění, o sobě, o svých tvůrčích možnostech, snahách i perspektivách a v jedné ze slavných básní si také klade otázku, která z jeho písní trvale obohatí lidstvo (*Rád věděl bych...*). Postupně však tato reflexivní složka slábně a ke slovu se dostává fejetonní polemický žánr, signalizující narůstající nedorozumění se společností i s jejím mladým uměním. Světem vládne nevďěk, krása se uplatní, jen když je oděna v cetkách módy, přirozený dívčí půvab, který by v antice inspiroval k obdivu a tvůrčímu zaujetí umělce a filozofy, je přehlížen tupým davem a stává se předmětem zisku nebo chtíče. Přesvědčení o životodárnosti poezie musí básník skrývat hluboko ve svém nitru, a při-

tom rezignovaně přitakat slovům literárního znalce o tom, že poezie se již vyžila. I ji zaplavují nejrůznější hloupá hesla, vše se žene za moderností. Přestože se v knihách básníků staré školy shledávají „samé moly“, i ve verších mladých „v spouště kalu, rmutu, špíny / zamazaná bez příčiny / skví se rybka — ideál!“ (*Romance o modernosti*). Pocit outsiderství, odcizení mezi autorem a společností vyúsťuje dokonce v rezignaci na tvorbu, před níž básník dává přednost prostému životu (*Chci žít!*). Hned vzápětí však, jako už tolikrát předtím i potom, básník své rozhodnutí ruší. Tak jako strom nemůže přestat kvést jen proto, že má dost nepřízně počasí, tak i básník musí přese vše dál tvořit (*Musí*). Zůstane jen závist k akrobatovi, který, když ho jeho umění omrzí, může rázem skoncovat se životem, zatímco básníky jejich umění jen zvolna škrtí (*Akrobat*).

Jestliže v třetím oddíle ještě polemický temperament a občasná ironie nadlehčovaly zatrpklý tón veršů, pak v poslední části *Ze života* propuká básníkův pesimismus naplno. Vrací se stesk nad mrtvým promarněným mládím a stále silněji se ozývá memento smrti, ohlašující se i několika epitafy; především však se básníkovi začíná všechno dění jevit jako jediný klam. Tento stav názorně ilustruje loď Zora, zabuzující svým jménem ty nejušlechtilější představy; ty se však vždy rozplynou, když se objeví, že je to loď pirátů (*Zora*). Básníka rmoutí zlomyslnost, děsí ho lidská bída a do krajnosti rozhořčují zkoušky nových zbraní, zatímco apoštolové lidstva káží o míru a humanitě (báseň *Kůň*, zařazená až do 2. vydání sbírky). A tak jediné, co zůstává, jsou chiméry, přeludy, iluze; udržují lidi při životě na pokraji kráteru (*Přeludy*) a i básník se k nim utíká ve své beznaději (*Chiméry*). Tentokrát mu východisko nenabídne ani vlastní tvorba, z níž pociťuje únavu, ani voluntaristický imperativ, rezignující na všechno kromě lásky: „Nic platno / a hled pouze milovat!“. Sbíрка se uzavírá *Epilogem*, v němž se autor obrací ke svým budoucím čtenářům s otázkou, zda s porozuměním básníkovu snažení a jeho ideálům také pochopí všechno to, co básníka deptalo. Jejich podiv nad zlobou doby bude také jedinou autorovou pomstou.

Hořká jádra se řadí k těm málo Vrchlického knihám, v nichž životní skepse prostoupila všechny tematické oblasti jeho veršů. Svědčí o básníkově citlivosti, s jakou reagoval na nepřízeň doby, ale také o jeho tvůrčím typu, jemuž mnohem více prospívá vnitřní neklid subjektivního lyrika, zbavujícího se v osobně vypjaté chvíli vši rétorické zdobnosti, než sebejistý patos vyrovnaného básníka-věšce. Neboť právě ztráta všech jistot podnítila tu verše, jež spolu s OKNY v BOUŘI z devadesátých let a pozdním STROMEM ŽI-

VOTA patří k nejvýznamnějším projevům Vrchlického lyriky. Navíc v této sbírce básník předjal mnohé z postupů, které plně rozvinula a jako znaky své tvorby konstituovala až následující generace devadesátých let. Zůstane paradoxem, že k tomu došlo v době, kdy se objevily první náznaky nesouladu mezi básníkem a touto generací. zp

## Host do domu - Jiří Wolker 1921

Prvotina, jedna ze dvou básnických knížek předčasně zesnulého autora, je rozdělena do tří částí. První z nich, charakteristicky nazvaná *Chlapec*, shrnuje básně s nápadnou autostylizací básníka jako nejmenšího z nejmenších, nejpokornějšího z pokorných, „chlapečka bosého“. Autostylizace věleňuje i řadu autobiografických momentů (odchod do Prahy na studia, stesk po domově, po matce), ale přetváří je v obecnou historii chlapcova seznamování se se světem, s „kamením“. Dětský pohled skutečnost zdůvěrňuje, objevuje básnivost obyčejných věcí (*Kamna*, *Poštovní schránka*) a obyčejných slov. Chlapcova výprava do světa (do „cizího města“) je spojena s hledáním místa mezi lidmi (*Žně*), s představou nově uspořádaných mezilidských a vlastně již sociálních vztahů, k jejichž etice odkazuje i naivisticky zdůvěrnělá náboženská motívika v obrazech pánaboha chodícího na návštěvu k lidem a Panny Marie utěšující rozbolavělé chlapcovo srdce (*Žebráci*, zvukově blízkými tituly spojená dvojice básní *Háj a Hoj!* aj.). Křesťansky stylizovaná láska jako mravní princip vnucený skutečnosti ovlivňuje i cudnou milostnou lyriku (*K svátku mé milé*) a výpravy do světa obrací zpět k touženému ráji srdce, „do nízké světničky, která zavírá se / nad starými známými věcmi“ (*Okno*). — Druhý oddíl *Ukřižované srdce*, uvedený stejnojmennou básní, přináší lyriku sociální bída a utrpení s příznačnou scénérií předměstí, laciných hotelů, kasáren, věznic (báseň *Vězeň*, věnovaná příteli uvězněnému v souvislosti s prosincovými bouřemi 1920) atd.; najdeme tu i poezii solidarity a vzpoury (*Dláždění*). Hořký tón pak poznamenává i poezii milostnou. — Závěrečný, titulní oddíl *Host do domu* (opět uvedený programovou básní s týmž názvem) je poezií narovnání se světem. Harmonizačním úsilím se přibližuje části první, ale lyrický hrdina už pozbývá výrazně dětské stylizace: vyznává se z lásky k tomuto světu (*Věci*) ve všech podobách, dobývá zrno životního kladu i z nejtragičtějších stránek života — i sama smrt se stává prostou součástí života —

„Smrt jsou jenom bílá boží muka / na rozcestí, v poli“ (*Smrt*), „Na této zemi není smrti, — / jsou jenom staří a mladí“ (*Hřbitov*). — V dalších vydáních byla jako čtvrtá část a ideový dovětek prvotiny podle autorova údajného přání přiřazována skladba *Svatý Kopeček*, báseň ve volném rýmovaném verši kolísající svou délkou mezi 12—25 slabikami a tematicky soustředěná k jednomu dni prožitému v rodinném letním sídle na Svatém Kopečku. Básník sem přijíždí „z daleké Prahy a rodného Prostějova“ k loži nemocné babičky, stráví den hovorem s ní, procházkou v lese, kde potká přítele Karla Šnajdra, navštěvuje jiného přítele, prochází se po návsi a lošovské silnici a znovu se loučí a zůstává sám ve své světnici, ale přece spojen tisícerymi pouty s přáteli, kteří „jdou za hlasem zvonu okusit se mnou štěstí všeho“, a skrze ně i se všemi ostatními. Záznam — plný konkrétních fakt, místních i životních realii — zdánlivě všední a nepoetický se stává podobenstvím o nalezeném východisku a dovršeném poznání. Lyrický hrdina je tu už příznačně označován jako „dospělý chlapec, student a socialista“, věří ve „veliké Rusko“ a „statečného Lenina“. Ozřejmuje si pevně své vztahy ke světu a překonává výchozí insitní naivismus svého pohledu na svět („spravedlivou sílu, dětské oči a jazyky ohnivé dej nám všem / ať to, v co věříme dnes, též zítra provedem!“) jednoznačně a konkrétně proklamovaným socialistickým ideálem.

Výraznou trojčlennou kompozici sbírky sám Wolker interpretoval jako jakousi tematickou triádu: „chlapecké“ vidění světa je vystředáno v antitezi tématem lyrického hrdiny křížovaného a mučného světem, závěr je syntézou, prolnutím chlapce s ukřížovaným, vykoupením bolesti světa nalezenou životní jistotou. Soubor lyrických básní je tak vnitřně propojen vyhraněnou myšlenkovou osnovou: hrdina si osvojuje svět, střetává se s ním, je jím zraňován a současně si ho přetváří k obrazu svému. Hrdinova výprava z uzavřeného prostoru do „železného světa“, světa „kamení“, „města“ je pohybem jen na první pohled odstředivým. Směřování vně se překrývá dostředivým směřováním k hodnotám srdce, chlapec je zasvěcován — stává se mužem; „ráj srdce“, nevidoucí a nevědoucí, netečný, se mění v srdce jako nástroj ovládnutí skutečnosti. Současně však je zasvěcován i svět, mění se ve svět polidštěný. Proti jeho abstraktní univerzalitě je kladen svět důvěrně známých předmětů („Miluji věci, mlčenlivé soudruhy“), proti jeho nekonečnosti je kladena zdrobnělost, blízkost, proti jeho necitlivosti skutečnost proteplená láskou a sentimentem téměř barvotiskovým. Všechno kolem lyrického hrdiny je zintimňováno, předmětná složitost a nepřehlednost skutečnosti je zpřehledněna nejen volbou prostých a jednoduchých slov (sám pojmenovací akt se

stává básnickým postupem vyčleňujícím z obecné reality prosté a vlídné „věci“), ale i jejich poměrně nerozsáhlým rejstříkem, příroda se domestikuje, mizí předěly mezi básníkem a ostatními („cítím, že jsem: klas v řadě, písmeno, vykřičník!“), i v milostné poezii převažuje nad erotikou pocit blízkosti a sounáležitosti.

Knížka vznikala od jara 1920 do léta 1921 s předběžným názvem *Ráj srdce*, který Jiří Wolker vyměnil s přítelem Zdeňkem Kalistou za plánovaný titul jeho prvotiny *Host do domu* (podle nápisu na domě na Riegrově nábřeží, kde bývala kavárna Riviera). V říjnu 1920 poslal Wolker rukopis redaktorovi Janu Vrbovi do Beníškova nakladatelství v Plzni, na konci dubna 1921 bylo odesláno definitivní znění. Knížka vyšla v nákladu 1 000 výtisků (a za minimální honorář 180 Kč). Okamžitě vzbudila nečekaný ohlas, i když z počátku rozporný. Část kritiky přikládala na sbírku měřítko tradiční poetiky (Pujmanová vytýkala improvizovanost, Arne Novák primitivismus, lyrické žvatlání bez pevného uměleckého tvaru), ale řada recenzentů (Hora, Karel Čapek aj.) projevila smysl pro nový zjev v české lyrice. Z generačních vrstevníků vytkl J. Seifert Wolkerově prvotině nedostatek tendenčnosti a komunistické disciplíny (dostalo se mu za to obdobně negativního ocenění vlastní prvotiny ze strany J. Wolkra, jenž ho obvinil z komunistického veršování bez promyšleného etického tvaru), jako význačný generační počín ocenil Hosta do domu A. M. Piša.

Dodatečně jako čtvrtá část připojený *Svatý Kopeček* vyšel poprvé v časopise Červen 20. 5. 1921 (jeho napsání se stalo jedním z podnětů Wolkrova rozchodu se Zdeňkem Kalistou, který Wolkra obvinil z plagiace vlastního rukopisu).

Poéma byla jedním z prvních pokusů o ovládnutí apollinairovské polytematické básně a o její přehodnocení, stála tak na počátku žánru tzv. „pásma“ (podle Apollinairovy básně *Pásma, Zone*) v české poezii 20. a 30. let. Kritika si všimla i širšího mezinárodního kontextu Wolkovy poezie (německý expresionismus, francouzský unanimitismus, zvláště Duhamel a Vildrac), jakkoliv místy až přecenila jeho působnost. V každém případě Wolkrova prvotina těsně souvisela s generační poetikou (primitivismus a naivita lyrického hrdiny, náboženská obraznost jako výraz ovládnutí světa a jeho sociálních rozporů láskou a srdcem) postupně se formující v tomto celoevropském kontextu a u nás realizovanou též např. v Seifertově MĚSTĚ V SLZÁCH, Pišově NESROZUMITELNÉM SVATÉM, Kalistově *Ráji srdce* aj. — *Svatý Kopeček* však současně již napovídal Wolkrův rozchod s vlastním postojem chlapectví a otvíral cestu k proletářské poezii jeho TĚŽKÉ HODINY. Vydání této druhé sbírky a brzká autorova smrt zpětně aktualizovaly hodnoty básni-

kova nerozsáhlého díla a soustředily také znovu pozornost k jeho knížce první, která se stala vzápětí hodnotou klasickou. *vm*

## Hradní věž - Vilém Závada 1940

Čtvrtá Zavadova sbírka pochází z let 1937—39. I když jsou tu i jednotlivé přímé ohlasy soudobých historických zvratů, reaguje na ně Závada především stálým posilováním humanitního zaměření své poezie. Projevuje se to už v přírodní lyrice (1. oddíl), kde krajinné scenerie básník předvádí především v jejich působení na lidské nitro. V básních na čtyři roční období (*Zimní, Jarní* atd.) je země dramaticky rozepjata mezi peklem a rájem. Vyhnanství z ráje je podnětem k sounáležitosti mezi lidmi i mezi lidmi a krajem (báseň *Uhelný kraj*, kde ve snovém předpodstatnění se rájem jeví druhohorní pralesy a ostravské uhlí tedy jeho pozůstatkem).

Pravděpodobně nejzávažnější umělecký přínos Hradní věže představují verše 2. oddílu. Jsou tu objektivně pojaté obrazy lidských postav ve vyhraněné citové situaci, která v lyrickém subjektu vyvolává to nejvřejší pochopení, spolucítění, obavy a něhu (*Sedmnáctiletí, Pasačka* aj.). Zdrojem hoře, štěstí a touhy je tu erotická láska prožívaná s otevřeností a intenzitou, s onou zhavostí duše, v níž Závada vidí východisko z blazeovanosti, která je mu prokletím moderního člověka. Oddíl vrcholí v monumentálních a zároveň něžných obrazech ženy matky, jejíž síla i tragika je v sepectí s bezprostřední, věčnou intimitou soukromého života, zatímco muž a syn jsou rozběhnuti za chimérami, do širého světa (*Matka*). Jako dárkyně dítěte a lásky (báseň *Suspiria*) nezasažená vše zpochybňujícím racionalismem znamená žena nejen princip uchování, ale i perspektivu obnoveného lidství. Verš těchto básní je přerývaný a plný zámlk, přičemž výsledkem je spíš něžné zajíkání než drsnost. I zde směřuje Závada k pevným aforistickým formulacím, ty však vycházejí často z denní intimní zkušenosti a z předpodstatnění hororové mluvy („Proč jen třisečky z prstů / jsem vám vydírala? / Trn chiméry z vás vytrhnout“).

V 3. oddílu je několik alegorií poezie, schopné náznakem odkazovat k tajemstvím žití a plnit lidsky posilující a tvořivé poslání; *Píseň kameníka* předznamenává už následující sbírku velké přestavby lidského nitra *Povstání z mrtvých* (1946). — 4. oddíl kromě básní dramaticky vyslovujících postavení duše v počínající válečné katastrofě (mezi nimi *Pokoušení na poušti* je bolestnou apostrofou vlasti

po mnichovském okleštění) se vrací i k chmurnému zobrazení odlidštěného velkoměsta s příznačným motivem zatracení; proti obdobným básním SIREŇY staví však nyní Závada své verše na příznačných, lakonicky pojmenovaných předmětných detailech a proti lhostejnosti otevřeně klade morální požadavek vzájemného porozumění a lásky prostých lidí (*Slepá ulice*). Apelativní, k činnostnosti vyzývající otazník připisuje básník i k představě příštích životních forem, k nimž lidstvo směřuje nechávajíc za sebou ztracený ráj i peklo minulosti. — 5. oddíl soustřeďuje několik básní s tematikou smrti jako podněcovatelky vášnivého přilnutí k životu. Báseň *Anděl posledního soudu* byla vyložena jako jinotaj situace kultury v okupované zemi, kde „slovo“ svobody nemůže být vysloveno, ale vtěluje se do příštích společenských převratů. — Rozsáhlá *Meditace* zařazená jako samostatný 6. oddíl pokračuje v myšlenkovém úsilí reflexivních veršů předchozího oddílu; je to zamyšlení nad kladnou úlohou bolesti v lidském životě.

V české poezii z konce meziválečné republiky a počátku okupace zaujímá Zavadova Hradní věž osobité postavení. Na rozdíl od ostatních autorů dochází u Závady ke zcela nevýrazným tematickým a žánrovým posunům. Jednotlivá témata předchozí Zavadovy tvorby však získávají nové osvětlení. Dramatická problematika lidské duše a země je nyní traktována tak, že verše dostávají povahu výzvy a posily. Metafory, a vůbec způsob, jakým jsou předkládána nadčasová témata (vyhnání z ráje, země, matka, láska, bolest) získávají oporu v kolektivně sdílených a tradicí posvěcených představách. Také obecné aforistické formulace, které shrnují smysl jednotlivých básní, mají nejednou podobu obecně srozumitelných výroků lidové moudrosti („Je život bez lásky jak země bez nebe“).

V Hradní věži se dovršuje, co začalo už v předchozí CESTĚ PĚŠKY: problematika lidské existence i její tragiky se nerozehrává jen na scéně palčivé osobní zainteresovanosti individua; Závada ji začleňuje do rámce zkušenosti přirozeného života, na kterém se všichni podílíme; tak její intenzivní pocíťování, subjektivní vybičovaná starost o duši, nevede k vylučnosti a osamocení, ale naopak podněcuje soudržnost s druhými. V ovzduší mravní tvořivosti kolektivu i bolest, zoufalství a smrt dostávají pozitivní poslání ve společném úsilí o zrod příštích útvarů životních.

Okupační poměry omezily šíři kritického ohlasu sbírky i možnosti její interpretace; přesto ještě mohli J. Hora a A. M. Píša přijít se svým výkladem a kladným hodnocením. Široké vrstvy čtenářů poezie za okupace spontánně pochopily posilující poslání knihy, která byla znovu vydávána i v době poválečné. *mě*

## Hudba na náměstí - Jindřich Hořejší 1921

Svou básnickou prvotinu vydal Hořejší v pětácti letech. Látku ke sbírce mu poskytly dva základní prožitky, které také člení knížku do dvou oddílů: úděl velkoměstského člověka a válka. Jako celek je patrně nejstarší oddíl druhý, nazvaný *Z vojny*. Obsahuje verše, v nichž se básníková osobní zkušenost vtěluje buď do vyznání stejně postižených, do kolektivního my vojáků, anebo přináší v konkrétnosti svých detailů třeba i osobně neprožité, ale mnohokrát osobně procítěné monologické zpovědi: pěšáka, raněného a dokonce i města odsouzeného k válečné zkáze nebo vánočního stromku — opět jen podobenství odvedeného vojáka —, který musí zemřít, aby byl oslaven Ježíš. V obou případech se nad těmito momenty z války vznáší atmosféra zmaru, která však zároveň rozšiřuje obzor postižených, probouzí vědomí, že „všude jsou tvrdé mozoly na tvrdé dlani“, stejně milování i umírání, že „Jsme lidé, jsme lidé. / Jsme na světě sami. / Jen my jsme s námi.“

Není pochyb, že právě intenzivní válečná zkušenost utvářela básníkův sociálně vzrušený postoj v prvním oddíle s titulem totožným s názvem sbírky. V těchto převážně poválečných verších se Hořejšího ústředním tématem stává velkoměsto a jeho kontrasty. Představuje mu dramatický, vnitřně rozporný sociální fakt: je to místo lidské samoty a odcizení uprostřed tisíců lidí, dějiště hazardních dobrodružství bohatých, semeniště lidských nesvárů a nepřátelství, smrtelně plenící duše lidí, činící z nich živé automaty; lidé jsou tu galejníky a otroky práce spoutanými okovy každodenních stereotypů. Ale město je i místem, kde lze na chvíli za zvuků hudby z náměstí dezertovat ze skutečnosti, stát se součástí „lidského lesa“, v němž neštěstí dává na okamžik vzkvést „květině lidského souručenství“; kde „drahého básníka tvář“ dává procítit lidské teplo (v básni věnované P. Kříčkovi) nebo kde duha nad domy rozklene i v duši chvíli pohody. Především však tvrdost města se přelévá v tvrdost člověka a žene ho do boje. Milenci se tu proměňují v děti revoluce, která je nadějí všech (sociální stránku milostného vztahu rozvinul Hořejší ve sbírce *Korálový náhrdelník*, 1923); z psanců se stávají hrobaři světa peněz. Velkoměsto tak není jen produktem moderní civilizace, dějištěm lidské depersonalizace a odcizujícího osamění, ale zároveň i prostředím sdruzujícím k vzpouře, prostředím, kde se nejlépe daří sociálnímu vzdoru. Ve zkratce koncentrované do mohutné alegorie vypovídá o tom básně *Pavouci města*,

kde město se proměňuje v gigantickou pavučinu plnou lákadel, vysávající mozky, ale kde také mouchy se rozpomenou na „písníčku nezákonných činů“ a promění se v obrovskou mstící ruku revolučního aktu. Toto dvojí vidění velkoměsta je provázáno rezignujícím vztahem k přírodě, která sice je schopna na chvíli okouzlit, ale nemůže nabídnout trvalé vykoupení. Především k městu patří i odosobnění a odsobečtění milostného citu i soucítění se sociálně deprimovanými, jejichž osud básník podává v jednotlivých žánrových výjevech, krátkých scénách, koncentrujících co nejvíce z napětí moderního života.

Oddíl konečně doplňují verše věnované velkým mrtvým; asi nejstarší básně sbírky *U hrobu Oscara Wilda* (vyšla 1911) a další *Verlainův pomník v Lucemburské zahradě*, prozrazují básníkovy inspirační zdroje: nepochybně básnický prožitek, ale nezveřejněné původní symbolisticko-dekadentní východisko. Z něho ve sbírce zůstalo jen symbolické traktování lidských hodnot jako víry, naděje, lásky, práce s velkými písmeny, obměněné citáty a parafráze obecně užívaných výroků, soustředěné do podoby hutných sentencí („Prach města jsi, v ten se obrátíš“; „Života bído, ty nejsi dědičná!“; což je zároveň citace titulu první Šrámkovy sbírky, aj.) a konečně i nenávistné, takřka vizionářské obrazy světa kapitálu, připomínající Sovovy útočné verše vrcholného symbolistického období z devadesátých let. Toto symbolisticko-dekadentní východisko ovšem v Hořejšího prvotině překlenul další vývoj literatury, zejména působení unanimismu, patrné v básních jako *Hudba na náměstí* nebo *Úraz na ulici*, zachycující zrod kolektivního myšlení a citění v náhodně shromážděném davu ještě před chvílí osamělých jedinců, a zejména vliv verhaerenovského a neumannovského civilismu, který sice básníka rovněž připoutal k velkoměstské scénérii, ale jehož obdiv pro krásu technických zázraků pod vlivem války u Hořejšího vystřídal odpor. Předválečné moderně však za mnoho vděčí Hořejšího rýmovaný a nerýmovaný volný verš ve své plasticitě a intonační výraznosti, uchylující se někdy i k enumeračnímu patosu. Úsporná hutnost přibližuje naopak mnohé básně Hudby na náměstí Karlu Tomanovi, ke kterému Hořejší nejvíce přilnul.

V nejobecnější rovině přináší sbírka *Hudba na náměstí* zcela konkrétní napětí dvou světů: odpuzující reality, v níž pomíjívé okamžiky uspokojení a snad i štěstí lze dosáhnout jen dezercí od skutečnosti nebo s nasazením brýlí mámení, a světa touhy, kterým se realita poměruje, snu zdánlivě vzdáleného, takřka nedosažitelného, ale koneckonců uskutečnitelného, jakmile člověk dojde k poznání, že není na světě sám a že života bída není dědičná. Toto poznání prostupuje — se zřetelně mravně tvořivým cílem a se zá-

měrem aktivně zapůsobit na čtenáře ve směru rozvíjejícího se revolučního hnutí — takřka všechny básně sbírky. Vyvstává bezprostředně, bez rétoriky a sentimentu, z kresby životních výjevů, básnických alegorií, konfesí i z mistrných stylizací přímé hovorové řeči městského lidového mluvčího, které jsou velkým Hořejšího obje-  
vem pro českou moderní poezii. Radí také sbírku Hudba na náměstí (spolu s Horovým PRACUJÍCÍM DNEM z r. 1920) k prvním projevům proletářské poezie, která po světové válce po několik let určovala vývoj českého básnictví. Také Hořejšího verše razily cestu nejmladší básnické generaci dvacátých let, která básníka jen o málo později v úsilí o proletářskou poezii následovala a která, ač o mnoho mladší, přijala i Hořejšího tvorbu (podobně jako v próze dílo Vladislava Vančury) jako nejvlastnější součást svého tvůrčího úsilí.

zp

## Hvězdná tuláctví - Jaroslav Bednář 1930

Básnická skladba epického rázu o jedenácti zpěvech, věnovaná památce paní Běly Wirthové-Bednářové (manželce autorova bratra, kterou i básník kdysi miloval) a uvedená motem z G. de Nervalova „sen je druhý život“, je snovou rekapitulací básníkovy dosavadního života. Uprostřed noci, kdy „pláč deště po stromech / mě vyklepával rytmy“ a kdy „půlnoci bez hvězd řeka sténala v závoji mlh“, se básník oddává snění, v němž se mu vynořují vzpomínky na klíčové okamžiky jeho života. Znovu před ním vyvstává neklidné mládí naplněné tuláctvím, jež splácel neúspěchy v praktickém životě: ve škole („A někdo musí vzdát se studií, / mít nezákonné mravy, / aby k snům došel hvězdným tuláctvím / své nepokojné hlavy“) i v lásce. Připomíná si svou životní volbu, zaměstnání lékárníka, které vzněcuje fantazii, sblížuje básníka s dávnými alchymisty i astrology. Básník evokuje prostřednictvím jedů z různých končin zeměkoule představy vzdálených světů („Herby, záhadné sfingy a mrtvé květiny! / Na všech dílech světa kvetla vámi zem. / Do smutných zásuvek uzavíráme vás s povzdechem: / Vašeho světa viděti světy!“) a zachycuje snové charakteristiky těchto exotických jedů (opium, laudanum, meconium, atropin, kokain, kurare, hašíš). Do proudu evokací tajemných říší snů, fantazie a exotiky náhle vstupuje básníkovy nejsilnější vzpomínka na „hořká, ubohá a trpná léta! / Nejohroženější chvíle, o nichž vím“, na první světovou válku, kterou Bednář prožil na italské frontě. Básníkovy válečné verše se nebouří,

neprotestují, neobviňují, i válka je v těchto reminiscencích zbavena syrové konkrétnosti, překryta nánosem pocitů, které především zůstaly: bolest, vědomí viny, bezmocnost tváří v tvář krutosti smrti a nade vším hluboký soucit s lidským utrpením, který dává trpné plakaty „všem očím lidským a zvířecím“, ba i „očím hvězd“. Návrat z války je pak spojen se smrtí první lásky i s manželstvím, ale rány utržené ve válce i v lásce zůstávají. („Srovnávám zase herbář milovaný: / Rána — láska. Rána — válka. / Třídím své rány.“) Válka se později znovu vynořuje v podobě padlých básníků včetně enumeračního defilé veršů, které nenapsali; vrací se také obraz mrtvé první lásky. V té chvíli se poezie, čas a zejména příroda stávají hojivými léky, jež podobně jako dříve jedy jsou ve sbírce zastoupeny charakteristikami léčivých bylin. Radostnější tóny loučení se smutkem jsou však vykupovány samotou — básník se vrací ke svým retortám, do jejichž obsahu si promítá „malé i velké tragiky“ lidských osudů a z nichž těží poznání, že „největší jedy, největší básně / jsou věci nejprostší.“ Závěr skladby tvoří báseň *Skleněný svět* uvedená motem z Danta. Tak jako Dante se vyznává, že „ze svých vešer učinil jsem křídla pro svůj let šilový“, i lyrický subjekt nad svým mikroskopem prožívá snová dobrodružství „nové mystiky“, nalézaje v krupěji rosy „životů bilión“ i přítomnost boha.

Dějovou osnovu skladby tvoří tedy chronologie básníkovy života v podobě pásma vzpomínek. Tím, že jednotlivé zpěvy se více soustřeďují na vyjádření pocitů a duševních stavů než na vlastní události, a také tím, že jsou prostoupeny snovostí, proměňují se v lyrické útvary; tato lyrčnost je ještě zdůrazněna gnómicky sevřenými, eliptickými verši, jež více utajují než prozrazují a jež pracují s náznakem. V tomto typu lyrické výstavby skladby, kterou dějová osnova zabarvuje epickými prvky, se nejzřetelněji projevil vliv polytematické Apollinairovy poezie; Bednářovy tematické jednotky nejsou však tak mnohoznačné a různé časové a prostorové roviny se tak svobodně nestřídají jako v Pásmu. Současně v neustálém proměňování skutečnosti v sen a v přeludné vidiny, a ovšem i ve využití efektů spojených s jedy, bylinami a jejich vůněmi je možné sledovat působení poezie Ch. Baudelaira, z jehož *Malých básní v próze* ostatně Bednář volí i moto k jedné části svého finálního jedenáctého zpěvu.

Vztah skutečnosti a snu tvoří základní rozpětí skladby. Toto rozpětí však nemá charakter konfliktu, jenž by vedl k negaci skutečnosti, jak to známe např. z romantismu; konfrontace skutečnosti a snu neustí ani v kritiku nepřijatelné skutečnosti, ani ve výzvu k vytvoření nové skutečnosti podle obrazu snu, jak tomu bylo zejména v proletářské poezii. Sen se stává skutečným druhým životem, jenž

umocňuje i obohacuje život bdělý a reálný, naplňuje ho vzrušením; zároveň podněcuje básnickou fantazii a vytváří předpoklady pro lyrizaci celé skladby.

Skladba Hvězdná tuláctví je Bednářovým nejzralejším básnickým dílem. Svým charakterem životní rekapitulace se v české poezii ocitá v blízkosti současně vzniklých a obdobně koncipovaných skladeb J. Hory (*Deset let*) a K. Biebla (NOVÝ IKAROS). Podobně jako ony i tato knížka vstřebává do sebe zkušenost moderní světové poezie i zkušenost posledních let vývoje české básnické tvorby. Jestliže svým soucitným personifikujícím vztahem k věcem a zvláště k přírodě i skrytým humanistickým patosem souvisí s těsně poválečnou poezií tehdejšího mládí zdůvěrnujícího a polidšťujícího svět a jestliže pasážemi s převahou asociativní obraznosti (nejvíce v sugestivních charakteristikách jedů a léčivých bylin) navazuje na poetismus, pak prolínáním skutečnosti a snu, uvolňujícím nezřídka i mechanismy podvědomí, předjímá — alespoň v českém měřítku — poezii nadrealistickou. Zároveň však elegické tóny, stavy melancholie nad prožitým i intenzivní pocity uplývajícího času provázené motivy smrti dosvědčují, že skladba se věnuje v onen proud české básnické tvorby, který právě tehdy — v protikladu ke kolektivismu a optimismu dvacátých let — prostřednictvím nových návratů k prožitku války stavěl do popředí tragické momenty v životě jednotlivce i společnosti. Přitom — přes všechny literární podněty kultivující Bednářovu poezii — i tato sbírka, právě tak jako celá Bednářova básnická tvorba, si zachovala od všech těchto tendencí zřetelný odstup, zůstala neredukovatelná na kteroukoli z nich; literární podněty vešly do skladby jen jako zobecnělé znaky moderní poezie. Snad právě pro svou nezařaditelnost zůstala Bednářova sbírka neprávem mimo soubor nejčastěji komentovaných výtvorů meziválečné poezie a informace o ní se nedostala k velkému počtu čtenářů. Změnit tento nepříznivý stav se nejvíce snažil básník F. Hrubín, který dobře rozeznal originalitu, osobitou obsažnost a působivost této knížky. zp

## Chudá rodina z Heřmaně - Jan Čarek 1924

Druhá Čarkova sbírka vnesla do mladé poezie dvacátých let, inspirovaná převážně městským prostředím, zcela novou a zároveň tradiční tematickou oblast: náplň sbírky tvoří obrazy ze života rodné vesnice, její rolnické i řemeslnické práce, dále hluboké ro-

dinné svazky a vztah k domovu a jihočeskému kraji. Vedle toho sem zaléhají ještě ohlasy světové války; nikoliv však v podobě vlastních básnických bezprostředních zážitků, jak tomu bylo v prvotině *Vojna* (1920), ale jako bolestné rány zasazené životu rodné vsi. Nyní válku evokují především hroby na heřmaňském hřbitově (*Voják ze Sedliště*) a obsáhlý seznam padlých, na které se marně čeká, ale jejichž smrt nemůže zastavit běh života na vesnici (*Ve válce padlí*).

Čarkova Heřmaň, to je především svět tvrdé a úmorné práce, jež se stává zdrojem uspokojení i trvalých jistot, k nimž se básník neustále vrací ze svého vyhnanství ve městě a jež ho posilují ve chvílích tíživých pocitů vykořeněnosti. Je to do značné míry do sebe uzavřený svět, v němž vládne přírodně pojímaný a s pokorou přijímaný koloběh života a smrti, svět ponořený do náboženské víry, ale také svět starých pohanských pověr; přitom vždy svět chudoby a odříkání. Tu všude, v přímých autorských vyznáních, ve výjevech ze života vesničanů i v líčení odvěkých pracovních a životních úkonů je patrné básnicko citové spříznění s dělným člověkem i radost z hodnot, jež vytváří svou neúnavnou prací.

Heřmaň je však také básníkův domov, který mu bez přestání připomíná, odkud vyšel, který mu dává až fyzicky procítit sepětí s půdou; v neposlední řadě je to i místo, kde žijí rodiče a kam se čas od času vrací celá do světa rozptýlená rodina. V Čarkovi je pevně zakořeněn pocit rodinné sounáležitosti. Zahloubává se do rodokmenu rodiny, sleduje její osudy, těší se z chvil, kdy je pohromadě. I tu pojítkem se stává rodná chalupa, půda a především uctivý střed celé rodiny, matka, již básník věnoval hned několik jímavých básní drsné synovské lásky (Maminka, Chudá rodina, Tělo mé matky aj.). Pojítkem je však i chudoba, a tu rodina v Čarkově podání překračuje pokrevní svazky, zahrnuje nejdříve všechny chudé ze vsi a pak v stále širších kruzích chudé „v celých jižních Čechách a z celé země, / a nejen z této země, ale ze všech zemí, / neboť my jsme rodina všudypřítomná, nepotlačena hranicemi, / my všichni chudí a zdeptaní / jsme bratři a sestry rodiny chudé v Heřmaně“. A jak se rozšiřuje básníkův rodinný kruh, tak i jeho vztah k domovu nakonec obsáhne celé jižní Čechy, jejichž básnickou apostrofou se sbírka uzavírá (*Jižní Čechy*).

Přes mimořádnou citovou účast, která prostupuje Čarkův obraz domova, je jeho poezii cizí idealizace venkova i deklarativnost. Silný patos, který přesto vystupuje z této poezie, má základy v důvěrné znalosti lidí a jejich pracovních úkonů; básník přímo zaplavuje své verše množstvím věcných, životní konkrétností až přesycených, přitom převážně drsných detailů z vesnického života, hromadí je vedle sebe a vytváří z nich často v jediném spontánním proudu

sořadného výčtu celou báseň. Chce-li například naznačit krutost světové války, učiní tak takřka jen suchým seznamem padlých; chce-li se vyznat z lásky k jižním Čechám, naplní obsáhlou báseň strohým výčtem přírodních detailů, pracovních úkonů a drsných výjevů z nelehkého života plného dřiny, útrap a neštěstí. Tento enumerační patos nasycující se předmětností vesnické reality je také jedním z nejvýraznějších zdrojů básnickova lyrismu. Jeho kořeny dosahují k tradici naivních malířů, které děs z prázdna nutí kupit jeden detail na druhý, bez mezer pokrýt celou plochu obrazu; zároveň představová naivita těchto enumerací, vtiskující básníkovu rýmovanému volnému verši prvky vědomého primitivismu, ukazuje obecně k tradicím lidového umění, zejména dřevorytů.

Ač Čarkova poezie se utvářela mimo hlavní literární centra dvacátých let, právě tato naivita a prvky primitivismu v jejím ztvárnění básníka sbližují s tou částí mladé básnické generace, která v naivním malířství celníka Rousseaua nalézala inspirační podněty pro svou tvorbu a v okouzlení prostotou všedních věcí shledávala zdroj nové poetičnosti (J. Seifert, F. Němec, J. Frič aj.). Zároveň výrazný sociální a protiválečný akcent sbírky i její ztotožnění se světem chudých přiřadily Čarkovo rané dílo do blízkosti poezie proletářské (ta byla ovšem orientována k městu a průmyslovému proletariátu), která v první polovině dvacátých let tvořila převládající tendenci v proudu básnické tvorby.

Sbírka Chudá rodina z Heřmaně měla svůj krajově i sociálně vyznačený čtenářský okruh a dočkala se několikerého vydání. To bylo podnětem k proměně textu. Ve třetím vydání z r. 1935 básník ztuhlil její verše a zároveň, zřejmě v souladu s dobovou normou, která se již značně vzdálila naivismu počátku dvacátých let, silně oslabil prvky jejího primitivního vyjádření. V novém vydání z r. 1952 pak některé z těchto úprav znovu zrušil a vrátil text k původnímu znění.

zp

## Itálie - Josef Hora

1925

Tematicky jednotná sbírka čerpá své náměty z autorovy turistické cesty do Itálie v létě 1924. Jednotlivé zastávky tohoto putování jsou podnětem básní věnovaných Terstu, Benátkám, Florencii a zejména Římu, z něhož básníka nejvíce zaujaly památky antické (básně *Forum Romanum*, *Koloseum*, *Panteon*); celé básně nebo jednotlivé kulturně historické reminiscence se týkají Botticelliho, Savonaroly,

Boccaccia, Michelangela aj. V básni *Janovan* splývají Marco Polo s hlavním hrdinou Kolumbem ve vášnivou postavu mořeplavce hnaného žízni po objevech a dálkách. Při exkursech do dějin a tradic navštívené země se objevuje dobový motiv prolínání antického a křesťanského mýtu: oba se vepsaly do mentality italského člověka, oba se staly i výrazem jeho podřízenosti moci — pro revolučně smýšlejícího Horu proto mezi nimi není podstatného rozdílu. V patetické konfrontaci minulosti s přítomností polemizuje proletářský básník s legendou „věčného města“ poukazem na trvající nadvládu vojenského, císařského a kněžského panstva a trvající porobu dávného i moderního proletariátu (*Roma in aeternum*). Naproti tomu je v monumentální stylizaci oslavena tvořivost pracujícího člověka, živitele a udržovatele světa (*Klasy a ryby* aj.). Horův demokratický postoj se projevuje i ostrými výpady proti vládní fašismu (básně *Stráž*, v prvních vydáních s titulem *Mussolini*).

Nejzávažnějším cizokrajným přírodním motivem, který je s velkou vynalézavostí a metaforickou energií opětovně exponován, je teplé jižní moře. Hora je předvádí v nejrůznějších podobách, především však rozvlněné větrem, tříštící odrazy věcí a světél i jas prudkého slunce. V dosahu moře a slunce věci, dychtivě, barvitě a nově viděné, ztrácejí tíži i ostré kontury, vlní se, odhmotňují. Vypracovává se tu nová básnická technika, a spolu s ní se formuje i stanovisko, které nelze převést na výchozí jeho podnět, tj. na situaci turisty letmo shlédnuvšího a vzápětí ztrácejícího předměty cizího světa: připravuje se tu noetická poloha Horovy poezie, která se vyhranila v následující sbírce STRUNY VE VĚTRU — pohled na rozvlněný hmotný svět neustále vznikající a zanikající v proudu času. Tato dynamická koncepce samého vnímání světa má v Itálii svůj předpoklad v prudkém rozhoření dychtivých smyslů a svůj předobraz motivovaný dějinami kultury: „jižní“ lidský typ, bezprostředně a odevzdaně, s živou citlivostí vnímající smyslovou podobu věcí, je tu stavěn do protikladu s člověkem „severním“, plným otázek a reflexí, toužícím po nalezení hlubšího smyslu jevů (básně *Anzio* aj.). Uvedené rozdvojení není jen předvedeno, ale zároveň i překonáno. Umělecky nejprůbojnější básně sbírky vesměs směřují od rozštěpení skutečnosti, ostrého a abstraktňujícího rozlišení mezi subjektem a objektem (často signalizovaného přívalem otázek) k sjednocení obou pólů. Předmětná realita se rozechvívá prožitkem, je prostoupena subjektivitou. Na druhé straně subjekt pojímá do sebe nově prožívanou zkušenost z vnějšího světa a pod jejím vlivem se proměňuje. Takové texty tedy nedávají za pravdu jedinému z členů antiteze subjekt-objekt, ale poukazují k vyšší rovině básnické sjednocené zkušenosti.



Sbírka Itálie mnohostranně přesahuje běžnou, jen tematicky zajímavou poezii cestovních dojmů. Hora v ní novým uměleckým činem reaguje na složitou situaci v polovině dvacátých let, kdy i pro něho se vyčerpaly zdroje proletářské tvorby. Anž opustil svůj socialistický postoj, výrazně zkonkrétnuje své vidění a obrací se od sociálních reflexí k senzualismu svých mladých veršů (spolu s nimi, např. se sbírkou *Strom v květu*, zařadil autor v rozvrhu sebraných spisů Itálii do jednoho svazku, vydavatelem pak pojmenovaného *Kořist smyslů*). Itálie zároveň svým stylem předznamenává pozdější Horovu tvorbu prostoupenou problematikou plynoucího času. V některých básních využívá k vytvoření svéprávné umělecké konstrukce a k snovému předpodstatnění reality básnických postupů soudobého poetismu, zejména volného asociativního sdružování vzdálených představ; vliv avantgardy se tu projevuje i v jistém vylehčení, spontaneitě, odvratu od rétoriky a dokonce i v názvucích humoru, u Hory jinak velice vzácného. Na rozdíl od poetistů a v otevřené polemice s nimi však Hora neodmítá hlubší reflexi o problematice lidského osudu a duchovního života. V Itálii je zřejmě také souvislost s tradičními lyrickými tvary, zejména s poezií Karla Tomana; Tomanovu současně vznikajícímu **STOLETĚMU KALENDÁŘI** se sbírka blíží i tematikou cesty do středomořské země. — Ze soudobých kritiků přijali Itálii s vysoce kladným hodnocením nejen osobnosti Horovi blízké (F. X. Šalda, A. M. Píša), ale i někteří z mluvčích avantgardy (B. Václavek). Dnes je sbírka pokládána za jedno z vrcholných děl svého autora, zejména pro smyslovou intenzitu a nesmírnou živost svého vidění. mč

## Jan houslista - Josef Hora 1939

Jan houslista je lyrickoepická skladba s jednoduchou dějovou osnovou: Jan, talentovaný český virtuos, se vystěhoval do Ameriky a našel tam šťastné manželství, umělecké úspěchy a slávu. Když však ovdoví a dělá bilanci dosavadního života, zjišťuje, že zůstal v novém domově cizincem a nepronikl ani k duši zemřelé ženy. Rozhoduje se k návratu. Ve vzpomínkách před ním vyvstává venkovské dětství jako čas bezprostředního kontaktu se světem. Znovu prožívá klíčové životní okamžiky, a tato introspekce mu pomáhá k poznání, že konečným cílem životního úsilí není pro umělce dokonce ani zdařilý tvůrčí čin, pokud se jeho umění nestane nástrojem komunikace s lidmi, sdělením sdílené lásky k těm, kdo mu naslou-

chají. Teprve v „echu srdcí“ je proces tvorby dovršen. Umělec může být šťasten teprve tehdy, promluví-li k nejbližším lidem ve své vlasti. V Americe Jan pocítil, že pro bohaté je jeho hra jen artistickou produkcí, dráždidlem nervů, vybočením z nudy; nadšení chápacích dělnických posluchačů mu znovu připomíná domov. Po návratu, ač od kolegů nijak nadšeně nevitán, dospívá k přesvědčení, že svou hrou naplňuje významné společenské poslání. Dech rodné země obnovuje v jeho hře živé spojení s naléhavými city a prožitky, neklid a napětí. — Ve skladbě se prolínají dva vůdčí motivy: domov a umění. K nim se vážou četné lyrické reflexivní odbočky. Návrat domů znamená také obnovu těsného vztahu k nejbližším lidem, k zemřelé matce, učiteli, dávné přítelkyni, k domu a podřípské krajině. Často zde mluví autor sám za sebe: vyrovnává se se svými úspěchy a omyly, se zklamáními a bolestmi, připomíná si dávnou sociální víru mládí a objevuje v sobě sílu věřit v budoucnost. Dospívá k pojetí umění jako obnovitele kladných životních sil; umění spoluvytváří a utvrzuje životní řád a účastní se na jeho proměně. S tímto vědomím Jan pohlíží i na pesimismus své zestárlé přítelkyně, která sklíčena smrtí manželovou a synovou se upíná k nadpozemským útěchám. Jan nachází místo v tomto životě: umění nově zhodnocené a začleněné stačí dát jeho životu smysl. — S tématem cesty k víře v nadosobní úkol umění souvisí širší morálně společenské téma — vázanost každého člověka k rodné zemi, vzájemná podmíněnost svobody jedince a svobody jeho národa. Tato ideová linie byla posilována konkrétní politickou situací, která ve skladbě našla organický výraz: Hora psal báseň ve chvíli politického úpadku po Mnichově a březnové okupaci a do téže situace se ze světa do vlasti vrátil i jeho hrdina. Tak jako před celým národem, i před Janem houslistou vyvstává závažný význam české kulturní a umělecké tradice, která se ovšem v dané situaci naprosto nejeví jako muzeum dovršených výtvorů, ale jako živá a závazná výzva k pokračování, požadavek reálného činu. Morální příkaz věrnosti domovu neznamená omezení osobnosti. Domov, který je zevnitř ohrožen temnými silami (odraz situace v pomnichovské republice), je místem, kde se mohou rozvinout a před člověkem rozevřít závratné možnosti seberealizace. Pro Horu to znamená i návrat k staré víře, že především prostí lidé, dělníci, svou samozřejmou svěžestí a bezprostředností a svým pravidelným pracovním rytmem udržují stabilitu života. — V knize se vrací motivy z celé dosavadní Horovy tvorby (Praha, domov, krajina, přísná česká historie). Báseň ústí ve víru, že není jiné věčnosti než prostě žít, být, pracovat, přijmout smrt ve jménu dalšího pokračování života. V této kontinuitě je i příslib národní budoucnosti. V pojetí národa jako ži-

vého procesu a kultury jako aktivní složky národního bytí je Jan houslista pokračováním básně *Zpěv rodné zemi* a celé předchozí sbírky *Domov*. Je to poezie, v níž není žádné hranice mezi bezprostřední reakcí na časové podněty a tvorbou kladoucí si nejsložitější úkoly umělecké a ideové.

Lyrickoepická forma umožnila Horovi vyjádřit postavení národa i jednotlivce ve chvílích krize jak monumentálními tahy, tak v jemných odstínech a záchvěvech prožitku. V hojných reflexivních pasážích se objevují metafyzická témata, která autora vzrušovala v celé dosavadní tvorbě. Pomíjivost věcí, lidí a vztahů není důvodem k tomu, aby v nich byly spatřovány pouhé oběti nicoty. Představa plynoucího času, která ve sbírkách třicátých let Horovi abstraktněla, se znovu konkretizuje: mezi různými typy plynoucího času vystupuje nyní čas historický, který svou tvořivou spoluúčastí na lidských věcech se podobá bratrskému času Horových STRUN VE VĚTRU; je prožíván celým národním společenstvím, je místem setkání mrtvých, živých a nenarozených. V krutém dějinném okamžiku vyzbrojuje člověka zkušeností staletí. Horův čas se otevírá k budoucnosti viděné zcela konkrétně jako hlouček dětí naslouchajících Janově hudbě. Pokorná služba dennímu úkolu se stává příležitostí ke spojení okamžitého s věčným.

Skladba je komponována s použitím hudebního principu vračejících se, prolínajících a obměňovaných motivů. Dějová linie a obraz postav tvoří chvíli osu sdělení, chvíli ustupuje zcela do pozadí. Předobraz této kompozice, která je romantického původu, poznal Hora důvěrně v Puškinově *Eugenu Oněginovi*, románu ve verších, jehož vynikající překlad právě dokončil (1938). Ve stopách Puškinových směřuje Hora k formální ucelenosti a jednotě; básně je pravidelně členěna do šedesáti složitě stavěných a náročně rýmovaných dvanáctiveršových slok, koncipovaných speciálně pro tuto skladbu. Ke klasické dokonalosti je tu doveden čtyřstopý jamb. K rozmanitosti přispívají eufonické sestavy hlásek, které obvykle upozorňují na myšlenkově závažná místa, a stále se proměňující vztah mezi stavbou sloky a větými i tematickými předěly.

Stejně jako ostatní básnická díla vyrovnávající se s národní tragédií Mnichova a konce republiky (Halasovo TORZO NADĚJE, Seifertova sbírka ZHASNĚTE SVĚTLA, Holanovo *Září 1938* aj.) si ještě Jan houslista, dokončený až v prvním roce okupace, stačil najít cestu k četným čtenářům, kteří byli skladbou nesmírně zaujati; než bylo další vydávání nemožné, dosáhla ještě pěti vydání. Také po válce byla kniha opět samostatně vydávána. — Ve své době byla Horova skladba také důležitým mezníkem v procesu oživení

epičnosti v moderním českém básnictví; v tom na ni navázal zejména Holanův PRVNÍ TESTAMENT (a další epické skladby téhož autora), po válce F. Hrubín aj. mč

## Jaro, sbohem. Básně, verše, říkánky - Jaroslav Seifert 1937, 1942, 1946

První vydání sbírky (jež byla dotvořena až ve vydáních dalších) otevírá báseň *Pozdrav Karlu Tomanovi*, kterého autor oslovuje jako „svého básníka“ (Tomanovi sbírka byla a po všechna svá vydání také zůstala věnována). Přestože ještě nevykristalizovalo pozdější členění na oddíly, určité kompoziční schéma se tu přece jen vytváří. Do úvodu se dostaly především básně s jarními motivy (*Jarní den, Píseň v dubnu, Tanec pod kvetoucími stromy* aj.) a básně odvíjející téma probuzení přírody směrem k blízkému tematickému okruhu lásky (*Píseň s refrémem*), dětství jako „jara“ lidského života (*Robinson Crusoe*); patří sem konečně i básně programově nastolující otázky poetiky (*Komediantský vůz, Kohoutí sonet*) s příznačným obrazem poezie zůstávající „na zemi“. V druhé části knihy se očekávané směřování „k zimě“ uplatňuje již méně výrazně, mimo báseň *Český betlém* je téma zimy evokováno spíše nepřímo, skryto za kormutlivé obrazy stárnutí a smrti v cyklu dedikačních básní a básnických nekrologů Fráňu Šrámkovi, J. Palivcovi, F. X. Šaldovi, Josefu Pekařovi, herci Ferdinandu Hartovi. Na druhé straně, a opět metaforicky, se téma „zimy“ v podtextu ozývá v publicistické lyrice reflektující celkové „ochlazení“ dobové evropské atmosféry již takřka na prahu války — moskevské procesy (*Puškinův pomník v Moskvě*), občanská válka ve Španělsku (*Vražední, Španělské vinice*), nástup domácí reakce (*Na Vikárce*). Sbírkou uzavírá báseň *A pak mám strach...*, v níž se autor konfrontuje melancholickou a moudrou ironií s legendárním výrokem smrtelně raněného A. S. Puškina.

Počínaje druhým vydáním se tvar sbírky značně proměnil: byl vypuštěn podtitul, sbírka byla podstatně rozšířena a rozdělena do šesti (od vydání 1946 dokonce do osmi) oddílů. První část tvoří texty žánrově se hlásící k písním (*Píseň o pruhovaných peřinách, Píseň o námořnických snech, Maminčina píseň*). Druhý cyklus obsahuje většinu básní známých již z prvního vydání a soustřeďuje se k tematickému okruhu východiska sbírky (dětství, láska, poetika), třetí část přináší nově *Malou romanci o Ctiradovi a Šárce* a *Malou romanci o knížeti Oldřichovi a jeho Boženě*, čtvrtá část *Dvanáct pan-*

*toumů o lásce*. Pátá část, opět využívající textů z prvního vydání, se na pozadí evokace tématu jara soustřeďuje k obecnějšímu postizení existenciální problematiky (život — smrt) a shrnuje i básně s pražskými motivy (*Valdštejnská zahrada*), šestý oddíl přejímá ze sbírky *Zhasněte světla* cyklus měsíců s básní *Rok*. Později připojený sedmý oddíl obsahuje *Jarní rondó* samostatně vydané v roce 1945 s titulem *Devět rondó*, poslední osmý cyklus je sestaven opět převážně z nových veršů a vrací se k intimitě vzpomínek a vyznání.

Roční cyklus, který tvoří kompoziční podloží sbírky, je realizován až nápadně neúplně, zcela jsou potlačeny motivy jednoznačně „letní“ a celá osnova stojí vlastně na konfrontaci „jara“ a „zimy“; jaro je dokonce od počátku nahlíženo jakoby zpětně, prostřednictvím zkušenosti zimy. Obdobně i v milostné poezii je přirozený přítomný čas prožitku překrýván vlastně navzdory druhovým možnostem lyriky minulým časem dosaženého poznání: osvobozující a křísivý milostný cit, vždy znovu vracející člověka k počátkům, se prostupuje s vědomím stárnutí a spění k smrti. Smrt přitom není představena v metafyzické podobě, v tehdejší lyrice často vyvolávané, ale jako součást lidského života (a přitom jako deziluzivní síla v něm). Z tohoto hlediska nabývají hlubšího smyslu na první pohled konvenční příležitostné básně k jubilejím či úmrtím, které se stávají verši konkrétního soucítění básníka s ostatními lidmi. Vůbec je celá sbírka — jak napovídá i podtitul prvního vydání — pokusem o rehabilitaci příležitostné poezie jako takové. Na rubu loučení s jarem je totiž přítomno analogické téma „loučení s poezií“ (jak ostatně naznačila i programová Seifertova stať *Sbohem, poezie*, vydání sbírky doprovázející). Zbavování se iluze jara a mládí je provázáno i odmítnutím iluze o samospasitelnosti velké poezie. V tom je ostatně pokračování dávné — i Seifertovy — avantgardní představy o poezii, která by nebyla uměním. Proti romantické vizi poezie s velkým P je kladena polemicky „poezie pro rotačky“, proklamativně se hlásící k písni, popěvku, říkance, k publicistice, neusilující o věčnost a podrobující se bez tragického gesta prostému rámci lidského života, jímž je zrození a smrt. Rehabilitace příležitostné poezie pro Seiferta znovu utvrzuje potřebu příklonu k Nerudovi PROSTÝCH MOTIVŮ a k tomanovské písni. Dovršuje se tak vývoj Seifertova verše k typickému intonačně zklidnělému melodickému, pravidelně rýmovanému tvaru (nejčastěji čtyřverší). Tento proces je doprovázen nejen příklonem k hovorovosti jak ve slovníku, tak v syntaxi, ale především sblížením lyrické výpovědi s vyprávěním; lyrická situace je uvedena v epickém rámci a s časovým odstupem, tedy často v perspektivě vzpomínky.

V rovině tematické dochází i k novému zhodnocení „prostoty“

jako hodnoty ve své elementárnosti jedině autentické (v básni *U pražské Lorety* zurážená křídla dovolují soše vzlétnout apod.). A tak dostává loučení s minulem i velice konkrétní podobu společenskou: podobu loučení se starými iluzemi, jejichž kladnost pododhaluje vyhrcojící se světový konflikt, a hledání hodnot nových. S politickou poezií se tak bezprostředně vázou básně, které nacházejí v situaci evropské kulturní krize hrdinu, jenž je nositelem této prazákladní prostoty a který je označován programově jednoduchým sociálním příznakem: „chudí“ (*Český betlém, Skláři*). Současné také konfrontace historického vývoje, spějícího lineárně k tušené katastrofě, s přírodním cyklem, jakkoli nepojímaným idylicky, sama o sobě nesla zřetelné znamení víry, že „zima“ nemůže být trvalým stavem.

Od samého počátku byla sbírka *Jaro, sbohem* pojata jako otevřená sbírka: i po přestavbách v roce 1942 a 1946 se neustále (jakoli již méně podstatně) proměňovala a definitivní podobu nabyla až teprve v Seifertově novém projektu spisů v roce 1985. Některé básně v průběhu proměn přecházely do jiných sbírek (zejména básnické dedikace a nekrology do knížky *Ruka a plamen*), jiné opět z jiných sbírek přecházely sem (zejména ze sbírek *Zpíváno do rotačky a Zhasněte světla* a též ze Seifertova válečného výboru veršů *Jabloň se strunami pavučin*), vešly sem i menší cykly vydané původně samostatně bibliofilsky.

Přes tuto svoji vnější neukončenost patří *Jaro, sbohem* svým vznikem především do sklonku třicátých let, kdy v české poezii postupně sílila tendence k oproštění básnického prožitku a jazyka a k navázání těsnějšího styku se skutečností a čtenářem (Horův *Domov*, Nezvalova *Matka Naděje*, Závadova CESTA PĚŠKY). U Seiferta tento vývoj navázal poměrně plynule na dávný příklon k písni a jejím výrazovým možnostem a pokračoval verši bezprostřední citové reakce na události roku 1938 (ZHASNĚTE SVĚTLA) i přílnutí k staletým hodnotám vlasti (Kamenný most). Za okupace se v krajně okleštěných kulturních podmínkách sbírka (oblíbená a dvakrát vydaná) stala jednou z morálních opor národa.

## Ještě jednou se vrátíme - Antonín Sova 1900, 1912

V definitivním uspořádání z r. 1912 je sbírka *Ještě jednou se vrátíme* tematicky i stylově jednotná, obsahuje přírodní a intimní lyriku, napsanou z větší části v devadesátých letech. V přírodní lyrice úvodního titulního oddílu pokračuje a vrcholí obdobná tvorba řady předchozích Sovových sbírek (*Z mého kraje*, *Soucit i vzdor* aj.). Hlavním předmětem zobrazení je tu opět odlehlá kopcovitá krajina autorova dětství na pomezí Českomoravské vysočiny a Jižních Čech; pro básnický subjekt je místem klidu, úlevy a oproštění, zároveň se však stává podnětem k aktivizaci smyslů jemně vnímajících barvy, zvuky a vůně, či spíše jejich jedinečné, časově i místně individualizované odstíny a kombinace. Soudobý vývoj Sovovy lyriky k symbolismu a k zachycení skrytých psychických stavů a procesů se projevil stupňovanou diferenciací v obrazu krajiny, který se impresionisticky rozechvívá (velká pozornost je věnována zejména světlu s jeho barevnými odrazy a prchavým odstupňováním intenzity), vylehčuje a otvírá subjektivnímu citovému prožívání. I ve svém souznění se subjektem se však příroda nepojímá jako odraz nebo symbol duševních stavů: má svou vlastní rozmanitost, a je-li podobna člověku, pak nesmírnou složitostí a rozlišeností svých podob, ne tím, že by přejímala obsahy jeho prožitků. V konfrontaci s bohatstvím přírodních situací se naopak teprve plně individualizuje nálada subjektu, která, pokud je vyslovena přímo, vystupuje spíše v obecných obrysech. Mezi člověkem a přírodou se rozvíjí jakýsi tichý dialog rovnoprávných partnerů, který nevylučuje ani nesouhlas nálad. Subjekt přináší ovšem s sebou svou sociální „městskou“ zkušenost (reprezentovanou ve sbírce i několika realistickými básněmi); ta je mu sice popudem, aby se do přírody utíkal, zároveň mu však nikdy nedovolí v ní plně zakotvit.

Obdobně diferencovaný obraz kraje je obvykle aktivní složkou i v básních oddílů erotické lyriky *Samota milenců* a *Na rozchodu s mládím*. I zde je příroda — a v prvním z těchto oddílů také láska — zdrojem harmonických a uklidňujících tónů (*Largo dlouhých večerů*). Prožitek milenecké dvojice, v níž oslovená žena vždy má svůj hlas, svou samostatnost stanovisek a citových reakcí, je však individualizován a dramatizován neklidem, vědomím pomíjivosti a prožité nebo očekávané deziluze. Neboť jen v iluzi a snu dospívají intimní touhy subjektu spontánního naplnění: ve skutečném životě je naplnění možné jen na základě úsilí, překonávání vnitřních

i vnějších zábran. Milostný cit může být méně než příroda útočištěm, přítomnost druhého v samotě je potenciálním zdrojem neladu. V posledním oddílu (a stejně i v dialogu *Zasněný flirt*, zařazeném jako samostatný oddíl) už deziluze, spjatá s úbytkem životních sil a podzimem přírody, zcela převládá; ani zde to však nic nemění na vřelosti, na citovém rozechvění a vnitřní opravdovosti mužova hlasu. Erotika ve sbírce *Ještě jednou se vrátíme* vyslovila tedy intimní prožitky moderního subjektu v jejich nezávislosti na odosobňujících prožitkových konvencích, s jejich snivostí a vnitřní nejistotou, a nepodlehla přitom dobovým dekadentním náladám a stylizacím. Její dramatickost vychází z nitra člověka; neběží v ní jen o zachycení okamžitých stavů, poukazuje se k předpokladům a perspektivám milostného vztahu, jehož protagonisté mají už za sebou svůj „příběh“, své zázemí citového a názorového zrání i kultivace, svůj zápas o osobitý postoj k základním životním otázkám. V těchto procesech chvíle básně je výslednicí i bodem obratu. Složitě prožitky Sova svírá a sjednocuje citlivě vyváženým a vždy nově koncipovaným básnickým tvarem, který v protikladu k rozechvělým slovům básně sugeruje oproštění, neproblematické uchvácení životem: v tvaru svých básní je Sova odevzdán citu jako nepochybné hodnotě. V tom má závažnou úlohu hudebnost verše, založená často na dráždivém opakování hlásek i slov a na vynalézavých konfiguracích rýmů a refrénů (např. básně *Kdo vám tak zcučal tmavé vlasy* o vztazích dvou lidí, jejichž lásky se navzájem minuly). Z hudby se také rodí i vědomě iluzivní, polopohádkové obrazy vysněných bytostí, symboly sebezapomínavého utonutí subjektu v prchavém a reálně nedosažitelném milostném okouzlení (*Princezna Lyoleja*).

K jednotnému ladění definitivního vydání z r. 1912 jako sbírky přírodní a intimní lyriky dospěla kniha teprve po zásadních změnách. V 1. vydání z r. 1900 bylo podstatně méně (o 58 čísel, z nichž některá byla napsána i v mezidobí 1900—1912) milostných a přírodních básní; všechny kromě samostatného *Zasněného flirtu* byly zařazeny v jediném, titulním oddílu. Vedle toho však 1. vydání *Ještě jednou se vrátíme* obsahovalo žánrem i posláním zcela odlišné oddíly *Vybouřené smutky II*, *Náčrty k Vybouřeným smutkům* a scénu *Mecenás*; to vše Sova ve Spisech zařadil do rozšířené podoby **VYBOUŘENÝCH SMUTKŮ**. Dále byl v 1. vydání oddíl *Údolí Nového Království* se samostatnou rozsáhlou básní *Příchod proroků*, a ty v definitivních spisech tvoří samostatnou sbírku. Tyto verše představují nový postoj v sociálně reflexivní Sovově tvorbě, odlišný od předchozích **VYBOUŘENÝCH SMUTKŮ**. Společenská revolta tu ztrácí útočně asketický ráz a spojuje se s pozitivním vzta-

hem k prostým a základním životním hodnotám; odmítání soudobých společenských poměrů nachází protějšek v odvážné vizi spravedlivějšího uspořádání světa v utopickém Novém Království (např. v básni *Když vládl duše*). Básnický subjekt hledí s důvěrou vstříc násilným sociálním převratům, které nastolí nový svět (*Ano, s divokou a výskající radostí*), třebaže ho tvrdě znepokojují nebezpečí obsažená v možné neshodě mezi idealistickými hlasateli humanity a zástupy strženými potřebou pomsty a hmotného blahobytu (*Příchod proroků*). Sovův idealistický socialismus se projevuje v tom, že rozhodující role při přeměně světa je připsána obrodě duchovní a mravní. Podobně jako u Březiny, růst sociálního optimismu se i zde opírá o silící utopické prvky v Sovově názorovém východisku. Kolektivistické monumentální vize, často s epickým zabarvením, postavy proroků i široký daktylsky rytmovaný volný verš zařazují *Údolí Nového Království* mezi básně vrcholného období českého symbolismu, podobně jako Březinyv RUCÉ a Neumannův SEN O ZÁSTUPU ZOUFAJÍCÍCH. Sova navázal na tuto linii své tvorby ještě ve sbírce *Dobrodružství odvahy* (1906), ve které — v kontaktu s bouřlivým sociálním děním počátku století — využívá symbolistické metody v aktuálně politických a sociálně kritických verších, zejména však v úhrnných společensko-filozofických meditacích o bolestech a perspektivách moderního světa. Rétorická výmluvnost této sbírky vyplývá z jejího společensko-mesianistického zaměření. — Impresionistická a hudební lyrika ostatních oddílů sbírky *Ještě jednou se vrátíme* nemá v Sovově generaci přímé obdoby, je blízká spíše pozdější tvorbě Šrámkové a Tomanově; Sova sám na ni bezprostředně navázal sbírkou LYRIKA LÁSKY A ŽIVOTA. mč

## Jiskry na moři - Josef Václav Sládek 1880

Titul druhé sbírky J. V. Sládka se odvolává na jeden z častých motivů jeho prvotiny *Básně* (1875), kde jiskření na mořské hladině je reálným vjemem z autorovy mladistvé cesty do Spojených států; bez této souvislosti se v čele druhé sbírky stává spíš metaforou lyrické básně, pojaté jako záblesk jasu na rozvlákněné hladině života, na povrchu jeho temných hlubin.

Sbírka věnovaná autorovým rodičům má pět nepojmenovaných oddílů, z toho čtyři lyrické. Intimní lyrika je těsně spjata s událostmi básníkovy života: jedenáct měsíců po sňatku, kterému předcházelo

dlouhé čekání, zemřela roku 1874 Sládkova první žena Emilie při nešťastném porodu; následovala léta bolesti násobené výčitkami, neboť vztah s Emilií nebyl vždy harmonický. V roce 1878 se básník seznámil s Marií Veselou, která se o rok později stala jeho druhou ženou.

Ráz prvních dvou oddílů je určen žalem po skonu Emilie. V obecných konfesích životního názoru (1. oddíl) se k všudypřítomnému vědomí smrti, krutých zásahů nicoty proti bezbranné kráse a mládí (např. v heinovské a nerudovské stylizaci španělského tématu *Doña Inez*) a k vyostřeným konfrontacím jarní přírody a lidské melancholie připojuje i skeptické hodnocení lidského života a jeho možností. Hoře vrací lyrického mluvčího k motivům puklého srdce a k romantickým postavám, jako je bludný rytíř, symbol věčného neklidu, nebo bledý panoš, který jako u Máchy rozmlouvá s pánem o ztraceném štěstí a je přitahován pomyšlením na sebevraždu. K romantickým osamělcům a cizincům přiřazuje Sládek i svého generačního druhá, autora dobrodružných historických románů, který zemřel na Kavkaze jako dobrovolník ruské armády při tažení proti Turkům (*Památce Bohumila Havlasy*). Ve verších čerpajících z niternějších zdrojů se prosazuje vyrovnaný a osobitý postoj, bolest ztrácí nadvládu už proto, že je jasně a lakonicky pojmenována. V prvním oddílu úvodní báseň *Přišlo ke mně žití* vyslovuje odhodlání přijímat život v dramatické rozporčnosti jeho sladkých, hořkých a bolestných stránek. Mužná vělost, žal nepodvracející základy osobnosti jsou určujícími prožitky intimnějšího druhého oddílu, který se zcela soustřeďuje k elegiím za zemřelou. Také zde pevný lyrický tvar působí jako nástroj k ovládnutí hoře, začlenění bolesti do výstavby nových a ryzích hodnot životních. Sevřenost a kompoziční uzavřenost útvarů připomínajících umělou píseň nebo náhrobní nápis odpovídá Sládkovu již zde dozrávajícimu pojetí lyriky jako souhrnu z životní látky (ne tedy zachycení okamžitého duševního stavu). To nebrání v užití individualizovaných, jemně odstíněných motivů nejen při zobrazení přírodních scénérií, ale zejména při naznačení procesů psychických: patří sem jednak vyčítavá připomínka nedorozumění v mladém manželství (báseň *Andante* inspirovaná motivem z Beethovena), jednak teskně zaznamenané vědomí zapomínání: mrtvá se s uplýváním času stává blednoucím obrazem („Dnes ještě vzpomínám, však v mlhách hyne / tvá podoba...“). — Na základě obdoby nálad zapadá do druhého oddílu i balada *Štřevičky* s erbenovským námětem o štedrovecerní věštbě odchodu z domova, který však neznamená sňatek, ale smrt. Proti zobrazeným vážným událostem tu v kontrastu stojí mluvní styl plný zdrobňelín a skoro taneční uvolněný daktylský rytmus.

Pro nejlepší básně Sládkovy vlastenecké lyriky, soustředěné do třetího oddílu, je příznačné zintimnění obecných prožitků. I v patetických vyznáních (např. úvodní báseň *Čechy!*) najdeme kompozicičně závažné momenty oproštěné citovosti, kde standardní téma je rázem vztaženo k niternosti mluvčího. (Tím spíše to ovšem platí o vřelém poslání Jaroslavu Vrchlickému, které vedle běžného arzenálu oslavných veršů klade nejintimnější přátelské výrazy.) V podobném směru působí i rytmy a intonace spjaté s lidovou písní. Bolesné pochybnosti v dobách neúspěchů národního hnutí se projeví v trpělivém tónu mnoha veršů, např. ve *Znělkách* věnovaných Janu Nerudovi, které svým napůl mytickým, napůl alegorickým vyslovením národního osudu stojí mezi SLÁVY DCEROU a ZPĚVY PÁTEČNÍMI. Ale Sládkova mužnost a sevřenost jeho vyjadřování se i v tomto žánru prosadily v podobě pádných aforistických formulací národního programu, pojatých značně radikálně („Je proti nám, kdo není s námi“). Obnova slovanského citění v době rusko-turecké války se promítá do patetických výzev *Bliže k sobě! a Kupředu!*. Ke zkušenosti z americké cesty se vrací epický výjev *Vystěhovalci* (v definitivním vydání vhodně přesunutý do *Básní*).

Bez přímého vztahu k vlastenecké tematice je osobní světonázorová konfese v básni *Nevěřím*, která ve výmluvných deklamačních verších vyslovuje distanci od oficiálního náboženství, šlechtického panstva, pokryteckých hlasatelů humanity a od soudobé pozitivistické vědy: klade proti nim intimně pojaté tradiční hodnoty, které Sládek spojoval především s venkovským lidem — práci, myšlenkové úsilí, pravdivost, lásku.

Epika obsažená ve čtvrtém oddílu je žánrově značně různorodá a vcelku málo významná. Hálkovské balady se střídají se žánrovým zobrazením příznačných vesnických postav (*Farář z Podhoře, Starý kantor*) v zábavném tónu. *List z kroniky 19. věku* představuje zajímavý pokus o žurnalistickou epiku na aktuální téma se sociálním obsahem a protiaristokratickým ostnem, bez opory v tradici se však syrovou látku nepodařilo ztvárnit; Sládek v definitivním vydání báseň vyřadil. V básni *Z dob roboty* se poprvé vynořuje postava sedláka, později pro Sládku tak důležitá (viz SELSKÉ PÍSNĚ A ČESKÉ ZNĚLKY). První významnější soubor epických textů nacházíme však až v následující sbírce *Světlou stopou*, kde Sládek v kontaktu s dobově slavným viktoriánským básníkem A. Tennysonem a poučen zkušeností svého přítele Julia Zeyera dospívá v cyklu *Idyl* k samostatné podobě veršované povídky (*Anna Potocká* aj.).

Závěrečným oddílem se sbírka vrací na nejvlastnější Sládkovo

pole, k intimní lyrice. Tentokrát jsou to verše inspirované novou láskou a manželstvím. Obnova životních perspektiv a duševní pohoda vyplývající z porozumění s druhou lidskou bytostí přináší rozjasnění nálad a zároveň i převahu písňových veršů ve stylu milostné romance. Nedochází přitom k ochuzení, i zde vstupuje do jediného zvrstveného prožitku několikery cit; milostné uchvácení a idyla jsou předvedeny jako výsledek mravního usilování, zbývají i vzpomínky obou partnerů na jejich předchozí hluboce zasahující vztahy, na stará okouzlení, zklamání i zoufalství. V tomto zvrstvení citu, který je v celé složitosti zahrnut do průzračného, pevného tvaru a vnitřně ho rozechvívá, jsou rozvinuty podněty z lyriky Nerudovy. Vzniká rovnoprávná protíváha druhého velkého lyrika doby Jaroslava Vrchlického a zároveň je předznamenána tvorba moderních básníků typu Tomanova. Podobně jako Neruda a Toman rozehrál i Sládek napětí mezi celistvou, harmonickou, nannoze písňovou melodií rytmických celků (verš, sloka) a zvukovým obrysem jednotlivého slova, které se hledí osamostatnit a vytrhnout z jednotné zvukové linie. Oproti Nerudovi, který zdůraznil samostatnost slova, usiluje Sládek o vyrovnanost a dává větší váhu sjednocující melodii verše a věty. Nikdy v tom však nejde tak daleko jako jeho současníci Vrchlický a Čech; slovo není u Sládky vybíráno tak, aby bez zadrhnutí zapadlo do širšího kontextu. V daném období to vedlo k tomu, že Sládek zůstával ve stínu svých současníků. Nebyl s to rozvinout jejich rétorický patos, bránila mu v tom jakási „zajímavost“ (jak to později nazval J. B. Čapek), která ovšem jest i organickým příznakem odstíněného, niternějšího způsobu prožívání. Později se právě tyto rysy staly předpokladem vysokého hodnocení Sládkovy tvorby a zdrojem jejich nových aktualizací.

V literárním životě doby byla ovšem Sládkova tvorba přijímána především v kontextu poezie Vrchlického a Zeyerovy. V letech vzniku *Jisker na moři* se dokonce centrem této formující se školy stal právě Sládek, neboť se ujal časopisu *Lumír*, kde pak po dvě desetiletí publikoval práce svých druhů a jejich následovníků a kde hájil program světově orientovaného básnictví proti konzervativní kritice požadující omezení na domácí, ryze českou inspiraci. S oběma jmenovanými básníky uzavřel v této době i vřelé osobní přátelství. (Spolu s uvedenými verši Vrchlickému je v *Jiskrách na moři* i báseň *Juliu Zeyerovi*, opět založená na intimních motivech a vděčně připomínající morální oporu v době, kdy krutá životní ztráta znamenala i ohrožení Sládkových možností tvůrčích.)

V druhém, definitivním vydání vyřadil Sládek z *Jisker na moři* sedm básní a jiné dvě připojil. Textové úpravy jsou výraznější jen u několika básní (zejména zmírnění útočnosti básně *Nevěřím*).

## Kameni, přicházíš... -

Vladimír Holan

1937

Pátá sbírka Vladimíra Holana staví před čtenáře i vykladače zcela neobvyklé problémy, neboť běží o mimořádně těžko srozumitelné lyrické texty. K veršům s přírodními a erotickými tématy se tu připojují četné antické motivy (*Umírající Sapfó*) a vůbec motivy kulturně historické (např. *Rukopis* připomíná velkého německého básníka Hölderlina v době jeho šílenství); obvykle představují i příspěvek k nejbohatěji propracovanému námětovému okruhu sbírky — k reflexím o smyslu a charakteru básnictví a umění vůbec (*Tančící jinoch* aj.). V souvislostech osudů ducha a kultury vystupují básně na smrt význačných evropských, u nás málo známých osobností, jmenovitě francouzského básníka René Crevela (který spáchal sebevraždu po svém rozchodu se surrealistickou skupinou) a ruské revoluční novinářky Larisy Rejsnerové zemřelé na prahu společnosti, o kterou zápasila. — Konkrétní věcné a prožitkové motivy jsou v Holanových básních podrobeny všestranné umělecké transformaci, jejíž hlavní metodou je „abstraktní“ obraznost; básnického pojmenování tu není využito k názornějšímu nebo citově sugestivnějšímu podání věci, pocitu, nýbrž k jejich přetvoření a přehodnocení. Proto také metafora není kontrolována vztahy, jež je možno nalézt v hmotné skutečnosti nebo v lidské psychice, svoji motivaci nachází především v obecném sdělovacím systému, v jazyce. Slova a jejich významy jsou uváděny takřka zkusmo do všemožných vztahů, jak jen je umožňuje a často přímo inspiruje gramatika, a výsledný význam takto vzniklých kombinací už nelze přímo spojit s jakýmkoli prvkem jevové nebo psychické skutečnosti, je to něco předem neodhadnutelného, co vyšlo z experimentu bez předchozího koncipování a úsilí o výstižnost. Přesto se tento znepokojivý, unikající výsledný význam nezříká možnosti, aby byl nějak uchopen a interpretován, pojat jako podnět k prožitku ukrytých stránek, nebo dokonce zákonitostí bytí, lidského ducha, snu a tvorby. Tak z tvůrčího úsilí obráceného především k vnitřním zdrojům jazyka se formuje relativně samostatný básnický svět. — Vedle metafory jsou nástrojem této básnické metody např. rafinované opisy (perifráze), v nichž reálná věc nebo děj se rozplývají v síti odhmotňujících představ, které nahrazují přímé pojmenování zdánlivou přemírou slov; tak svítání po probdělé noci je napsáno takto: „Kolikrát ranní úsvit tvého zneklidnění, nenáviděn / lůnou v zrcadle kouzla, zlatil z mála / úhlavní hromnice mé nespavosti...“

Významy jednotlivých slov se v takových spojeních rozmývají a znejasňují. U Holana jsou ovšem časté i paradoxní výroky, kde se jednotlivé kontrastující a vyvracející se významy vzájemně zvýrazňují a činí jednoznačnými. — Všechny tyto stylistické procesy mají obdobu i v ideové výstavbě básní. V celé řadě Holanových textů je sugerována přítomnost skrytého světa čistě duchovnosti, snad přímo světa platónských idejí rozkládajícího se nad světem pozemským. Avšak jen méně pozorná četba přestává na tomto zjištění. Tento spirituální svět byl vytvořen básníkem ne jako soběstačná existence, ale jako protiváha reálné zkušenosti, kterou má do básně dosadit čtenář: ten je také k této akci dráždivě nevyrovnanou a mezerovitou významovou výstavbou básní systematicky podněcován. — Umělecká stylizace Holanových básní nepostupuje pouze jediným směrem, k abstraktní dokonalosti čistého tvaru dovršujícího překonání skutečnosti hrdinským spiritualismem: vedle tohoto „apolinského“ principu je tu i opačná možnost, směr „dolů“, do hlubin, k tajemství země, tělesnosti a mýtu, v duchu tragického principu „dionýského“. Jedna z klíčových básní sbírky to vyslovuje programově připomínkou antického mytického obra, nepřemožitelného, dokud se dotýkal země, a věštkyňe těžící „výroky božské“ „z par země“ (delfská věštkyňe byla ke svému věšteckému šílenství podněcována sirnými výpari; báseň se jmenuje *Antaios*).

Konfrontace spirituálního světa s hmotou života má ve sbírce Kameni, přicházíš... ještě jiný pramen, a to je současná evropská realita společenská. Z její napjaté atmosféry v druhé polovině třicátých let vychází motiv stísněnosti, tlaku, napětí, motiv tvrdého předmětu ohrožujícího člověka v jeho tělesnosti (kámen v titulu sbírky; motiv trpkoucího slova v úvodní básni se statečnou maximou „Netisněn, neproplyneš / z osudu do osudu, z věků do věků“; tvrdé nárazy věčnosti v básni těsně před závěrem, kde je sbírka vymezena jako kniha „napětí a tlaku“). Také Holanovi — jako Horovi nebo Halasovi — se prototypem básníka zápasícího s tlakem metafyzická i dějina a v tragédii své porážky otvírajícího nové cesty básnictví stává K. H. Mácha (báseň *K. H. M.*). — Společenská situace přináší do sbírky i několik básní na aktuální témata; jsou tu výrazy solidarity se španělskou republikou napadenou frankistickými povstanci (báseň *Španělským dělníkům* se sugestivní výzvou k odolnosti vůči tlaku přesily „kdo za plod měl vás, tvrdé jádro cítí“; dvojdlílný *Madrid* oslavující obránce města v souvislostech mytického hrdinství). *Evropa 1936* usvědčuje důsledky nezaměstnanosti. Báseň *Sousedé* s odvoláním na Tacitovu Germánii se svérázně vypořádává s fašistickým vývojem v současném Německu; fašismus je Holanovi volbou „předčasných“, uspěchaných, falešně

jednostranných řešení nedbajících o složitost skutečnosti a mnohozměrnost člověka. Protikladný motiv plodného váhání, nerozhodnutosti dovolující disponovat vlastním duchem a být otevřen budoucnosti patří k charakteristickým prvkům Holanova postoje.

Motivy kontaktu a střetnutí s drsnou skutečností odlišují sbírku *Kameni, přicházíš...* v rámci „hermetické“ („skryté“ obsahem a zasvěcenecky vylučně formou) lyriky prvního Holanova období, jež v této knížce dospívá k svému vrcholu. — V soudobém českém básnictví má Holanova lyrika, směřující k zduchovnění spíše cestou absolutní jazykové tvorby než s oporou jakékoli ideologie (včetně náboženství), jen vzdálené příbuzné. Ještě nejspíš je možno vidět v jejím sousedství Halasovo DOKOŘÁN, které podobně reaguje na napjatou společenskou situaci myšlenkovým vyostřením; jistá podoba je i v mobilizaci jazykových možností. Holan se méně než Halas opírá o novoty v oblasti slovníku a více o bohatě rozvinutou a odstíněnou větnou stavbu, užitou jako generátor nečekaných významových konstrukcí. Pro kontext celé rané Holanovy tvorby je nejvýznamnější ta větev evropské lyriky, jejímž východiskem bylo dílo francouzského symbolisty St. Mallarméa a jeho pokračovatele P. Valéryho (tímto rodokmenem se Holanovi u nás blíží formálnější a metafyzicky méně výbojná tvorba J. Palivce); pro Holana byl z ní pravděpodobně nejaktuálnější velký německý básník pražského původu R. M. Rilke, jehož Holan i překládal. (Na průzkum dosud čeká předpoklad Holanova vztahu k některým soudobým básníkům ruským, zejm. k B. Pasternakovi.)

Širšího ohlasu čtenářského dospěly až pozdější Holanovy skladby; cesta k nim by ovšem byla bez lyriky typu sbírky *Kameni, přicházíš...* nemyslitelná. Ta zůstává omezena na úzký okruh milovníků poezie, kteří jsou natolik zběhlými čtenáři, aby mohli ocenit odvahu, která až k prasknutí napíná strunu možností jazyka ve snaze přimět ho, aby vyslovil nehmatatelné. *mč*

## Karolinská epopaja - Julius Zeyer 1896

Karolinská epopaja, vytvořená v letech 1887—1894, obsahuje čtyři rozsáhlé epické skladby: *Pohádku o Karlu Velikém* (Zeyer ji věnoval polskému slavistovi Bronisławu Grabowskému), *Román o čtyřech synech Ajmonových* (věnován Zdeně Braunerové), *Píseň o Rolandu*

a *Píseň o korunování krále Lovise* (věnována německé překladatelce české poezie O. Malybrokové-Stielerové). Základním Zeyerovým inspiračním vzorem byly starofrancouzské národní zpěvy z 11.—13. století, tzv. chansons de geste — písně oslavující hrdinské skutky rytířů z kruhu Karla Velikého. Ústřední postavou všech čtyř skladeb je císař Karel Veliký (742—814), zosobněná idea vítězícího křesťanství, jeho meč i štít. Zeyer sleduje své starobylé předlohy i v tom, že panovníkovo postavení v epopaji chápe jako nadlidsky neotřesitelné: je nejen vládcem a hlavou veškerého západního křesťanství, ale je i charismatickým prostředníkem mezi lidmi a Bohem; nepodrobuje si svět pro sebe, ale pro větší slávu samého Boha. Odlesk této Karlovy velikosti pak dopadá na celý svět těchto hrdinských zpěvů — všichni Karlovi paladini jsou ovládáni vůlí po velikosti, jejich činy i vášně mohou být dobré nebo zlé, ale nikdy se neutápějí v malosti, vždy dávají v sázku svoje životy. A protože je základním tématem epopaje boj, ať už je to Karlovo španělské tažení proti Saracénům, v němž zahyne jeho nejmilejší paladin Roland, nebo pokoření vzpurných vazalů, prokazují tito hrdinové svou velikost většinou v boji. Velikost činů a vášní tyto postavy monumentalizuje a přetváří je v jednorozměrné nadčasové typy. Statečný Roland je ztělesněním rytířských ctností, na svoji milovanou a krásnou Aldinu musí zapomenout pro rytířskou čest, vazalskou věrnost a slávu Franků: takové je základní rytířské krédo. Olivier, Rolandův nejbližší přítel, musí absolutnost svého přátelství zpečetit smrtí po Rolandově boku; zrádce Ganelon, který vydal Rolanda nepříteli, přijímá rozsudek smrti z Karlovy ruky jako vykoupení, protože jeho nenávisť vůči Rolandovi už došla naplnění; Ajmonův syn Renald, jeden z hlavních hrdinů *Románu o čtyřech synech Ajmonových*, zosobňuje hrdost svobodného vazala, který stojí třeba sám proti celému světu, je hotov ke každé oběti, ale nemůže se zříci své hrdosti. Svět těchto bájných hrdinů je plný barev a lesku; obrazy hodovních síní vyzdobených s královskou nádherou a tajuplných hradů uprostřed lesů se střídají s dramatickými popisy nesčetných bitev, kde bojují rytíři pod vlajicemi korouhvemi za svoji čest a slávu Franků. A tato bitevní vřava, v níž se utvářejí dějiny, se neustále prolíná s milostnými příběhy, v nichž rytíři dokazují svou velikost i v lásce k ženě, symbolu nebeské čistoty, citové vřelosti a rajskeho, inspirujícího půvabu.

J. Zeyer vnímal starofrancouzské chansons de geste jako ideální obraz feudální rytířské epochy, tak jak si jej transformovala lidová tradice, která povýšila Karla Velikého na symbol této epochy a ztělesnění její ideje „gesta Dei per Francos“ („činy boží skrze Franky“). Básník přistupoval k chansons de geste obdobně jako k mýtu



(zejména ve VYŠEHRADU), v němž viděl „výraz lidové duše národa“; proto také Zeyer v předmluvě ke Karolinské epejeji neváhal označit lid za jediného tvůrce této hrdivské epiky („Lid je prostě jako matka země, vše, co roste, vyrostne pouze z ní a vše se k ní zase vrací.“) a lidu také svoji epiku věnoval (v předmluvě k *Románu o čtyřech synech Ajmonových* napsal zároveň s věnováním Z. Braunerové: „Napsal jsem tuto báseň pro Vás a pro český lid, pro Vás proto, že jste poeta, a pro český lid z tohotéž důvodu. Lid jako dítě zůstává vždy poetou“). I když Zeyer staré texty karlovskeho cyklu nepředkládal čtenáři jako překlad, ale parafrázoval je, přistupoval k jejich prepisu velmi citlivě, přidržuje se základní dějové i ideové osnovy originálu. Ve své básnické parafrázi především oslabil popisnou vrstvu eposu, zejména zkrátil neobyčejně podrobné popisy bojů a zjemnil jejich původní až naturalistickou drsnost. (Zeyer na to sám upozornil čtenáře v předmluvě k *Písni o Rolandu*.) Naproti tomu prohloubil subjektivně psychologický rozměr textů rozvíjením mnoha milostných motivů, jejichž romantická zjemnělost je dosti vzdálená drsně přímočarému naturelu autentických rolandovských rytířů. Karlovo vášnivé milostné vyznání „Ráj bez ní peklem byl by nehlubším“ má mnohem blíže ke kurtoazní milostné lyrice než k původním chansons de geste. Zeyer byl také obdivovatelem zaniklé keltské kultury a vyznavačem fantaskních představ o ní, které se široce rozvinuly v západní kultuře 19. století; keltské prvky silně ovlivnily bretonský cyklus chansons de geste (o králi Artušovi a jeho rytířích), který se oproti cyklu karlovskému vyznačoval hlubším smyslem pro niterný život hrdinů i silným zaujetím pro pohádkově snové děje. Zeyera při parafrázování karlovske hrdinské epiky ovlivňovaly i příběhy bretonského cyklu; *Pohádku o Karlu Velikém* napsal ostatně přímo v Bretani a ze svého okouzlení dávnou keltsko-bretonskou kulturou se vyznal i v její předmluvě.

Celá Karolinská epejeja je psána, tak jako převážná většina Zeyerovy básnické epiky, plynulým, až monotónním blankversem (nerýmovaný pětistopý jamb). Monotónie rytmu je oživena nesouhlasem veršového a větneho členění (přesahy větnych celků z verše do verše, časté ukončování vět uvnitř verše), a tedy zesíleným a diferencovaným uplatněním větne intonace. Zeyer se při svém básnickém parafrázování přidržoval nejen základní dějové osnovy originálů, ale snažil se zachovat i kompoziční postupy chansons de geste. Proto v textu panuje parataktický řád: jedna epizoda následuje za druhou, jejich rozpornost není objasňována, věci jsou předem dány stejně jako společenská hierarchie postav. Děj se často rozvíjí jako v pohádce opakováním, bohatě je využíván dějový pa-

ralelismus; jedna dějová linie vstupuje do jiné, např. tak, že některá z postav přeruší hlavní linii děje vyprávěním svého vlastního příběhu, který představuje rozsáhlou samostatnou odbočku, což zpomaluje celkový dějový spád. Ve vložených vyprávěních přitom mluvčí není odlišen jazykem, hovoří stejně jako autor při tlumočení hlavní dějové linie. Hrdinové nemohou samostatně rozhodovat o svých činech, dodržují pouze předem daný kodex rytířského morálního jednání. Dramatičnost jejich niterného života pramení ze situací, v nichž se jednotlivé příkazy jejich kodexu dostávají do konfliktu (např. mezi věrností králi na jedné straně a osobní hrdostí nebo intimními vztahy na straně druhé). Zeyer si byl přirozeně vědom odlišnosti historického Karla Velikého od jeho legendárního obrazu z chansons de geste, kde se změnil z dobyvatele v prototyp křesťanského rytíře. Básník, jak to sám uvádí v prologu knihy, nechtěl oslavovat „polobarbarského imperátora“ Karla Velikého, ale chtěl skrze jeho typ, zidealizovaný lidovou tradicí, znovu vytvořit vysněný svět velkých činů a nadosobních ideálů.

V podstatě celé Zeyerovo dílo, nejen Karolinská epejeja, je neustálou romantickou konfrontací básníkovy snu o velikosti s měšťáckou malostí doby; proto Zeyer nemohl nevnímat středověk — tak jak jej zobrazovalo středověké básnictví — jinak než jako dobu „velké síly, duševního jasu a ohně prometejského“ a stavět ho do ostrého protikladu k současnosti. Pod tímto zorným úhlem viděl básník feudální rytíře jako zosobnění všech ctností, jako lidi, pro něž měla ještě věrnost, čest a víra hodnotu kategorického imperativu; proto také v předmluvě ostře odsoudil soudobý pozitivistický pohled na středověk a vyslovil domněnku, že v *Písni o Rolandu* je mnohem více z ducha Francie než v Zolově románu *Země*. Zobrazením těchto příkladných typů chtěl Zeyer dát svému lidu vzory velkých činů a citů, jaké nenacházel v soudobé společnosti; vyslovil to velmi přímočaře v dedikaci *Písni o Rolandu*, kterou věnoval „všem pravým, silným a odhodlaným mužům tohoto sice krásného, ale až běda v bařinách kantorství, advokátství a šosáctví tonoucího království“. V této konfrontaci současné malosti s velikostí dávné minulosti tkví základní aktualizací význam Karolinské epejeje, v níž básník neuniká před skutečností, ale chce o ní vyslovit v historické alegorii kritický soud. I když je Zeyerova tvorba svou melancholickou aristokratičností, romantizujícím pohledem na minulost i výběrem postav v jistém smyslu výlučná a odlišovala se od ostatní soudobé literatury, její využívání historických látek k obraně humanistické evropské tradice ji pevně včleňovalo do lumírovského básnického kontextu, stavělo ji do blízkosti takových básnických děl J. Vrchlického, jako byly *Mýty* (1879) nebo *Nové zlomky*

epeje (1895). Také tím, že zpřístupňovala české literatuře nové a dosud neznámé kulturní podněty (v předmluvě ke Karolinské epeji čteme: „... je naší povinností navazovat všechny svazky, které nás pojily vždy s kulturou všeevropskou a jež přefaty byly, když nás do hrobu kladli“), naplňovala jeden ze základních lumirovských postulátů, pozitivně ovlivňujících vývoj české literatury v poslední třetině 19. století.

jm

## Klekání - Jan Opolský

1900

Klekání je druhou ze tří básnických sbírek, jež napsal J. Opolský na přelomu 19. a 20. století a jimiž vstoupil do literatury jako básník symbolistně dekadentního ladění. Celá tato sbírka je prodchnuta tíživou melancholií, smutkem a náladami bezútěšného zmaru, z nichž není úniku. Ve většině básní, zcela v intencích dekadentní poetiky, aktivita lyrického subjektu ustupuje před odevzdaností neurčitým nostalgickým náladám, jimiž demonstruje básník marnost každé touhy (básně *Hněv*, *Melancholie* aj.). Scenérii těchto impresí netvoří konkrétní přírodní realita, ale jakási neskutečná „bezlidnatá země“ a „morózní krajina“, v níž se pohybují lidé podobní stínům a romantickým přeludům, kteří žijí jedině ve snech. Oč nudnější a „mdlobnější“ se jeví básníkovi život, o to větší význam přikládá snu, do něhož promítá svou touhu po síle a činu. („Jen ve snu chví se barva krásné vlajky“ — básně *Za lodí*.) Hraje-li u symbolistně dekadentních básníků obecně sen velmi důležitou roli a je-li vždy víceméně výrazem melancholie a unikem před skutečností, u Opolského je jeho funkce ještě zvláště tím, že se do snů promítá i ona romantická bizarní realita, velmi častá kulisa dekadentní tvorby. Básník toužící po výlučnosti a exotičnosti hledá nejkurióznější a nejbizarnější motivy, jimiž by vyjádřil své sny i své opovržení vůči šedivé měšťácké společnosti. Česká dekadentní poezie využívala v tomto smyslu velmi často osobitě pojatých motivů z antiky a středověku (J. Karásek, K. Hlaváček). J. Opolský se antických reálií jen letmo dotkne, přičemž volí motiv řecký (básně *Akropolis*), zatímco dekadenty tolik obdivovaný Řím zcela opomíjí; naproti tomu bohatě využívá středověkem zabarvených pohádkových a romaneskních motivů (loupežníci, králové, rytíři, hvězdy plné vlkodlaků apod.). Navíc pak Opolský svoji touhu po exotičnosti ještě doplňuje africkými a podobnými motivy (Nubičanky, tygři, sloni apod.), což jen podtrhuje bizarní dekadentní charakter jeho obraznosti.

Exotičnost všech těchto motivů má v podstatě jedinou funkci: stát v opozici vůči soudobé společnosti, jevící se básníkovi jako ztělesnění bezbarvé prostřednosti, pokrytectví a nudy. Lyrický subjekt zaujímá k současnému světu postoj pohrdavě aristokratické ironie, měnící se občas až ve výsměšný sarkasmus. („Mé rodné město ... Ninive, plné hnusných stonožek, / až v hlubinách se za tě hanbí duše“.) Toto pohrdání se objevuje v nejrůznějších převlecích a stylizacích — jednou je to don Quijote, uvědomující si ironickou proměnu svých iluzí, které se staly obětí životní banality a chudoby, takže z nich ze všech vytrvaly pouze větrné mlýny čnějící nad krajinou (báseň *Quijote*); podruhé Noe, který při pohledu na zem po potopě, nasáklou silou z tisíců mrtvých, volá po novém stvoření bytostí schopných této síly využít (báseň *Noe*); potřetí pak Gulliver smějící se ubohosti mocných (báseň *Dvě pohádky*). Dekadentní básník se sice měšťákovi vysmívá a pohrdá jím, ale nerevoltuje, protože a priori ví, že všechno je marnost a „plynoucí dým“.

Toto programové zdůraznění marnosti má pro symbolistně dekadentního básníka přímo noetický význam. Absolutizuje se básnický subjekt („zrak světu vzat, do hlubin vnitra civí“ — básně *Rybník bravný*); vše mimo tento subjekt, tedy objektivní realita, je pouhou překážkou či tíhou, zabraňující tvůrčímu duchu v rozletu. Proto je skutečnost tak často vnímána pouze pod jediným zorným úhlem — a tím je hnus, rozpad a tlení. Také Opolského přitahuje světélkující záření hniloby. Opolského přitahání baudelairovské krásy ohavného a častá přítomnost až naturalistických detailů jej přivedla bezmála až k jakési fascinaci rozpadem, připomínající pozdější expresionistickou poezii typu Georga Trakla. V tom je také jistá Opolského osobitost v kontextu české symbolistně dekadentní poezie.

Klekání spolu s básnickou prvotinou *Svět smutných* (1899) a se sbírkou *Jedy a léky* (1901) tvoří básnický triptych, jímž Opolský zaujal pevné místo v české symbolistně dekadentní poezii. Ve své tvorbě dovedl Opolský zdařile postihnout neurčitost nostalgických nálad, atmosféru uvadání i smutek rozpadu a tlení. Změnil-li však téma svých básní a objevil-li se v nich epický prvek, velmi často pak upadal do rozvláčné popisnosti (např. v básních *Zvířátka a Petrovští* a *Probuzení*). Svým básnickým naturelem, zejména hudebností svého verše, měl J. Opolský mnohem blíže ke K. Hlaváčkově (např. básně *Na Griegův Eroticon* má typicky hlaváčkovské ladění — viz POZDĚ K RÁNU, MSTIVÁ KANTILÉNA) než k J. Karáskovi. Klekání spolu s dalšími dvěma básnickými sbírkami z přelomu 19. a 20. století tvoří patrně vrchol Opolského literární tvorby, která zůstala i ve svém dalším vývoji (J. Opolský

publikoval celkem 11 básnických sbírek a 16 knih drobných próz) zcela poplatná atmosféře devadesátých let minulého století. Tím ztratila později kontakt s organickým vývojem české literatury a byla vnímána víceméně jako pouhý archaický pozůstatek překonanych tvůrčích tendencí a snah.

jm

## Kniha lesů, vod a strání -

Stanislav K. Neumann

1914

Jedna z nejvýznamnějších knih St. K. Neumanna je rozsáhlým, tematicky jednotným cyklem přírodní lyriky. Jeho dějištěm je kopcovitý kraj velkých lesů poblíž Brna, protékáný řekou Svitavou. Přílnutí k předmětu zobrazení, konkrétně k přírodnímu koloběhu, který si sám určuje i způsob svého ztvárnění, je naznačeno v kompozici sbírky: básně jsou řazeny podle posloupnosti období roku. Sbíрка počíná barevně rozzářeným podzimem, jehož obrazy jsou zvláště způsobilé sugerovat výchozí pocit okouzlení krásou a vlebností přírody (*Obět poděkovací, Se složenými vesly s motem z H. von Hofmannsthalu*), pokračuje přes nehybné, do ticha vnořené zimní scenérie vyzývající k zamyšlení a přes zvučné, větrem a prouděním vod rozhýbané záběry jara (*V den větrný*) k létu, kdy se příroda údery slunečního svitu a přívaly vegetace energicky zmocňuje člověka (*Poledne v seči*); v závěru několik básní z časného podzimu naznačuje iluzivnost snu o plném splynutí s přírodou (*Stesk na konci léta*). — Naladění subjektu tu ozvučně harmonuje s rázem okamžité přírodní scenérie, ale příroda pro Neumanna není zámlkou k vytváření paralel mezi stavem duše a hmotným světem. Sbíрка obsahuje — a v tom je její hlavní novátorský přínos — především konkrétní záznamy jedinečných přírodních výjevů; využívá přitom bohatého slovníku, v němž se objevují pojmenování zvířat, rostlin a terénních útvarů, přesně odstíněné názvy pro barevné vjemy a celé barevné stupnice. K postižení přírodních dění užívá Neumann i obrazných pojmenování; při srovnání s člověkem a předměty lidské civilizace jde Neumannovi spíše o jemné vystižení krajiny než o její personifikaci. Zaměřením k jedinečnému okamžiku a živou vnímavostí pro zrakové dojmy připomínají mnohé básně impresionistické obrazy. Neumann zároveň ukazuje stavy kraje jako výsledky předchozích a východiska následujících procesů, vybírá rozhodující situace přírodního dění a tak často dochází až

k obrazu typickému a monumentálnímu. Upření pozornosti k detailům a znalost přírodních reálií nevedou k popisnosti a k potlačení básnického subjektu, neboť vypovídají o jeho mocném zaujetí přírodou a manifestují jeho smyslově bezprostřední přístup ke skutečnosti bez předsudků a předem přijatých schémat vnímání a hodnocení. Subjekt bývá v básních předmětně zobrazen v podobě velmi blízké skutečnému tehdejšímu Neumannovi: volnému literátovi, který si blahopřeje, že vyvázl z kaváren a redakcí, z nervózního městského a bohémského životního stylu (báseň *Autoportrét v červnu*); člověk se tu snaží co nejtěsněji splynout s novým přírodním prostředím, které se před ním otevřelo jako zdroj netušených možností, prožitků, poznání, tvůrčích podnětů, svět plný jemných rozlišení, oblast tajemných a významných událostí. Kromě toho je však příroda i jakýmsi argumentem pro materialistický názor, kontrastem spiritualistického popření hmoty a tělesnosti (protináboženská báseň *Strašidla v kraji* aj.); příroda vyzývá k svobodnému životu, v němž osobnost dozrává — podobně jako ptáci, zvěř a stromy — podle svého vlastního určení a zároveň ve shodě se zákonitostmi bytí. Sociální poměry v moderním městě se na tomto pozadí jeví jako nesmyslný chaos: radikální odstup od soudobé společnosti i její kritika se tak prolínají s prvky programové izolace od společenského dění. Také příští revoluční společenské změny vidí Neumann jako příklon k přírodnímu řádu. Tento postoj byl naivní, rozporný a Neumann ho zanedlouho opustil, postačil však jako východisko umělecky silné syntézy. Ve sbírce vystupuje i přímo v častých reflexivních pasážích a v programatických básních (*Vstupní modlitba*): ve sporu se soudobými vládnoucími ideologiemi, především s křesťanstvím, tu básník opětovně vyznává bezprostřední přístup ke smyslově dané skutečnosti v její okamžité podobě, ke „vteřině“, kterou má člověk pochopit a prožít co nejdiferencovaněji. Tento názor má pro Neumanna i jasné morální důsledky: je to požadavek věrnosti zemi. Vedle patetických apostrof (někdy polemicky citujících a parafrázujících křesťanské modlitby, např. *Jarní zvěstování*) a vrocích, stylově často spíše tradičních citových vyznání, mají velký význam pro vyslovení tohoto postoje náznaky mýtu země opírajícího se ne o ideologii, ale o předpodstatnění skutečnosti pomocí jak moderní metafory a symbolu, tak pohádkové představivosti lidové (*Zpěv země*). Ale intelektuální, ideově analytická povaha autorova talentu se ve většině básní nezapře; jeví se např. v užití četných — zvláště cizích — slov ze soudobé esejistiky a žurnalistiky. Ve sbírce zanechaly stopy i široké autorovy kulturní záliby, např. zájem o Japonsko a jeho výtvarné umění. (Báseň *Vzpomínka v den šerý* na motiv ze slavného japon-

ského autora древоěžů Utamara je blížká řadě dalších Neumannových obrazů mytických, historických i soudobých ženských postav z různých světadílů; tyto básně vznikající současně s *Knihou lesů, vod a strání* shrnul později Neumann do sbírky *Bohyně, svěťice a ženy*.)

Největší část *Knihy lesů, vod a strání* byla napsána v letech 1908—12. V 2. vyd. autor doplnil několik básní. Sběrka znamenala pro autora velkou básnickou obnovu, překonání několikaleté krize, pod jejímž tlakem Neumann dával před poezií přednost žurnalistice. Počátkem století už nebylo možné pokračovat v patetické symbolistické tvorbě prvního Neumannova tvůrčího období (viz *SEN O ZÁSTUPU ZOUFAJÍCÍCH*) a nové cesty bylo nutno dlouho a svízelně hledat. Náznaky obrody se projeví v přírodní a intimní lyrice sbírky *Prst květů z různých sezón* (1906).

V době vzniku *Knihy lesů, vod a strání* bydlil autor v Bílovicích u Brna a externě spolupracoval s Lidovými novinami, kam psal četné fejetony s přírodní, uměleckou i kulturně politickou tematikou (kniha *S městem za zády* 1922, 1923); tyto fejetony jsou i pro dnešního čtenáře cenným komentářem ke *Knize lesů, vod a strání*, vyznačují širší názorový a společenský kontext, z něhož rostla, odrážejí i Neumannův rozchod s anarchistickým hnutím a jeho i nadále trvající kritický, radikálně nonkonformní postoj k současné společnosti. V době vydání sbírky měl Neumann nejbližší k předválečné literární a výtvarné moderně kolem *Almanachu* na rok 1914, jejíž dílo verší svých *NOVÝCH ZPĚVŮ* a svými publicistickými projevy výrazně spolutořil; K. Čapek napsal k 1. vydání *Knihy lesů, vod a strání* předmluvu, J. Čapek ji později ilustroval. Umělecky je však sbírka nejbližší vrcholným dílům Neumannových vrstevníků, kteří se v téže době obraceli od subjektivní lyriky k zobrazení širší předmětné skutečnosti a bohatě přitom využívali přírodní tematiky, usilující ještě zřetelněji než Neumann o vytvoření moderního mýtu básnický ztělesňujícího splynutí země a člověka (*Tomanovy SLUNEČNÍ HODINY*, *Šrámkův SPLAV*).

*Kniha lesů, vod a strání* patří k čtenářsky nejoblíbenějším dílům svého autora, často reeditovaným. Sám autor od dvacátých let se k této sbírce stavěl kriticky, neboť se obával, že kvůli ní bude označován nálepkou „naturisty“, idylického básníka přírodních obrázků; proto dával přednost experimentální tvorbě svých *NOVÝCH ZPĚVŮ* a v nedokončených *Pamětech* provedl kritiku jejich ideových východisek. Ve své pozdní přírodní lyrice (*Srdce a mračna*, *Zamořená léta* aj.) přesto s prospěchem využívá jejich uměleckých postupů.

mč

## Knihy veršů - Jan Neruda

1868

Druhá Nerudova básnická sbírka má reprezentovat — jak vyplývá z úvodního *Proslou* k prvnímu vydání — kritický výbor z veškeré básnickovy veršované tvorby padesátých a šedesátých let, včetně „mnohostranně kacěřované“ prvotiny *Hřbitovní kvítí*. Kniha je věnována příteli Karlu Sladkovskému, barikádníku z roku 1848 a Nerudovu novinářskému spolupracovníku. Zahrnuje dvě básnickova tvůrčí období. Za prvé je to období tzv. rozervanectví, charakterizovaného také podle Neruda často užívaného dobového obrazu jako poezie puklého srdce. Vznik této poezie spadá do padesátých let, do doby útlaku za bachovského absolutismu; jejím představitelem je kromě několika epických básní především *Hřbitovní kvítí* a základním znakem pocit světobolu, vyplývající z vlastního prožitku lidské bída, z poznání sociálních protikladů, z nichž doba není s to nabídnout neiluzivní východisko. Citlivé prožívání těchto protikladů uvrhuje básníka do pyšné osamělosti a pesimismu, vyvolává v něm provokativní vzdornou negaci. Druhé Nerudovo tvůrčí období, spadající v podstatě do časů nových, reálnějších společenských perspektiv po pádu absolutismu, představuje postupně překonávání této negace, neboť doba už umožňuje přímou společenskou aktivitu. V jejím rámci také Nerudovy demokratické ideály, vedoucí dříve k rozervanectví, mohly najít pozitivní básnické vyjádření.

Svůj výbor však Neruda nerozčlenil podle časové následnosti dvou tvůrčích období, nýbrž — v souladu s dobovými zvyklostmi — podle užitých druhů a žánrů. *Knihy veršů* tak vlastně vytvářejí tři ucelené, relativně samostatné, navzájem však názorově skloubené sbírky. První nese titul *Kniha veršů výpravných*, druhá *Kniha veršů lyrických a smíšených*, třetí *Kniha veršů časových a příležitostných*.

Tematicky i žánrově různorodá epika první knihy směřuje převážně ke zdůraznění tragických momentů lidského života. Tomu také odpovídá nejčastěji užitý útvar balady. Baladičnost zabarvuje i zpracování některých cizokrajných látek (skotská balada vedle indické legendy, arabské morality a severské báje). Alespoň baladický přísvit provází Nerudovy rozsáhlejší skladby, lyrickoepické povídky *Divoký zvuk* a *O Šimonu Lomnickém*. Ač se svým zpracováním výrazně odlišují — první oslavující nespoutanost cikánského života se vyznačuje vzrušenými romantickými výjevy a popisy přírody i divokých čardášových melodií, druhá je skoro bez děje a převládají v ní reflexe o smyslu života — existuje mezi nimi vnitřní spojitost. Zároveň korespondují i s ostatní Nerudovou poezií ro-

zervanectví. Obě totiž stylizují osudy historických postav umělců a zároveň životních ztroskotanců. První je inspirována osudem maďarského houslisty českého původu Antonína Čermáka, vynikajícího interpreta cikánských písní, který z neoslyšené lásky zešlehl, druhá uvádí na scénu českého básníka z přelomu 16. a 17. století, katolika, který se přidal k povstání českých stavů a po jejich porážce se znovu vrátil k vítězům, ale ani to ho nezachránilo před smrtí v naprosté bídě. Podle Nerudovy verze je oba teprve příkoří a chudoba přivedly k vrcholným výkonům. Aby zdůraznil, že lidsky vyzrálé umění může vytvořit jen ten, kdo prožil ponížení a sociální vzdor, Neruda pozměnil houslistův životní příběh. V Šimonu Lomnickém pak tuto sociální motivaci provází i osten vůči služebné písni, která „sotvaže tu vzniká, / juž peklu nesmíru jest zapsána“; proto také přichází za ni odplata: „Trest stejný, jednomu-li píseň služí, / či času svému zalíbit se touží.“

Nejvýrazněji ovšem tragické rysy života vystupují do popředí v baladách. I Nerudu fascinovala Erbenova KYTICE, i on proto často sahá k tradici folklórní balady. Ale jen ojediněle se v ní vyskytuje erbenovská osudovost v podobě trestu přicházejícího vzápětí po provinění (*Rubáš, Jeník*). Pouze v jediné baladě se také objevuje bájná bytost, vodník, a to jen jako záminka k rozvinutí mravního konfliktu mezi přirozeným mateřským citem a božím imperativem, s řešením protikladným Erbenovu *Vodníku* (*Matka*). Jinak i v těchto ohlasových baladách tragické okamžiky vyplývají z reálného života, který je zmařen milostnou zradou (*Jeník*), předčasnou smrtí (*Mrtvá nevěsta*) nebo lehkomyšlností (*Jako do skoku*), jak je to běžné v romantické tradici, ale už také sociálními poměry (*Skočme hochu!*). Spolu s těmito více či méně ohlasy folklórní baladičnosti vznikaly i další balady, v nichž inspirace folklórem a Erbenem je také patrná, ale jež se již zcela odpoutávají od tradičních ohlasových motivů. Charakterizuje je minimum vnějšího vzrušivého děje, zato jsou plné vnitřního napětí. Jejich civilnějšímu, realistickému rázu s kritickým zaostřením odpovídá i zkratkovitě sevřený děj, směřující k vyostřené pointě. Motivace jejich niternějších konfliktů tkví vesměs v oblasti sociální, ať už příčinou tragických dějů je hmotná bída, nebo srážka konvence s přirozeným pojetím života. Nouze nutí jediného živitele matky dát se na vojnu s nadějí, že osamělé ženy se lidé spíše ujmou (*Dobrovolník*), nouze dostává padlou dívku před soud (*Slaměný vínek*) a nouze vede upracovaného starce, na něhož rodina v honbě za chlebem nemá čas, do útulku pro chudé (*Před fortnou Milosrdných*). Sociálně motivovaná drsnost lidské povahy určuje také jednání mladého hospodáře, který otci zhotovuje dřevěnou mísu, aby nerozbíjel tře-

soucima se rukama nádobí (*Dědova mísa*). A na druhé straně nutnost zachovávat dané konvence ponechává profesionální úsměv na tváři tanečnice i ve chvíli, kdy se na jevišti zhroutí únavou (*Při baletu*), a vyvolává vnitřní konflikt v mladé jeptišce, jejíž modlitba k Panně Marii ústí v úpěnlivou prosbu: „Tys milovati mohla sama boha, / nech milovat mne aspoň člověka!“. Básně tohoto typu převládají tradiční žánr balady v tom nejpodstatnějším: jako hybné síly dění místo nevyzpytatelné síly osudu nebo hry náhod vystupují v nich dramatické konflikty vytěžené z reálného života.

Vedle folklórních a sociálních balad se v první, epické části sbírky vyskytuje ojediněle ještě třetí typ baladičnosti, jenž je pozoruhodný tím, že se v něm uplatňuje Nerudův specifický humor, v tomto stadiu silně poznamenaný ironií a sarkasmem. V *Poslední baladě z roku dva tisíce a ještě několik* je sarkastický osten zaostřen opět sociálně, míří na šlechtu, jíž Neruda prorokuje vymření v moderní společnosti; její poslední potomek spáchá poslední krádež na světě, a je proto odsouzen k výprasku holí, trestu, jimž kdysi feudálové postihovali neposlušné sedláky. V těchto baladách (např. ještě v humorných verších *O třech kolech*) ironie dosud nezastřela jejich v jádru rozmarňný ráz. Do *Knihy veršů výpravných* však Neruda zařadil i čtyři básně ze *Hřbitovního kvítí*, v nichž básníkův humor se jeví v poněkud jiné roli: tragický příběh sevřený do maximální zkratky krátkého verše s popěvkově veselou intonací je tradován lehkavým tónem, přecházejícím až v krutý sarkasmus. Napětí tragická a komická, jež tak vzniká, nabývá značné naléhavosti, jež zvýrazňuje nejen příběh sám, ale především vadu v mravním principu za ním skrytou, o které se přímo nemluví (*Otrhánek, Romance*).

Těsné sepětí tragická a komická a s ním i poukazy na skutečnosti, jež nejsou předmětem básně, není výsadou jen Nerudovy epiky. Objevují se i v *Knize veršů lyrických a smíšených*, především pak v těch básních, jež sem přešly z *Hřbitovního kvítí*. Svou lyriku básník člení do řady cyklů, skládajících se povětšinou z malých bezejmenných básní; nejobsáhlejší z těchto cyklů s titulem *Listky Hřbitovního kvítí* představuje podstatně přepracovaný, to znamená řadou básní doplněný výbor básníkovy prvotiny. Neruda tentokrát cyklus rozčlenil do čtyř oddílů: *Ze srdce*, *Z divokých lásek*, *Při spuštěných strunách* a *Ze hřbitova*. Zde především je uložena Nerudova poezie rozervanecká. Lyrický subjekt se v ní otevřeně zpovídá z vlastních prožitků a tato zpověď má výrazné protiromantické, ale také protiidealistické rysy, přičemž touha po vnitřní pravdivosti vyvolává i útočně stylizovaná deziluzivní gesta. Východiskem první části cyklu se stává obraz srdce. Je nepokojné, pobolívá, je v něm pusto

a mrtvo, přirovnává se ke starci, stojícímu na dešti a bojícímu se prosit o přístřeší. Řeka krve, jež jím protéká, přináší usazeniny bídy ze všech koutů země a lidské historie. Z tohoto stále se vracejícího obrazu srdce vyrůstá portrét lyrického subjektu: má v srdci jediný květ, který se marně snaží potlačit — lásku k lidstvu a jediný cíl „by v rovnost, v lásku splynul celý svět“. Avšak možnost jít za ním se sobě rovnými druhy se rozbíjí o malichernosti a nepřátelství. Zbývá pyšná samota, ukrývající přirozený cit a dusící každou touhu po družnosti, a myšlenka na smrt. I v ní chce být lyrik sám. Sám chce zasadit strom života, sám zalévat ho svou krví, sám z jeho dřeva vyrobit motyku a prkna, sám motykou vykopat hrob a z prken zhotovit rakev, a i tu v jámě ať zavěje jen vítr. — V oddílu *Z divokých lásek* se lyrický subjekt vyznává ze svých milostných zkušeností. Hned vstupní báseň tážící se, co je láska, navozuje onen rozmarne zlehčující tón, plný sarkasmů, jenž charakterizoval už básně, které přešly do epické části sbírky. Láska je tu pud a náhlá shoda soupeřů, aby nevymřelo člověčenstvo. V obdobném duchu tvrdě věčných, prozaických konstatování postavených proti romantickým prožitkovým schématům cyklus pokračuje, někdy i s pomocí slovních hříček (přítel se dal láskou umořit, lyrický mluvčí umořil lásku a žije dál). Že přitom nejde o laciné pohrávání se sarkasmy, dosvědčuje vyznání jiného druhu, zařazené teprve do *Lístků*: zklamaná milá je ujišťována, že „nejsem lhářem, jsem jen chudým bankrotářem“, a také poslední báseň oddílu (zařazená až do druhého vydání *Knih veršů* a založená opět na slovní hříčce), v níž je do hutné zkratky seřvena jedna z velkých proher básníkovy milostného života. — Ve třetím oddílu věnovaném poezii se opět prudce střídá vážný, rozmarne a výsměšně sarkastický tón. Vážný tam, kde se mluví o bolestech světa ukrytých do veršů, o mrtvých písních zrozených z živé krve a také o smrti poezie, jíž přehlušuje podzemní „kyklopických kladiv bušení“, tj. hlubinné rozpory moderního světa. Rozmarne tam, kde se tato předpověď konců poezie v zápasech moderního věku okamžitě zlehčuje ironickým poukazem na dobu, kdy poezie skutečně žila, tj. kdy sny byly víc než pravda, „dokud v palmách dryádky se kryly, / a ne ságo z našich polívek“. Tato drsná ironizace romantické poezie se několikrát vrací, ať už se zlehčuje její pravdivost, ať se radí zamilovaným mladíkům, aby místo vlastních stereotypních vyznání se obrátili k poezii otců, kde je lásky až dost. Rozmar se však objevuje i tam, kde lyrický subjekt uvažuje o nahé a zahalené kráse vlastní poezie: nahá slouží k básníkovu zatracení, a ta zahalená k jeho spáse. Satiricky výsměšným se pak básník stává tam, kde se sráží s kritickými zastánci starých směrů, stoupenci panenské literatury i kritiky, kteří v honbě za

chlebem a slávou jsou s to umlčet všechno nové. — Teprve poslední oddíl *Ze hřbitova* poodhaluje motivaci řady předcházejících básníkových gest. Je ovšem prostoupen ideou smrti a krajním pesimismem, ale jak představa smrti, tak pesimismus postrádají zde osobní ráz předcházejících částí. Lyrická výpověď se tu objektivuje, na přírodě i lidstvu se předvádí nevyhnutelnost zániku i role času a osud lidské myšlenky v něm. Ale také společenská nerovnost, která panuje i na hřbitově v podobě protikladu vznešených krypt a hromadné šachty pro bídnou chudinu. Lyrický subjekt promlouvá přímo hlavně ve verších, v nichž se solidarizuje s chudými vydědenci („Ó kéž byste místo toho lidu / v šachtu stlali jeho chudobu“), a pak v básni, kde přiznává, že zpívá o chudobě, že zná „boj ten denní o chléb s branou skutečnosti“, že prožil též naděje ukládané v „milost budoucnosti“ i zklamání z idejí mladosti, z nichž zbyl prostý fakt: „živil se, bys mohl jednou umřít!“. Je zřejmé, že Nerudova skepse, jeho hřbitovní nálady pramení z prožitku lidské bídy, z poznání společenské nerovnosti. Tato sociální stránka skutečnosti se stala v celém cyklu prvořadou, vytvořila zorný úhel, jímž lyrický subjekt nazíral celou skutečnost. Bylo-li to v některých částech *Lístků* méně zřejmé, vyplývá to právě z onoho básníkovy tvůrčího postupu, kdy jakékoli téma, zpracované s deziluzivní věcností, vypovídá zároveň o skutečnostech, které se za ním ukrývají.

Lyrika zpovídajícího se subjektu převládá i v ostatních cyklech druhé knihy, především v rodinných verších zasvěcených otci a matce. Cyklus *Matiče* dává s překvapivou spontánností průchod citu; kreslí portrét prosté chudé ženy milující nadevše svého syna, jenž jí oplácí stejným. Adorační projev prostý vši umělosti a projevuující se i v takových detailech, jako je hojné užívání deminutiv, zároveň prozrazuje patrné citové oprostění, dalo by se říci zjednodušení dřívějších komplikovaných citových gest. Výsledkem jsou verše shrnující citovou zkušenost do lapidárních výroků, obsahem i formou blízkých lidové slovesnosti. I v rovině ryze intimního vyznání se tak projevuje nový postoj, který básník zaujal za změněné společenské situace v průběhu šedesátých let. To zdaleka neplatí o ostatních intimních verších staršího data. V cyklu *Otcí* již sama vzájemná láska je mnohem složitější, ve své plné intenzitě se vyjevuje až nad umírajícím otcem; dříve tomu bránila oboustranná mužská pýcha. Složitější je i básníkovy reakce na otcovu smrt (nemůže se vyplakat, hrozí mu puknout srdce, chce být sám v širém světě, touží po slávě, aby uctil otcovu památku). Skutečnost, že se tu opět objevuje představa puklého srdce, zároveň naznačuje četné nitky, kterými je tento cyklus svázán s *Lístky Hřbitovního kvítí*, nejvýrazněji tam, kde pohlíží na otcův život z jeho sociální stránky. I tu

ovocem celoživotní práce je zaplacené „místo vlastním v hrobě“.

Do souvislosti s milostným cyklem *Lístků* vstupuje i intimní cyklus *Anně* (Anna Holinová byla Nerudova láska v letech 1852—1862). Otevírá se světobolem, v němž láska poskytuje útěchu, a uzavírá opět obrazem pukajícího srdce. I zde se lyrický subjekt jeví složitě: je neuspokojený, plný pochyb, po chvílích počátečního milostného okouzlení a adorace milé přichází znejistění vztahu i lásky vůbec (vydává se za klam a její trvalost je bájí) a posléze i rezignace. Její motivaci shledává milenec také v nepevnosti svého hmotného postavení, tedy opět v oblasti sociální: „Raděj bych však po ulicích žebral, / raděj kletby lidstva na se kopil, / nežli bych snad u sobectví podlém / lásku svoji v bídy blátě stopil.“ V kontrastu k veršům *Anně* další malý milostný cyklus *N. N.*, určený mladé Ludmile Schmidtové, již se Neruda po rozchodu s Annou krátce dvořil, má oslavný ráz. Oddaná vyznání lásky mladé dívky přináší soubor veršů *Ohlasy italských národních písní*.

Do různorodé tematiky většiny ostatních drobnějších cyklů se více či méně promítají pocity rozervanectví a světobolu. V *Elegických hříčkách* strach z falešné mámvivosti jara, v *Loretánských zvoncích* stesk po dětství, v cyklu *Také růže smrt* ironie nad pohřbenou láskou, v cyklu *Z mělnické skály* náznaky společenského vzdoru ve formě rozmarných provokujících veršů o vině a v *Mých efemerkách* hořkost nad promarněnými dny. Z tohoto rámce vybočují jen dva soubory veršů *Z kraje* a *Vnitřní život*. V prvním se na protikladu teskné záдумčivosti a bujaré veselosti vesnické chasy zvyrazňují pocity městského člověka ocitnuvšího se na venkově; následují žánrově i baladické, folklórní poezii zabarvené obrázky venkovského života, zřejmě výraz básníkova hledání po poezii rozervanectví. V druhém, nezvykle nabádavém souboru je na kontrastu vnitřního života a honby za vnějšími radostmi světa demonstrována pronikavá analýza ceny duševního života, ústící v hořký sebekriticky hodnotící závěr: „Já probil vnitřní život svůj, / s ním všechny písně svoje, / se zpěvem zase život sám, — / nač, srdce, tluky tvoje!“. Cyklus *Vnitřní život* naznačuje, jak bolestný, krizemi provázený byl básníkův rozchod s pocitovou atmosférou padesátých let. Subjektivní ráz této lyriky způsobil, že právě ona nejdéle setrvala v této atmosféře, a proto také v ní bylo hledání nových cest nejobtížnější.

Nálada *Hřbitovního kvítí* doznívá ve třetí knize sbírky, v *Knize veršů časových a příležitostných*; ale současně je tu patrný básníkův postupný přerod vyvolaný novým společenským a politickým ruchem, který umožňoval vyslovovat se k veřejnému dění otevřeněji než dříve. Z minulosti tu přežívá především sociálně kritický pohled

provázený skepsí. Jestliže však dříve Neruda zabývá se společenskou situací vždy mluvil o lidstvu, nyní jeho obzor cele vyplňuje postavení jeho národa. Ve vztahu k němu je patrný přechod od racionálně kritických, útočných a skepsí nesených analýz k citově vřeljším, pozitivně perspektivním tónům. Ještě v dvoudílném cyklu *Z času zažíva pohřbených* je obraz útlaku za absolutismu provázen prudkými invektivami vůči „zmalátnělé lůze“, s níž je marné chtít uskutečnit jakoukoli smělejší myšlenku. I začátky ústředního cyklu této části s titulem *České verše* se nesou v obdobně kritickém duchu; lyrický subjekt se cítí ve vlasti cizincem, útočí na národní kramářství hrozící národ zahubit i na národní nesvornost. Sám se přitom přihlašuje k jakékoli oběti, jen když jeho bratři budou svobodní. Současně s tím se vynořují i první pramínky víry („však nás ta ruka sotva umoří“) i náznak pozitivního programu („nuž učme se, když noc nám chrámy boží, / v den pracovat a bdít za noci!“) a nakonec i zcela optimistický závěr, který svou pádností jako by předpovídal monumentalitu ZPĚVŮ PÁTEČNÍCH: „My celý svět jsme bili v tvář / a celý svět tlouk v lebky nás, / my pohřbili jsme mnohého / a mnohý moh už pohřbit nás; / my sklesli choří — přišel čas / a zdraví jsme a silni zas —“. Jako se dříve v básnickově poezii prolínala tragičnost s komičnem, tak i nyní po Českých verších následuje cyklus *Popěvky k vlasti*, v němž erotizovaná vlast je oslavována ve své ženské vrtkavosti, přičemž ironické a sebeironické zabarvení veršů poukřývá opět silnou citovou nálož. Ostatní verše oddílu mají vesměs „příležitostný“ ráz. Vznikaly v průběhu šedesátých let a jejich emfatický patos prozrazuje názorový vývoj, kterým Neruda mezitím prošel od své rané tvorby. Vyslovují básníkova lásku ke Slovensku i bázeň ze vzájemného odcizení v čase jazykové rozluky (*Poslání na Slovensko, Na pešíské Kalvárii*), víru ve zvláštní poslání Slovanstva v boji proti útlaku člověka v čase moskevské pouti českých politiků i úctu a obdiv k osobnosti Karla Havlíčka, který i v době poroby vytrval ve svém boji a připravoval tak „bílý den“.

Vedle těchto časových veršů se Nerudovo druhé tvůrčí období nejvýrazněji rýsuje v druhém vydání sbírky z roku 1873; autor je sice doplnil jen devíti básněmi, byly to však verše klíčového významu pro sbírku i Nerudův nový postoj. Především to platí o vyznavačské básni *Vším jsem byl rád!*, rekapitulaci dosavadního života a zároveň konfesi českého básníka zpodobujícího bídu svého lidu i prostého vojáka národa ztotožňujícího se s jeho bolestmi a ústrky. Báseň prozrazuje také příčiny básníkova sociálního zájmu poukazem na bídu v mládí, naznačuje i zdroje jeho uvědomělého plebejství: „Však kolem pýcha, pýcha — ach ta kruté hněte! / já začal jsem do panských synků prát —“. Závěrečné pokorné srozumění se

vším, co básníkovi osud ještě přinese, znamená také definitivní rozchod s rozervanectvím. Že tento nový postoj neoslabuje zájem o sociální stránku života, naznačuje další z nových básní *Legenda o chudobě*. Z pěti mužů různých povolání, jež osud obdařil chudobou, chválí si ji jedině mudrc-pária, neboť mu umožňuje poznávat celý svět a přitom zůstat světem nepovšimnut. A konečně, že toto nové stadium nevyklučuje ani subjektivní tóny hořkého smutku, prokazuje jedna z nejpozdnějších básní sbírky *Našel jsem se!*, pandán k básni *Vším jsem byl rád!*, v níž se lyrický subjekt zpovídá z trpkého osudu básníka i člověka.

Jakkoli výrazné byly dvě fáze mladého Nerudy, obsažené zejména v lyrické a časové složce Knih veršů, přece nepodnítily vznik dvou rovnocenných poetik. Proti umělecky jednoduššímu reflexivnímu období rozervanectví stojí v druhé fázi jen pokusy o jeho překonání, nejčastěji s pomocí folklórní tvorby. Obě fáze jsou ovšem výtvorem jedné osobnosti, mají proto také řadu společných rysů. Vztah k písňovému folklóru se například objevuje již v *Listcích Hřbitovního kvítí*, dokonce v přímých citacích („vycházejí písně z tebe, / jak andělové z nebe“), ponejvíce však Neruda rozpracovává jeho popěvkový ráz, i když ve výběru jazykových prostředků přichází ke slovu tlak městského lidového prostředí a jeho mluvy.

Síla Nerudovy poezie nevychází z básnické obraznosti, nýbrž z bohatosti a proměnlivosti myšlenkové osnovy básně a z ní vyplývající variability a jedinečnosti konkrétních pojmenování. Proto také se Nerudův verš vyznačuje významovým zatížením každého slova, což zdůrazňuje i četné novotvary a katachréze; rozloha verše se kryje s rozsahem syntakticky uzavřené větné části. Přes blízkost popěvku nemá tento verš písňový ráz, je to verš mluvní, vycházející ze stylizace individuálně odstíněné mluvené řeči. Na pozadí pravidelného metrického schématu se uplatňuje úloha větné intonace, která zdůrazňuje především významové vztahy uvnitř věty, a tomuto principu Neruda rád obětuje i plynulost verše. A byla to právě tato myšlenkově bohatá reflexivnost vyjadřovaná sytým jazykem, jež promítnuta do široké rozlohy rozmanitých básnických druhů a žánrů učinila z Nerudy uznávaného vůdce školy májové, byť jeho raná básnická tvorba ještě ani po Knihách veršů nedoznala obecnějšího veřejného uznání.

zp

## Kohout plaší smrt - František Halas

1930

Druhou Halasovu sbírku tvoří z větší části básně, které jsou lyrickým vyznáním a zároveň samomluvou, sebeoslovením (s charakteristickým střídáním 1. a 2. osoby u sloves vyjadřujících prožitek a situaci mluvčího). Vždy znovu se tu shrnuje a bilancuje úsilí o orientaci subjektu vzhledem k základním konstantám lidského života, přičemž výsledek je zpravidla dramaticky rozeklaný: horoucná, smyslná láska k hmotnému světu se prostupuje se zhnusením ze světa (báseň *Ze dna*), obdiv k racionalismu, k jasné myšlenky je popírán pocitem, že „láska zvětrá v nadbytku moudrosti“ (*Ten hlas*), vědomí ničivého působení času, které člověka vykazuje z bezprostředního prožívání šťastných chvil, je překonáváno přesvědčením o nezczitelnosti „úroků krve“, tj. toho, co na pomíjivosti vydobyla tvořivost člověka prohlédajícího k hořkému jádru věci (*Stará báseň*). Činitelem rozhodujícím o tragickém vyznávání těchto vnitřních konfliktů je monumentalizovaná smrt, která je zpřítomňována naléhavými, vtírajícími se obrazy fyziologického rozkladu i tlení a rozplývání věcí; dramatický charakter básníkovy životního postoje je dán i tím, že v tomto období nebylo ještě pro Halase rozhodnuto, zda vědomí smrti se stane popudem k znicotnění všech otázek, nebo naopak základnou tím vášnivější pře s tragikou osudu individuálního i společenského; aktivizující smysl však přece jen převládá, jeho nositelem je symbol kohouta, který v sobě slučuje představy jitra a zpěvu. Báseň *Verše (Noci rozsvít se lítostí)* vyznává účast na snu a naději chudých. Ostatně i ve smrti by Halas rád odhalil dvojakost: není jen zánikem, čistě hmotným procesem, rodí z hniloby nový život; tak je tomu např. v efektní básni *Hřbitov námořníků* ovlivněné lyrikou německého expresionismu (zejména v přízračné představě sester, jež se staly undinami) nebo v *Bojišti*, které se vrací k tématu světové války, tentokrát bez jakýchkoli společensky útočných tónů. — Těmito rysy se sbírka začleňuje do máchovské tradice české poezie, a to v duchu buřičské interpretace této tradice, kterou Halasovi představoval zejména výklad jeho staršího přítele a učitele Jiřího Mahena, jemuž je sbírka věnována. — Ve sbírce je dále řada přírodních básní; i krajina je tu prostoupena často jedy rozkladu a smrti (*Jedovatá krajina* navazující na vize současného imaginativního malířství). Nejčastěji je zalidněna postavickami vyhublých, choulících se dětí. Promítá se sem vlastní básníkovy dětství předznamenané krajní chudobou, ale také dět-



ským viděním drobných zázraků, ožvlých pohádek a mýtů (*Podzim na jaře*); už zde je naznačen podstatný význam, který bude mít pro Halasovo dílo příroda kraje, kam se vrodil, kamenité počátky Českomoravské vysočiny v okolí Kunštátu (*Krajina u nás*). — Významové jsou ve sbírce také verše věnované zemřelým vlivným osobnostem dvacátých let (*Lenin, Amundsen*).

Ve sbírce *Kohout plaší smrt* se podobně jako v soudobé tvorbě J. Seiferta a V. Závady ruší bezprostřední spojení s vyhraněnými avantgardními básnickými školami. Pocit tragičnosti života postupuje na přelomu dvacátých a třicátých let tvorbu celé mladé generace, jen zřídka však z toho byly vyvozeny tak výrazné důsledky pro tvůrčí metodu jako u Halase. V jeho drsném stylu, zároveň zdůvěrnujícím a monumentalizujícím, který v této sbírce dozrává, se tvrdě srážejí slova označující konkrétní smyslové pocity a abstraktní pojmy. Brutalitou kontrastních obrazů navazuje Halas kontakt s poezií barokní. Od ní i od současného náboženského spiritualismu však zůstává Halas ostře oddělen svým otevřeně vyznávaným materialismem. — K drsnosti je zaměřena zvuková podoba verše, zejména v úmyslně nelibozvučných, skřípavých rýmech a asonancích a v nezaokrouhlených strofických útvarech (tříverší). Halas neveden ničím jiným než potřebou maximální výraznosti odvážně zavrhl velký výboj moderní české poezie dovršený poetismem — hovorovou plynulost a přirozenost větné stavby. Syntax ve sbírce *Kohout plaší smrt* je často „nepřirozená“, archaická, znejasněná inverzemi a polovětnými vazbami; mnohé z těchto prostředků napomáhají zhuštěnosti výrazu, ale často jde i o stylisticky vyjádřenou obřadnost nebo o tlumočení úžasu ze změteného, doléhajícího, neutříděného života. Halasovo pojmenování čerpá ze zasutých vrstev slovníku, ale i z lidového vyjadřování, které do dramaticky vypjatých pasáží vnáší výdech intimity a něhy.

Sbírka takto rozhodně popírající platné — tradiční i avantgardní — poetické kánony se setkala s nepříznivým ohlasem jak u zastánců básnické tradice, tak u bývalých Halasových druhů ze skupiny poetistů (V. Nezval). Čtenáři a česká moderní kultura, např. F. X. Šalda, ji však přijali kladně. V české meziválečné lyrice má sbírka význam pro upevnění nové orientace naznačené už v Halasově *SÉPII* aj.; pro svého autora byla dílem nejmilejším. — Ve 2. a zejména ve 3. vydání autor sbírku rozšířil o několik básní; nejvýznamnější z nich je *Večer v Arles*, který se váže k Vincentu van Goghovi.

mč

## Král Lávra -

Karel Havlíček Borovský

1854

Veršovaná pohádka vypráví midasovský příběh irského krále Lávry, vcelku dobrého panovníka s drobnou slabůstkou: holil se pouze jednou do roka a holiče dal vzápětí popravít. Lid královskému zvyku přivykl a holičů „bylo málo / na rebelii“, nezbylo jim než jednou do roka metat los, kdo tentokrát krále obslouží a pak nastoupí cestu k šibenici. Když je takto postižen Kukulín, jeho matka prosí u krále o milost a král se vskutku slituje, mladík ovšem musí slíbit, že nikomu neprozradí, co králova bujná hřívá skrývá: oslí uši. Kukulín postoupí na místo dvorního holiče, ale poznaná pravda nedává pokoje. Opět pomůže matka: pošle syna do lesa za poutevníkem — ten mu jistě poradí. Podle starcovy rady Kukulín své tajemství našeptá do duté vrby „blíže u Viklova / na stoku dvou řek“ a skutečně se mu uleví. Za čas táhnou kolem čeští muzikanti a basista pan Červíček si z vrbového proutku přiřízne kolíček k base. Basa na plesu tajemství vyzvoní. Tajemství „rozešlo se v lid“, oslí uši nadále skrývat ztratilo smysl a lidé si zvykli: „zdálo se jim, že ty dlouhé uši / právě dobře ke koruně sluší“. Báseň končí naučením dceři.

Zvolený žánr pohádky s konvenčními slohovými a tematickými znaky — od úvodní formule „Byltě jednou jeden...“ až po celkovou stylizaci básně v příběh o „dobrém“ králi (zdánlivě jakoby v protikladu k ostatním skladbám brixenským — *KŘTU SVATÉHO VLADIMÍRA a TYROLSKÝM ELEGÍM*) — tlačil celou skladbu k idylickému tónu. Už nápadně delší strofa Krále Lávry (tam kde obě skladby zbývající měly čtyřverší) — jakkoliv se obdobně hlásila k metrickému půdorysu lidové písně — byla výrazně vyprávěcí a neumožňovala tak prudké zvraty významového kontextu jako sloka čtyřveršová, „epigramaticky“ sevřenější. Volba irské látky znamenala ovšem ve své době krajní aktualizaci a spíše přiblížení české problematice než únik do vzdálené země za „troje moře, devatery hory“. Ve čtyřicátých letech 19. století se spolu s postupným rozpadem představy velkého slovanského národa utvzovala smysluplnost samostatné existence Čechů právě analogií k jiným malým národům Evropy a Irsko ve svém zápase s Anglií hrálo z tohoto hlediska zvláštní úlohu (srov. mj. založení Repealu v Praze v roce 1848): situace irská byla v dobovém povědomí vlastně nazírána jako obraz situace české. Tuto analogii dovolovala rozvést i předloha: Havlíček nemusel příliš počestvovat jména v ní užitá —

Lávra — Lávra, Wicklov (jižně od Dublinu) — Viklov, a také pro Kukulína, jehož předloha neopatřila jménem, našel snadno „slovanský“ znějící jméno v Cuchullinovi u Ossiana. Pohádka však podtrhla možnost aktualizace příběhu nejen svým původem, ale typem důvěrného kontaktu vypravěče a publika. Za pozornost stojí, jak je právě tato „kontaktová“ složka (například i proti běžné obrozenské praxi literární fixace pohádkových textů) krajně zdůrazněna: postava vypravěče a gesto, jímž se obrací k posluchačům, stojí zřetelně v popředí. Na počátku ještě v podobě dosti obecné („nalej, stará, čerstvého do číše / a vy, kluci, poslouchejte tiše“), ale v závěrečném oslovení „dceruško drahá“ již silou autobiografického faktu (Havlíček měl dceru Zdenku) sugeruje totožnost vypravěče a autora. Tato dvojí aktualizace příběhu — národní (česko-irskou analogií) a osobní (náznakem ztotožnění vypravěče s autorem) — zvláště zdánlivě rozumně vyprávění (sám Havlíček hovořil v souvislosti s Králem Lávrou o „veselé baladě“) četné groteskní prvky s velice živou publicistickou funkcí: drobná libůstka „dobrého“ krále je krvavou zvůlí; lid zůstává pasivní („však co král chce, zdrávoť pro poddané“), přivyká tyranii, stejně jako později opět přivyká královským uším; oslí uši jako symbol hlouposti jsou povýšeny s jednoznačným významovým důsledkem v symbol monarchismu atd. V této perspektivě se i osud holiče stává vlastně analogií Havlíčkova vlastního osudu, podobenstvím o situaci intelektuála a vlastně výslovně žurnalisty, jenž tváří v tvář despotii zná, avšak má smlčet pravdu. V tomto smyslu je „osud žurnalisty“ tematickou spojnicí všech brixenských skladeb: ve KŘTU SVATÉHO VLADIMÍRA je zpřítomněn zmínkou o osudu rouhačského novináře, který byl „kvůli nestrannosti“ utopen spolu s Perunem, v TYROLSKÝCH ELEGÍÍCH nabyt podoby autentického — byť stylizovaného — svědectví osobního, v Králi Lávrovi se odrazil nepřímou alegorií.

Předlohu našel Havlíček v próze svého vrstevníka (a v roce 1848 také politického protivníka) Moritze Hartmanna *Listy z Irska* (Briefe aus Irland), publikované v časopise *Deutsches Museum* (1851). Součástí textu byla také *Geschichte des Königs Lavra*. Už počátkem roku 1852 si Havlíček prózu v podstatném výtahu pro svou potřebu překládá a v polovině roku 1854 již na jejím základě rozpracovává plán na 35 slok skladby (nakonec vzniklo slok 37). 15. 9. 1854 byla skladba dokončena. Šířila se v Čechách četnými opisy, teprve v roce 1863 v Rodinné kronice mohla být poprvé zveřejněna tiskem, knižně vyšla až v roce 1870. V Hartmannově předloze aktualizující obecně rozšířenou látku o králi s oslíma ušima a odhaleném tajemství (nejznámější je z tohoto látkového okruhu

báje o králi Midasovi, jehož tajemství o skrytých oslích uších obdobně prozradil sluha, když je našeptal do jamky v zemi; rákosí, které tu pak vyrostlo, tajemství vyjevilo) našel Havlíček vhodný materiál pro svůj dávný záměr „sepsati povídku, v níž by se co směšná osoba objevil král“.

viii

## Krásná po chudobě - František Hrubín

1935

Útlá sbírka drobných lyrických veršů věnovaná architektu a básníku Vítu Obrtelovi obsahuje přírodní lyriku zaujatou Posázavím, krajem, z něhož pochází básníkova matka a o němž Hrubín vždy hovořil jako o svém domově, rodné krajině. Přírodní lyriku knížky doplňuje lyrika milostná.

Přírodní a intimní lyrika také ve vzájemném prolínání společně určují vyznačovací ráz sbírky. Naznačuje ho již moto z Máchova MÁJE: „Ach zemi krásnou, zemi milovanou“, k němuž Hrubín hned v první básni připojuje další charakteristický dodatek: „zem krásná po chudobě a po naději!“ (*Na sv. Jiří*). Představa chudoby této země se ve sbírce vrací několikrát, a to docela konkrétně, ať už jako připomínka malé plodnosti (*Za hvězd i za deště*) a chudého šatu (*Léto na Jáchymu, Cestou k oborám*), ať viděním země jako domova chudých a bloudících, odehnaných od domácích ohňů (*Bloudění*). Poezie laskavého vztahu k „svaté chudobě“ vedle domácí tomanovské tradice navazuje na Verlaina a jeho následovníky (z jednoho z nich, postsymbolistického básníka Raoula Ponchona, otiskl Hrubín ve sbírce překlad básně *Rondel*). Představa naděje se naproti tomu stává jen zamlženým náznakem, odkazem k budoucnosti, otázkou s příděchem mravní výzvy: „Čím budoucnost jako včelí plást / naplníme, dnové rodni?“ (*Včelí plást*). Odpověď na ni může dát jen touha („vy časy neprozřetelné, a zkuste / šťastnější dny nám uhnísti!“ — *Na kraji přírody*) nebo sen („a jako mladý jasan o povětří / o časech srdnatějších sníme my!“ — *Itady*). Ve sbírce se projevuje dvojí výrazná tendence. Na jedné straně vzniká zvláštní, ojedinělá jednota lyrického mluvčího, rodné krajiny a erotiky, dalo by se říci, že tu dochází k jejich prolnutí až k splynutí; na druhé straně se lyrický mluvčí z této jednoty vyčleňuje jako subjekt, jenž se táže, medituje o budoucnosti, naznačuje své touhy a sny, hledá své jistoty a naděje. Do sbírky tedy současně proniká moment reflexe, který zabraňuje tomu, aby příroda posloužila básníkovi jako zdroj čiré imprese a nálad, nebo naopak jako pasivní předmět, do něhož

se promítá obraz niterných stavů subjektu. A zatímco splývání subjektu s přírodou ústí ve značné omezení tematiky i básnickova slovníku, sugeruje neurčitý reflexivní prvek čtenářský pocit pronikání do hloubky tohoto omezení, k těm nejsubtilnějším vztahům a prchavým okamžikům, jež nelze zachytit jinak než náznakem, obrazným pojmenováním, metaforou. I u Hrubína, podobně jako u většiny básníků meziválečných generací, stává se metafora nástrojem, jenž svou smyslovou svěžestí a zároveň pronikavostí korunuje básníkův projev. Prudce osvětluje nepostižitelné momenty prchavého dění a současně erotizací přírody a zpřirodňením erotiky dovršuje vzájemné prolnutí a sjednocení přírodních a erotických motivů: „Mdlé prsty světél rozhrnují kvítí / na kraji tvého lůna — / Na konci louky odcházejíc svítí / nahými zády luna“ (*Úplněk*). I metafora se tak stává nástrojem sjednocení reflexivního a spontánního prvku stavby. Metafora v této sbírce, právě tak jako v celém raném období Hrubínovy tvorby, přibírají na sebe ještě jednu funkci. Jejich nahromadění bezděčně vytváří silný obrazný opisný sloh, který svou perifrastičností prodlužuje vzdálenost mezi jevy a jejich básnickým pojmenováním. Obdobnou roli tu hrají i bohatě rozvitě a složitě komponované Hrubínovy věty, zdůrazňující význam větné intonace na úkor do značné míry zautomatizované intonace veršové (pravidelné metrické schéma jambické nebo trochejské), jež si zpravidla podřizuje význam jednotlivých slov; stejným směrem působí také propracovaná stavba originálně sestavených strof a rýmových konfigurací směřujících od nesouladu k harmonii, a konečně i básníkův úzký slovník, který vytváří různé eufonické obrazce a tak rovněž posiluje napětí mezi věcí a jejím pojmenováním. Všechny tyto jevy, kumulace obraznosti, složitá větná a strofická výstavba a eufoničnost podstatně přispívají k oslabení významové stránky Hrubínových veršů a ke zdůraznění jejich hudebnosti. Melodičnost výrazně překrývá tematickou stránku a stává se prvořadým stavebním prvkem této poezie. Hrubínova melodičnost není ovšem z rodu písně, na to je příliš rafinovaná a umělá, nicméně i tak je natolik výrazná, že právě jejím prostřednictvím čtenář především proniká k smyslu básnickova sdělení.

Není pochyb, že v této melodičnosti i ve vyznavačském vztahu k přírodě se projevil vztah k tvorbě Máchově a básníkův ideový vliv; charakter Hrubínovy obraznosti zároveň prozrazuje, že básník nezůstal netečným k poválečnému rozmachu poezie dvacátých let, z níž nejbližší se mu staly Horovy verše proudícího a vše proměňujícího času (*STRUNY VE VĚTRU*). Avšak svými kořeny sahá raná Hrubínova poezie ještě hlouběji do minulosti, k symbolistické poezii domácí (Sova) i cizí (Verlaine). I v této různorodosti zdrojů

rané Hrubínovy tvorby (patří k ní ještě prvotina *Zpíváno z dálky*, 1933, a třetí sbírka *Země po polednách*, 1937) se projevuje její osobitě postavení jako díla vyslovené mezigeneračního, vzdalujícího se jak svým předchůdcům z generace proletářské poezie a poetismu, tak následovníkům z generací válečných. zp

## Křest svatého Vladimíra. Legenda z historie ruské – Karel Havlíček Borovský – asi poč. 50. let 19. stol.

Z nedokončeného (či alespoň v úplnosti nedochovaného) heroicko-komického eposu psaného strofou ukrajinských kolomyjek se dochovalo 10 zpěvů. I. zpěv *Perun a Vladimír* začíná in medias res — car Vladimír posílá drába k bohu Perunovi s příkazem, aby na carský svátek „drobet zabubnoval“ hromy a blesky, tatík Perun se vzbouří a svůj nesouhlas vyjádří nehledanými slovy. Car svátek oslaví i bez boží asistence, ale rozhodne se vzpouru tvrdě potrestat. *Hospodářství* – (II.) zasvěcuje v dlouhém Perunově monologu do těžkého živobyetí božího („Sám se žádný starat nechce, / o všechno se modlí, / jako by měl každý boha / jen pro své pohodlí“) a vrcholí lamentem Perunovy ženy — Perunice: „Nezačíněj si jen s cárem, / to já pořád říkám, / že to se svou opozicí / nepřivedeš nikam.“ III. zpěv *Vojenský soud* otevírá apostrofa policie a její neomezené moci: Perun je policajty odváděn do šatlavy. Zatím právníci narazí na nepřekročitelný problém: na pánaboha se žádný paragraf „nešikuje“. Car si ovšem ví rady, povolává vojenský soud a Perun je bez průtahů odsouzen k smrti provazem, přičemž je mu dána milost „k utopení v Dněpru“; kvůli nestrannosti je spolu s ním odsouzen k stejnému trestu i žurnalista, „protože se bohu rouhal / a psal proti víře“. IV. *Testament Perunův* svou úvodní formulí upomíná na oblíbené kramářské písně („Poslyšte, milí křesťané, / tu smutnou novinu...“) a také vlastně zvěstuje „kriminální historii“ — popisuje — s odkazem na letopisce Nestora a na jeho „plátek“ — Perunovu popravu. Běh světa se smrtí boha nijak nenarušil, jen „církevní mašinka, ta se zarazila“ (V. *Bezbožnost v Rusích*); postižené popstvo prosí cara o slitování: „když nám zabil pána boha, / opatř

nám jiného“ (VI. *Audience*). Celá otázka se dostává na přetřes ve vládě (VII. *Ministerská rada*), carův fraucimor, tato sverázná kamarila, moří panovníka návrhy a požadavky ohledně kandidatury, až se chytrý lokaj Mates rozhodne pomoci a dá do novin vyhlášení konkursu, což způsobí velký rozruch zvláště ve Vatikánu (VIII. *Kamarila*). Jezovité táhnou do Kyjeva (IX. *Jezovitský marš*), kde se zástupci církvi přou o to, či bůh je lepší (X. *Konkurs*). — Podle dochovaného Havlíčkova „Plánu na Vladimíra“ měla skladba končit dvěma zpěvy s tímto tématem: „Bitva rozhodující mezi katolíky a Řeky. — Křest. Konec. Veselost“.

Základem Křtu svatého Vladimíra — a v rozsahu větším než se obecně předpokládá — se stala poměrně rozsáhlá pasáž (kap. 38—43) z Nestorova letopisu, tzv. *Pověsti dávných let*, nejstarší ruské kroniky. Týká se vlády knížete Vladimíra v Kyjevské Rusi a časově je zařazena do let 6488—6496 od stvoření světa, tj. do let 980—988 n. l. Zevrubně popisuje úsilí církvi „bulharské“ (tj. islámské), „německé“ (tj. římskokatolické), židovské a řecké o Vladimírovo obrácení na víru, Vladimírovo váhání, jeho disputace s věrozvěsty až po konečné rozhodnutí pro víru řeckou a vládcovo pokřtění. Perunova socha na chlumu nad Kyjevem je symbolicky ztýrána a svržena do vln Dněpru. Havlíček daný dějový půdorys, byť v jiném uspořádání a v obrácené motivaci, převzal a současně důsledně pátral ve své předloze po místech dovolujících humorné rozvinutí — tak např. téměř doslova přejímá z Nestora motiv Vladimírova pohoršeného uplívnutí („plivnul na zem, zaskroval“), nebo charakteristiku Vladimírovy chlípnosti („a metresek jako pecek, / tři sta v Bělehradě, / dvě stě v sele Berestově, / tři sta v Vyšehradě“ — u Nestora v pozdějším Erbenově převodu: „...a souložnic měl 300 na Vyšehradě, a 300 na Bělehradě, a 200 na Břestově ve vsi“ apod.).

V přehodnocování historické látky, ale i ve výběru, který se snaží zachovat v co nejautentičtější podobě ze starého letopisu vše, co je těhotné humorem, se prozrazuje základní travestický postoj: kronikářský příběh o knížeti Vladimíru Svjatoslaviči je pojat jako příběh vysoké epiky, příběh vznešených hrdinů a bohů, a současně důsledně od počátku snižován; výsledkem je sblížení s tradicí heroicko-komického eposu. Konfrontace světa „sakračního“ s „lidským“ nepřestává již na prosté analogii rozvedené důslednou projekcí lidských slabostí do světa bohů. Svět sakrální je světu lidskému podřízen, pevně začleněn do panující sociální hierarchie jako její podřízená složka, jejíž případná „vzpouora“ musí být likvidována jako kterákoliv vzpouora jiná; současně však je to i složka nutná k řádnému chodu sociálního mechanismu. Nestorův příběh tak

posloužil politické satíře, jejímž hlavním protagonistou se vlastně stává sám vypravěč okázale demonstrující svou intelektuální svobodu, s níž manipuluje s kronikářským záznamem, mísí nejrůznější žánry (legenda, lidová píseň, píseň kramářská, publicistika, epos), vtahuje téměř tisíc let staré děje do své přítomnosti a zaplňuje dávný příběh četnými anachronismy, mísí nejprotichůdnější slovníkově slohové vrstvy (archaismy, rusismy, latinismy, vulgarismy) až k novodobému využití postupů makaronské poezie (míšení latinských floskulí do českého textu v *Jezovitském marši*) pro blasfemickou konfrontaci církevních dogmat s praxí. Přes zřetelný publicistický náboj není tedy Křest svatého Vladimíra budován s prostou jednoznačností aktuální publicistiky a nepřestává ani na prosté dvojplánovosti jinotajného příběhu. Obdobně jako v ostatních skladbách brixenského cyklu — TYROLSKÉ ELEGIE a KRÁL LÁVRA — je významový kontext „heroicko-komického eposu“ budován jako dynamický celek s neustálými vnitřními zvraty, s vnitřním významovým přehodnocováním, schopný stále nové aktualizace.

Záměr napsat humoristickou báseň na daný námět vznikl pravděpodobně již za Havlíčkova pobytu v Rusku. V každém případě podle dobových svědectví už v červenci 1848 existovala poměrně značná část skladby (pravděpodobně vznikala za Havlíčkova pobytu ve vězení na Hradčanech v červenci t. r.) a brzy poté (nejpozději 1850—1851) už její části kolovaly v opisech. Na skladbě Havlíček pracoval dále za své internace v Brixenu; na základě udání byl dokonce 29. 10. 1853 na podkrajském úřadu vyslýchán ohledně jejího rozšiřování (odmítl obvinění s poukazem na pečlivé střežení své korespondence a oznámil úřadu, že podezření vzniklo nespíš omylem: báseň je staršího data). První úryvky tiskem se objevily až v roce 1861 v *Obrazech života* (I. a III. zpěv) a 1867 v časopisu *Praha* (II., IV. a V. zpěv). Úplné knižní vydání vyšlo až 1877.

vii

## Kytice z pověstí národních - Karel Jaromír Erben 1853

Jediná básnická sbírka autorova obsahovala v prvním vydání dvanáct básní, názvem vztažených k žánru folklórního vyprávění, k pověsti. Námětově se básně skutečně opíraly o zápisy projevu

ústní slovesnosti, ať již přímo autorem zaznamenané nebo jinak získané, často dotvořené i s přihlédnutím k jinonárodním zpracováním obdobné látky. Sama představa pověsti byla Erbenem pojímána poměrně široce. V pozadí úvodní, dedikační básně *Kytice* stála pověst etiologická (Erben ji v závěrečném Poznámání lokalizoval na Klatovsko), pověst o původu jména rostliny, posunutá současně do podoby jakési osobní „pověsti“ o genezi a smyslu sbírky. Ta jednotlivé básně vyvázala ze vztahu k autorskému subjektu (jenž sám sebe hodnotí jako pouhého sběratele) a přiřadila je k subjektu novému, jako jedině autentickému: k vlasti. V závěru sbírky jako protějšek básně dedikační je pak umístěna *Věštkyň* (s podtitulkem *Úryvky*), kterou tvoří šest věštkyňiných monologů zpracovávajících obecně známé, ale i méně známé látky, ať již se týkají celonárodních historických pověstí přemyslovských (Přemysl a jeho nedooraná pole, kolébka Libušina syna, bájně vojsko ve vlnách Vltavy) či lokálních (zlatý zvon z chrámu propadlého do země u Kostelce nad Orlicí, pověst o trojí bráně chrámu, jež je Erbenovi symbolem nesvornosti kmene „českoslovanského“, pověst o soše tzv. Bruncvíka na Karlově mostě, jejíž torzovitost — pouhé břicho na kamenných nožkách, bez hlavy a horoucího srdce se stává podobenstvím o přítomném morálním stavu národa, ale i výzvou k budoucnosti: „S nadějí nic se nenoste, / leč nad tím břichem vřelé srdce znova / a pravá hlava naroste!“).

V tomto zřetelně aktualizujícím rámci jsou pak sevřeny ostatní básně *Kytice* — ať již svou látkou blízké pověstem místním (*Poklad*; v prvním vydání byl provázen i polským překladem Adama Rościszewského) nebo zvykoslovným (*Štědrý den*), démonologickým (*Vodník*, *Polednice*), legendám (*Záhořovo lože*), pohádkám (*Zlatý kolovrat*, zpracovávající pohádkový syžet získaný od B. Němcové) nebo lidové baladě (*Svatební košile*, *Holoubek*, *Vrba*, *Dceřina kletba*). K dalšímu vydání *Kytice* připojil Erben ještě *Lilii* a takto rozšířený celek označený jako *Pověsti národní* doplnil samostatným a poměrně cizorodým oddílem *Písně* (17 básní), vnitřně rozmanitým, obsahujícím mj. opět látky baladické (*Sirotkovo lůžko*, *Cizí host*, *Smolný var*); *Věštkyň* byla rozšířena o 24 veršů.

Přes žánrovou rozmanitost skladeb — navíc psaných v průběhu dlouhých let zpočátku spíše na okraj básnickových zájmů vědeckých — vytvořila *Kytice* jednolitý celek. Nositelem této jednoty, přestože Erben o svých skladbách — snad s výjimkou *Holoubka* — daného žánrového určení nepoužíval, se stala právě balada; *Kytice* tak vlastně jednou provždy typizovala v české literatuře představu baladická. Svět v ní představený je prostorem neustálých konfrontací hrdinů s existenciálními univerzáliemi (zrození — smrt, láska —

zrada, dobro — zlo) na pozadí nehybných a neúprosných norem, v nichž lidské jednání nutně uvádí do chodu mechanismus fatálních následků. Čin je vykročením z lidských možností, z každodennosti, která jako by byla povrchovou tváří statické obecně platné absolutny. Na pozadí norem, jež mají ráz statický a nezvratný (zvratilný snad jen odvoláním k normám hierarchicky vyšším), je vlastně už sám epický děj budován jako řetěz od porušení normy k trestu a případně dál k vykoupení viny — v každém případě od porušení normy k jejímu novému stvrzení. S trochou nadsázky řečeno, epický děj tak až pozbývá svého očekávaného esenciálního smyslu, není demonstrací lidské svobody, ale naopak demonstrací jejich mezí. Zdá se, že z tohoto hlediska je příznačné, jak často je konflikt vyhocován kolem postavy ženy. Na jedné straně právě ženy tu vystupují jako bytosti ambivalentní, patřící často současně do světa lidského i nelidského (matka přebývající po smrti v mateřídoušce, žena dělicí se o život s lilii, jindy s vrbou, věštkyň překračující osudovou omezenost lidského života silou svého vidění věcí příštích, vodníková zajatkyň jako dcera člověka a matka vodníkova syna). Na straně druhé — a to především — právě žena je v Erbenově baladickém světě bytostí nejčastěji překračující hranici, porušující normu — jako by v přímém rozporu se svými biologickými předpoklady a sociální funkcí, která je proti mužské roli v tradičním společenství zřetelně statická: žena byla bytostí domova, uzavřeného prostoru, vnitřku, a v této předpokládané pasivní roli bytostí ji očekávali i zde. Jednání ženy, která porušuje zákon, její pohyb prostorem, jehož principem je závaznost překážek kladebných lidskému pohybu, tak vlastně ještě podtrhuje destruktivní, přirozenost znásilňující ráz lidské akce v tomto „světe balady“. A naopak lpění na hodnotě řádu, kolektivně dané normy oživuje v ženě vnitřní ambivalenci, schopnost ne skrze čin, ale pokorným přijímáním údělu překonat prostorovou hranici tak základní, jako je hranice lidského a nelidského, zhodnocuje sám akt smírného ztotožnění s řádem, který svazuje pouze v individualistické vzpouře, ale dává svobodu, je-li přijat jako závazný a nezrušitelný.

Statičnost baladického světa *Kytice* podtrhuje i povaha času v něm: není časem historickým, pocitovaným jako neustálý lineární průběh lidských dějin, navíc jako průběh kumulativní, jako postupné narůstání příběhu, jehož hrdinou je lidstvo. Je pouhým uplýváním, jímž v lidském světě nic nenarůstá, naopak v něm vše pomíjí, ale současně je uplýváním, které se nijak nedotýká podstaty skutečnosti, jejíž vlastností je stálost a neproměnnost přírodního a mravního řádu — čas je řádem-osudem přímo podle potřeby ovládan („Jisté a pevné jsou osudu kroky, / co má se státi, stane se;

/ a co den jeden v své pochová toky, / druhý zas na svět vynese“). Tak či onak není časem „lidským“. S tím souvisí i krajní obecnost baladických dějů, jejich naprosté odtržení od historie (bylo v této souvislosti již např. upozorňováno na časovou neurčenost *Svatebních košil* proti historicky zařazené a motivované Bürgerově *Lenoře*). Zvláště zřetelná je ona tendence po potlačení historického času právě v závěrečné *Věštkyňi*, jejíž monolog má zřetelnou platnost aktuální, oslovuje autorova současníka v docela konkrétním historickém okamžiku zhroucení národních nadějí a navíc je jeho předmětem přímo otázka českých dějin. Právě zde však bije do očí, jak je tu — chceme-li — syntagmatická povaha dějin zcela nahrazena paradigmatickou věšteckých znamení dějinných událostí, strukturou platnou nadčasově a v čase nezrušitelnou: české národní dějiny mají tak do slova a do písmene podobu provždy daného a nezvratitelného národního osudu.

Statický prostor Erbenovy Kytice se hlásí k lidovému světu jako ke svrchovanému a nezrušitelnému souboru hodnot, pojímanému jako celek uzavřený, vyložitelný ze sebe sama, sebou samým oprávněný a současně jako jediný schopný zaručit národní svébytnost a stabilitu. Vztah k folklóru však již zdaleka není ohlasový (již v třicátých letech Erben ohlasové postupy Čelakovského jednoznačně odmítal), básníkovi Kytice nejde o iluzivní reprodukci lidové slovesnosti jako hodnoty estetické, opírá se o ni mnohem spíše jako o hodnotu mravní. Jeho tvůrčí čin se sám o sobě v mnohém vlastně stavebním principům lidové slovesnosti přímo vzdaluje (princip volného, alogického přiřazování motivů nahrazuje naopak důslednou motivací všech složek, jejich krajně ekonomickým včleňováním do racionálně neúprosného rozvíjení dějového sledu). Souvisí v tomto smyslu mnohem těsněji s baladikou umělou a ostatně s celým kontextem romantické poezie (v případě svých *Svatebních košil* Erben také přímo odkázal jako ke svým předchůdcům nejen ke G. A. Bürgerovi, ale i k V. A. Žukovskému a jeho *Světlaně* nebo k Mickiewiczově *Útěku*.)

Ve sporu s romantickou poezií a zvláště s její etikou činu se konečně odehrává značný díl vlastního dramatu Kytice. Jestliže hlavní proud evropského romantismu akcentoval právo individua na čin, navíc na mezní čin nepodřízený lidským normám, a takto povýšený v čin božský, tvořící nové světy, schopný unést absolutní vinu, v Kytici je zřetelně zdůrazněn hodnotový protipól: stabilita řádu národní pospolitosti. (Z toho hlediska je konečně příznačné, že mnohem pozdější Wolkrův příklon k erbenovskému pojetí balady jako žánru, v němž se vyjevují tváří v tvář člověku absolutní etické imperativy, je současně spjat s přehodnocením právě postoje

k činu, který se stává naopak naplněním nadosobního příkazu; mimochodem je to spjato také s maskulinizací ústředního konfliktu převzetím epické iniciativy mužem — srov. TĚŽKÁ HODINA). Spor obnažený v nejzřetelnější podobě *Záhořovým ložem* (jehož původní podoba byla zcela přímou polemikou s MÁJEM) prostupuje celou Kyticí a zdaleka není v souvislostech české literatury pouze sporem Erben a Máchy. Kytice je součástí dlouhodobého sporu s romantismem, který se táhl českou obrozenskou kulturou vlastně již od dvacátých let a v němž proti pocitované jednostrannosti romantismu („byronismu“, „rozervanectví“) byl kladen projekt syntetické, krajností prosté poezie „slovanské“, proti buřičskému gestu individua aktivistický ideál vlastenecké práce a důraz na jistotu nadosobní, národní axiologie. Jisté prvky polemiky s romantismem lze pozorovat v přehodnocování potenciálně romantických motivů v Čelakovského OHLASU PÍSNÍ ČESKÝCH a OHLASU PÍSNÍ RUSKÝCH, v některých soudech Kollárových, v Klácelově poezii apod.; nejvýraznějším předchůdcem Erbenovým v tomto smyslu je především V. B. Nebeský svými PROTICHŮDCI. Podle Erbenovy představy slovanská poezie měla odrážet tušené hodnotové souřadnice lidového pohledu na svět (český národ „není ve sporu s Bohem, se světem i sám se sebou“). Stabilita řádu nalezeného Erbenem v protikladu k romantické individualistické vzpouře ve folklóru a vlastně spíše ještě za ním, v lidovém mýtu, se v konkrétní situaci po porážce revoluce 1848 a politických iluzí s ní spjatých stala ovšem současně znamením stability a neochvěvnosti hodnot národních — povznesených tak mimo „časnost“ a v „časnosti“ utrpenou porážku.

Právě pro to sepětí s dobou krajní deprese sotva vzkříšeného národního života nabyla Kytice mimořádné aktuální platnosti (její kulturní dosah se projevil také v tom, že i v ironickém Nerudově *Hřbitovním kvítí* později zazní zcela neironické verše obdivu k této knize). Sám Erben, zakládající si v té době spíše na své prestiži vědecké, v dopisech přátelům předstíral, že jde o plod mladických let. *Polednice* vznikla sice už r. 1834, *Poklad* 1837, ve 40. letech pak vyšly časopisecky ještě *Svatební košile* a *Zlatý kolovrat*, později pak *Štědrý den* a *Holoubek* (otisky 1848, 1851), ale zbývající skladby byly psány již přímo pro sbírku, jejíž plán se zrodil až počátkem let padesátých. Později byl v tomto ideově důsledně komponovaném celku spatřován (O. Fischer) — snad až příliš uměle — i přísný skladební skelet kompoziční spojující vždy do páru básně z počátku i konce (*Kytice-Věštkyňe*, *Poklad-Dceřina kletba* s tématem mateřské viny, *Svatební košile-Vrba* s tématem vampýrským atd. až ke středu, kde měla být *Štědrému dni* protějškem *Svatojánská noc*, jež

však zůstala nedokončena; přiřazení *Lilie* k *Vrbě* pak bylo pocítováno z toho hlediska za rušivé). Současně se však — i díky potlačení „časovosti“ přímo ve své struktuře — měnila Kytice v nadčasovou hodnotu klasickou (jakkoliv ještě v r. 1862 zazněl jako pokračování dávného sporu mezi buřičským gestem a nadosobním horizontem hodnot národních příkrý odsudek Kytice jako poezie otrocké a katolické — J. E. Sojka: *Naši mužové*, jenž pak býval v různé podobě opakován i později). Spolu se soustavným kritickým vyrovnáváním, jež započala pozitivistická literární věda (J. Máchal, J. Jakubec, J. Vlček) a které pokračuje, až do dnešních dnů (A. Novák, A. Grund, O. Fischer, J. Mukařovský, F. Vodička, M. Otruba aj.) se s Erbenem vyrovnávalo i české umění výtvarné a hudba (K. Bendl, Z. Fibich, A. Dvořák, V. Novák, B. Martinů, K. Kovařovic aj.). Další vývoj české poezie Erben hluboce ovlivnil především jako tvůrce klasického typu umělé balady, jenž byl ve 20. letech našeho století aktualizován zvláště J. Wolkrem.

vm

## Ladění - František Halas 1942

Na rozdíl od jiných Halasových knih se *Ladění* člení na řadu druhově a tematicky odlišených oddílů, což souvisí s tím, že na přelomu třicátých a čtyřicátých let (datace uvedená v podtitulu sbírky je 1937—41) se Halasova poezie funkčně vyraňuje. První oddíl *Do usínání...* je rozsáhlým cyklem veršů pro děti; inspirovalo ho otcovství autorovo. Ráz mu dávají básně vycházející z večerních rozprávek a her otce a dítěte, které se ukládá spát (*Stínohry*, *Mlýnek* aj.). Je tu uskutečněna zcela nová koncepce dětské poezie: verše pro děti jsou zbaveny didaktičnosti a esteticky se naopak poučují u dítěte, nacházejíce ve svěžesti dětského vidění obdobu moderní básnické metafory (*Před usnutím*, *Jak to kdo vidí*, *Hádanky*); v tom později na Halase navázal Fr. Hrubín. Využívá se tu dětského folklóru, říkadel, hádanek i útvarů epických, v jejichž duchu Halas vytváří pohádky, povídky i půvabnou legendu *Jak přišla hrdlička k páse*. Z oddílu *Do usínání* vyvstává představa aktivního, tvořivého, energického dětství. Úvodní báseň *Ladění* spojuje dětskou snivost s touhou chudých lidí po lepším světě.

V druhém oddílu *Hořká* pokračuje a doznívá autorova milostná a reflexivní lyrika už od poloviny 30. let. Délka období, v němž oddíl vznikl vcelku ve stínu jiných básnických žánrů, se projevila

v jeho značné stylové pestrosti, ba nesjednocenosti. V přepracované básni už z r. 1934 se v hořkých metaforách bilancuje skrovná kořist člověka v pěti hlavních sférách jeho osudu označených jako život, sen, láska, smrt a poezie (*Nic víc*). Objevují se — u Halase méně obvyklé — verše, v nichž význam naléhavých metafor jen místy prosvítá skrze náročně rozvinutou hudebnost opakovaných hlásek a slov (*Střídání* aj.); ale jsou tu i hravé, rytmicky vylehčené erotické popěvky. Zkratkovitě je vyslovena touha po statečnosti ve chvíli smrti (*Přání*) i stesk po matce, kterou Halas ztratil už v dětství (báseň *Ještě teď* objevně využívající citací přímé řeči dítěte). Nejcharakterističtější jsou básně se značně složitou spleť barvitých, poněkud přírodních motivů hustě obepínajících ústřední myšlenku, která v závěru vyráží na povrch prostým citovým výrokem často převzatým z hovorové lidové frazeologie apod. (sugestivní dvojice básní o jarním a podzimním dešti s připomínkou anglického romantika Keatse, elegie za mladými kamarádstvími *Loučení* aj.).

Oddíl *Psí víno* (metafora marné útěchy) představuje odvážný pokus o legálně publikovanou národně obrannou politickou lyriku i v okupačních podmínkách; tento záměr bohužel nebylo možné realizovat: řada básní nemohla být pro hrozící represálie ve sbírce otištěna, a nebyly vráceny na své místo ani po válce (na rozdíl od čtyř vlasteneckých básnických výzev a proseb v oddílu *Hrejme dále*, který byl v 1. vydání zrušen a po válce obnoven). *Psí víno* nyní obsahuje barvitou přírodní poezii s výraznými vlasteneckými podtexty (*Pod Zvičinou* aj.), zejména pak cyklus na staré Halasovo téma básnického slova; Halasova víra ve smysl, sdělnou nosnost a společenského dosah poezie, v její schopnost pravdivě vypovídat o skutečnosti a mobilizovat jak k sociální aktivitě, tak k spontánnímu prožitku krásy světa nyní roste (*Sláva slova*). Pojetí básnictví se přitom nezužuje, zaujetí smrtí a bolestí a jazykové hledačství patří k jeho základním složkám (lyrická autocharakteristika *Básník*).

V následujících oddílech *Stisky* a *Za hrob* je toto pojetí poezie rozšířeno na celou kulturu. V portrétech umělců, předchůdců i současníků, se ukazuje — opět i s cílem národně sjednocujícím a obranným — přínos jednotlivých osobností českému národnímu bytí, přínos pro Halase tím závažnější, čím odvážnější a osobitější byl jejich pohled na společenskou a obecnou lidskou problémy. Výběrem motivů i slovesného materiálu i stylistických poloh usiluje Halas o vystižení individuální tváře každé z uvedených osobností; u literárních tvůrců mu k tomu často slouží i parafráze a citáty jejich textů, u malířů evokace barev, tvarů a světél, u herečky náznaková reprodukce jejího hlasu. Objevují se prvky přátelského rozhovoru, intimního kontaktu s hrdiny básní (s užitím druhé osoby slovesa),

zaujatého vyprávění o předmětu chvály nebo zase sošného zachycení jeho rozhodujícího gesta. Mnohé z těchto básní překonávají příležitostnou povahu svého vzniku. Básně pojednávají o těchto osobnostech: J. Hora, J. John, K. Toman, malíř A. Procházka, P. Bezruč, herečka M. Burešová v Burianově inscenaci Dykova Krysaře, J. Mahen, J. Orten, H. Jelínek, B. Smetana, J. Neruda, J. Mánes, F. X. Šalda, K. H. Mácha aj. Celá sbírka je připsána památce J. Hořejšího. Některé básně musely být za okupace vypuštěny — báseň na smrt J. Floriána už nadobro —, některé byly připojeny až v pozdějších vydáních. Blízko těchto veršů stojí samostatně vydaný cyklus NAŠE PANÍ BOŽENA NĚMCOVÁ (1940).

Ve srovnání s předchozími Halasovými sbírkami je vyjadřování v Ladění barvitější, naléhavě apeluje na nejrůznější oblasti čtenářovy smyslové zkušenosti; zálibně se vyhledávají malebná slova z rozmanitých jazykových vrstev, lidová rčení apod. Důležitou úlohu tu hrají i konkrétní, odstíněné a dynamicky viděné přírodní motivy, užitá často jako svérázné symboly prožitků společenských i intimních.

Spolu s Vančurovými *Obrazy z dějin národa českého* a desítkami jiných děl všech uměleckých odvětví spoluprotvoří Ladění široký proud kulturní aktivity, která v těžkých dobách okupace vyzvedla velikost českých dějin, umělecké i lidské hodnoty demokratické české kultury. Proti nacistickému násilí klade nikoli výzvu a tezi, ale rozmanitost a svobodu života v celé jeho šíři a neredukovatelnosti. Jako ostatní Halasova díla této doby vyvolalo i Ladění spontánní zájem čtenářů. Teprve koncem války se však uskutečnilo druhé vydání, maskované údaji vydání prvního (a expedované až po osvobození). Mimořádného úspěchu došly Halasovy verše pro děti, které často vycházejí samostatně s ilustracemi předních českých výtvarníků.

mč

## Láska - Lyrické intermezzo 1925–1932– Stanislav K. Neumann 1933

Sbírka Neumannovy pozdní erotické poezie se ve své definitivní podobě vrací k tradičnímu tvaru lyrického deníku — cyklu krátkých, průběžně číslovaných básní většinou bez nadpisů, jak ho u nás — ve stopách H. Heina — pěstovali Neruda, Machar, Gellner aj. Jednotlivé básně tu vystupují jako okamžiky v časově proměn-

livém vztahu dvou mileneckých postav a společně tvoří linii prostého náznakového děje, který básnický stylizuje reálné prožitky autorovy. — Kniha má tři oddíly chronologicky řazené. První z nich, *Jediná věc*, s jemnou psychologickou introspekci zaznamenává zrození lásky stárnoucího muže k ženě daleko mladší, jeho neshlednost a narůstající vášně, vděčnost ve chvíli, kdy partnerka odpoví stejným citem. Nenaplněná touha tu vytváří silné napětí mezi subjektem a skutečností, které nabývá nejrůznějších odstínů v mnoha autostylizacích včetně poloh romanticky vyostřených (*Náměsíčník*). Není to jen žádost erotická: zahrnuje i stesk po mládí a sen o lepším uspořádání světa, který oba milence zařazuje i společensky. Tento sen vystupuje v dvojí podobě: jednak jako revoluční komunistická ideologie, jednak jako „touha chudásů“, jimž je odříznut přístup ke krásám světa; v tomto druhém případě se jeví zcela osobně a intimně jako marné snění chudobných milenců o cestě do exotických krajín (báseň *Rozmluva* aj.). — Lyrický děj pokračuje v oddílu *Žal* vyznáními bolesti v mezidobí lásky neopětované. Intenzita a bezelstnost, s nimiž je vyjadřováno utrpení i zoufalství, dává tušit lidské zdroje, které i v krajní situaci umožňují člověku zachovat svou integritu. Soukromý bol je usvědčován metaforami bludného kruhu, pavoučí sítě, žaláře apod. Zároveň se neztrácí ze zřetelů širší souvislost osudu jiných lidí a jejich osobních neštěstí a utrpení, která všechna společně vytvářejí společenský kontext nespravedlivě uspořádaného světa přesahující strážejí jednotlivce (báseň *Za Majakovským, Pavouci smutku hlídají mě*). — V závěrečné *Srdcové dámě* láska dospívá k naplnění. Jitřivý konflikt snu a skutečnosti se vyrovnává v okamžicích něhy, jež v ženě spolu s milostnou tělesností rozeznává i vrělé srdce, zdroj posily, vnitřně bohatou lidskou bytost (*Nad tvýma zavřenýma očima*). I zde společenská nonkonformnost a revoluční víra ovlivňují celého člověka, tedy i prožitek lásky — naplňují ho neklidem lidí nesmířených s tím, co je dáno, osvobozují ho od morálních stereotypů, ale též deformují žurnalistickými komentáři.

V protikladu k předchozím „zpěvům“ (NOVÉ ZPĚVY, Rudé zpěvy) nazýval autor básně Lásky písněmi. Písňový styl tu vystupuje do popředí více než v kterékoli jiné Neumannově knize. Často jsou tu parafrázovány sociálně příznačné písněvé druhy soudobé (tramská a westernová píseň, blues) i tradiční (romance nebo šanson jako *Wagons-lits* a řada jiných). Písňový styl se projevuje v převaze pravidelných nebo jen mírně uvolněných veršů, v různovtvárné strofice, v refrénech, v paralelní výstavbě slok, v úsilí o oproštění a stručný výraz soustředěný k jediné citové situaci. Obrat k tradičním zdrojům intimní lyriky pozorujeme i ve výběru



slov a motivů. Neumann však pasivně nepřijímá stará schémata; oživuje je přesně volenými výrazy i tematickými prvky z moderního světa, a tak vnáší do ustálených námětů napětí, psychologické rozlišení, neopakovatelnou atmosféru dvacátých let. Dějištěm básní je třeba chodník před kinem (báseň *Proč se ti nelíbí veliký Dug?* s připomínkou slavného filmového herce D. Fairbankse), soudobá lidová masopustní zábava (*Mardi-gras*) nebo velkoměstská ulice na jaře (titulní báseň *Srdcové dámy*). Mluví tak nejen dokresluje dějiště svých prožitků, ale mimoděk podává i svědectví o svém stále mladém srdci; dovede uchopit svět v té podobě, v jaké se stal samozřejmým pro generaci jeho srdcové dámy. Také milenka ve své energičnosti, samostatnosti, orientaci na pozemské hodnoty je vtělením ženství dvacátých let. Eventuální tradiční masky jsou už jako masky poodhalovány samým básníkem, i ony jsou tu prostředkem vzrušující oscilace mezi tím, co je v milostném citu věčného, a tím, co je spjato s určitou dobou a životním stylem. — Neumannova osobnost se projevuje i neustálou přítomností racionální analýzy, sebeironie a odstupu; jejich nositelem jsou zejména hojné reflexivní pasáže, užívání cizích slov a pojmů shrnujících a zařazujících citová hnutí apod. Poezie se tu stává jedním z nástrojů sloužících člověku k tomu, aby se vyznal v sobě samém. Ale i tyto intelektuální prvky jsou nakonec začleněny do vřelého, bezvýhradně upřímného výrazu hluboce a spontánně prožívaných okamžiků, dozrálých k sladkosti a plnosti životní. Lyrický subjekt a jeho milenka v nich a jimi překračují omezující determinace společenské, vymykají se tísnivým poměrům; oporu přitom hledají v revolučním postoji a v sepětí s lidmi své víry.

K Lásce lze sotva najít nějaký širší kontext současně vznikajících básnických děl obdobného směřování. Spíš představuje jedno z individuálních řešení v letech, kdy její autor — stejně jako jiní socialističtí básníci — nemohl už pokračovat v proletářské tvorbě neodmyslitelně vázané na revoluční ovzduší počátku dvacátých let. Mnohé stylové rysy stejně jako orientace na bezprostřední osobní prožitek subjektu (a dokonce i nezřídka se objevující autostylizace jako poutníka, tuláka apod.) připomínají tvorbu druhé z generací, s nimiž byl St. K. Neumann v průběhu svého vývoje spjat: tvorbu generace Tomanovy a Gellnerovy, a ovšem i intimní poezii samého Neumanna předcházející Lásku o dvě desetiletí (ve sbírkách SEN O ZÁSTUPU ZOUFAJÍCÍCH a *Hrst květů z různých sezón*). V bezprostřední tematické souvislosti s Láskou je soudobý Neumannův lyrizující román *Zlatý oblak* (1932), plný nejrozmanitějších diskusí. Pro pojetí ženy a lásky u Neumanna je příznačný i jeho mnohaletý studijní zájem o tuto oblast, který se od historické

a etnické problematiky obrátil k soudobým problémům morálním v programové knížce *Monogamie* (1932).

Kritika různých odstínů hodnotila v Lásce obrodu lyrismu v Neumannově díle; nejhlubší výklad prokazující duchovní jednotu Neumannovy intimní lyriky s jeho poezií revoluční věnoval Lásce J. Hora. Sbíрка byla opětovně vydávána i v letech poválečných a měla velký dosah pro pochopení širše, mnohotvárnosti a neredukovatelnosti Neumannovy osobnosti. Láska patří i k čtenářsky nejoblíbenějším Neumannovým dílům.

Do sbírky Láska autor ve svých spisech shrnul lyriku, která už předtím byla vydávána v samostatných bibliofilských knížkách odpovídajících oddílům definitivní trilogie (*Písně o jedině věci* 1927; *Žal* 1931; *Srdcová dáma* 1932); do všech oddílů přitom přibyly další dotud knižně nepublikované verše, text prvního oddílu byl na řadě míst podstatně přepracován. — Od 2. vydání připojují editoři k Lásce ještě výbor erotických veršů z pozůstalosti, původně vydaný samostatně r. 1948 (*Z intimní poezie 1925—1947*). mč

## Lešetínský kovář - Svatopluk Čech 1883

Básnická povídka o 16 oddílech má v souvislostech Čechovy veršované epiky zvláštní postavení, neboť přináší přímé zobrazení sociálního konfliktu. Idylický život zapadlé a poklidné vesničky Lešetína je narušen vpádem cizího živlu: moderního průmyslu. Kovář — ústřední postava skladby — odmítne nabídku správce, aby svůj pozemek prodal: „Nechat pán váš zaplaví vše kol / zlatem svým, ať skoupí celý dol, / všem, kdož bývali tu domovem, / odloudí krov otců, rodnou zem... / já tu pevně setrvám jak z žuly!“ Fabrika postupně pohlcuje vesnici, kovárna upadá a kovář musí propustit tovaryše Václava; Václav se před svým odchodem vyzná z lásky k jeho dceři Liduše a vyžádá si na kováři, aby ji neprovdal jinému a vyčkal jeho návratu. Lyrické písně loučení obou milenců střídá monolog kovářův podávající pochmurný obraz zkázy krajiny, prastarých zvyků a úpadek jazyka („se rtů loupí mluvu ryzí, / v níž, je matka uspávala“); poezie milostného stesku vyznívá v až operně komponovaném duetu milenců již vzdálených. Ve zpustlé kovárně se scházejí ztroskotanci a nespokojenci: soused Brázda, který svůj statek prodal, ale rodný kraj nedovede opustit, skupinka navrátilců z Ameriky s Józou, posedlým touhou po pomstě své — továrníkem svedené a opuštěné — milenky, která se i s dítětem vrhla do jezera,

několik fabričních dělníků vedených Prokopem a proklínajících bídné živoření v továrně. Kovář, podvodnými soudními spory ožebračen a vyvlastněn, žije připomínkami dávné husitské minulosti svůj sen o vzpouře a nakazí i ostatní. Kovárna se znovu probouzí k životu — kovář zhotovuje zbraně. Při exekučním zároku dojde ke srážce, ozbrojený dav vyžene exekutory a zapálí továrnu; majitel továrny je zabit mstitelem Józou. Při zásahu vojska je zastřelen také kovář, když se odmítne vzdát. Zpěv poslední přináší smíření — kovář sice umírá, ale než skoná, zastihne ještě Václava, jenž se vrací do situace jako zázrakem zcela změněn: zpusťovaná továrna již postavena nebude, majetek od syna fabrikanta skoupil „zeman ... k lidu lnoucí vřele“, aby obnovil dřívější stav vykoupěný kovářovou krví a prací Václavovou.

Tento příběh s prudce vyhoceným konfliktem, jehož závažnost podtrhuje tragická smrt hrdiny, není podán jako jednoduše epická promluva, ale spíše jako mnohohlasé oratorium. Vyprávěči v něm přísluší pouze jeden z hlasů, doplňující a spojující, který si jen na okamžik ponechává vypravěčskou iniciativu, aby ji vzápětí předal postavám: děj je tak představen především jako děj sdělovaný, jako téma lidského projevu, některé jeho důležité úseky jsou pouze implikovány „rozostřenou“ motivikou lyrických vložek (loučení milenců, stesk milenců rozloučených, kovářova příprava k obraně, Václavův návrat). Stejně jako v řadě dalších svých epických skladeb i zde Čech vzdoruje převládajícímu dobovému směřování epiky k metrické jednotě. Ostře se tu vyděluje základní pětistopý trochej vyprávění a dialogu, čtyřstopy trochej pracovní a vzpurné písně kovářovy podbarované rytmem úderů kladiva, ale i krátké trocheje či daktyly lyriky milostné nebo šestistopé trochejské písně elegického toužení po domově. Ta pestrost veršových útvarů skladbu měnila z básně spíše v „představení“, emocionálně podbarvenou podívanou, v níž prudké střídání intonačních schémat a zřetelná tendence k rozkládání děje do staticky a dekorativně pojatých situací vytvářelo až iluzi pestrého mluvního ekvivalentu tehdy oblíbených živých obrazů.

Výrazný apel na čtenáře-diváka v této nápadně teatralizované básni byl spjat s vyhraněnou aktualizující funkcí. Jestliže v cyklu veršovaných novel *VE STÍNU LÍPY* (1880) byl představen český národní život v podobě patriarchální idyly, v Lešetínském kováři jej už Čech nepojímá takto bezproblémově. Do tematického ohniska básně se dostávají mimořádně aktuální problémy: sociální rozpory plynoucí z postupujícího procesu zprůměrnování Čech a s nimi související dělnická otázka, problematika vystěhovalectví společně se stále — a ještě dlouho potom — živou „otázkou českou“, pro-

blémem perspektivy národní kultury. Tato konfrontace idealizovaně nazíraného světa „starého venkova“ se stále výrazněji se upevňující skutečností moderního kapitalistického podnikání básníka k přehodnocení obrazu idyly nicméně nevedla. Starosvětskou selanku, která již dávno nebyla skutečností, pojal jako pravou, autentickou hodnotu představující trest češství. Její ohrožení, ba rozrušení chápe tedy jako ohrožení a rozrušení samé podstaty české kultury. Představa českého světa ztělesňovaná Lešetínem je představa z moderní doby ostře vyděleného prostoru („vesnička ta prostomilá“, „utajená světu“), spjatého těsně s přírodou a jejím životním rytmem, jednoznačně hodnotově určeného atributy neproměnnosti, klidu, nábožnosti, půvabu, starobylosti, udržování dávných zvyků — ba i sama česká řeč (a národnost) se stává hodnotou především jako řeč pradávna, jako starý zvyk přejatý od předků. Svět moderní civilizace do toho prostoru vpadá zvnějšku jako „cizí“, „rušný“ („náhle divný ruch rozvlnil se...“), bezbožný a především jako „nový“, „novotářský“, „mladý“ — což v této axiologické perspektivě znamená jednoznačně rozbíječský, zbavený tradice a tedy hodnotově prázdný. Jakkoliv ze stanovisek doby, jejíž pozice byla již dávno ztracena, postihuje Čech kapitalistickou podstatu tohoto civilizačního vpádu velice přesně: jako nedostatek smyslu pro hodnoty nepředveditelné ve zboží (kovářův „domov“ — hodnota výsostná, spjatá nenahraditelnými mezilidskými vztahy, dědictví předků — je v dialogu se správcem „úhrnem jen trochu slámy“). Postupné rozrušování původního světa moderní epochou tak má u Čecha až ironicky podobu postupného obsazování funkcí prvotního organismu: proti jazyku jednomu přijde „jen“ jazyk jiný, proti zaniklým mýtům mýty nové („Vzrůstá úžasně, jak obr báje / mladý závod náš ... ves vám celou zdolá, / pravý Otesánek“), proti dávnému bohu nový „bůh zisku“, proti písním a zvukům varhan moderní hudba strojů: tato změna znamená však nezvratnou katastrofu původního a „jedine pravého“ řádu.

Nositelem odporu vůči těmto proměnám, jehož výsledkem nemohl nebýt pokus o nepravděpodobné znovunastolení idyly, učinil Čech v souladu s dobovou ikonografií postavu kováře, oblíbeného dobového symbolu vzdorného češství jak v malířství (Karel Purkyně, Politizující kovář), tak v poezii (F. L. Rieger, *Kovářská* — s příznačným motivem „svoji na svém chceme stát“) jako ztělesnění dobové ideální představy mužného, zdatného Čecha (v rovině jiné ho upevňovalo sokolské hnutí). Již úvodní verše básně tento symbol představují v nápadně bohatýrské stylizaci („Ocel rukou láme, / pěstí kámen kručí, / hračkou zvedne statný strom, / jeho perlik jako hrom / v kovadlinu buší“), často až s démonickými rysy („vlaje

temný vous a vlas: / v rudé záři jako das / do stropu se týčí“). Jeho odpor — ve své podstatě pasivní — zůstává omezen citovanou Riegrovou devízou: brání své právo (demonstrace češství jako obrany starověkého práva byla v druhé polovině 19. století oblíbeným literárním motivem). Projevy aktivity kovářovy jsou spíše dekorativní gestací odporu (jiskřící se oko, dunivý hlas, pozvednutý perlický, vztyčená postava), než vlastními činy v pravém smyslu slova. Vzpoura je vykonána jinými, kovářovými druhy, jejichž společenský status byl cizím světem přímo vytvořen (nespokojenými dělníky, navráťivšími se zbídačenými vystěhovalci, které kapitál vyštval za moře). Jinými slovy: ani mravní důsledky činu porušujícího zákon nepadly v logice skladby na postavu symbolizující patriarchální, autentické češství, ale na lidi nové, zplozené novým řádem. I jejich zobrazení je podrobena dobové konvenci, prosazující se v literatuře postupně, počínaje lety šedesátými (v próze Pflieger-Moravský, Arbes aj.), podle níž bylo dělnictvo představeno zásadně v nerozlišené mase, zatímco individualizovanost byla vyhrazena postavě dělnického vůdce — obvykle v proletářském prostředí svým původem cizorodého —, opatřené výraznými rysy romaneskními: i v Lešetínském kováři se srážka tříd vybíjí v konvenčním a pokleslém motivu pomsty svedené dívky.

Báseň vznikla poměrně rychle pro Nerudovu knihovnu Poetických besed, v níž vyšla jako 11. svazek před vánoce 1883. Pronikavý ohlas na ni upozornil státní návladnictví: trestní soud pražský v lednu 1884 nařídil konfiskaci sbírky a vydal zákaz jejího rozšiřování, protože knihou (v doslovném přepisu rozsudku i s mluvnickými prohrěšky) „hledí se popuditi dělníky proti živnostníkům“ a vybízeti k „činům v zákonech zapovězených“, čímž byl spáchán přečin „proti veřejnému pokoji a řádů“. Dílo zákrokem ještě víc proslavené šířilo se dále v četných opisech, 11 písní proniklo navíc na veřejnost v zhudebnění Františka Pivody (1888), a vesměs zpopulárnělo, v roce 1892 se dostalo do Čech nelegálně americké vydání; teprve v roce 1899 bylo dílo úřady povoleno k novému vydání po obměnách a vypuštění několika inkriminovaných míst. Jeho popularita se projevila v ohlasech ve výtvarném umění (Vilém Amort, Jaroslav Špillar) i v několika dramatizacích (Tomáš V. Hubený, Marie L. Kühnlová, Eduard Šimek) a v operách (Stanislav Suda 1903 podle libreta Pavla Nebeského a E. Šimka, Karel Weiss 1919 podle libreta Ladislava Nováka). Ve své době masová obliba aktualizovala v hodnotově ambivalentním díle jednoznačně revoltující složku — nacionální, ale také (a později stále výrazněji) socialistickou.

## Lyrika lásky a života - Antonín Sova 1907

Rozsáhlý soubor lyriky vznikající od r. 1900 je rozdělen do čtyř nepojmenovaných oddílů. Tři první mají shodnou, erotickou tematiku a liší se jen směrem a intenzitou umělecké stylizace; od jednoho oddílu k dalšímu stylizovanosti přibývá. Vzdáleným životopisným pozadím je bolestně prožívaná krize a rozpad autorova manželství; projevuje se to spíše napjatým zaměřením pozornosti k milostným vztahům a k jejich trpkým stránkám než konfesemi subjektu nebo bezprostředními záznamy citových stavů. Citlivá, intenzitu prožitku neoslabující, ale uvědomělá a všudypřítomná umělecká stylizace (často v duchu soudobé secese, v duchu pohádky, alegorického výjevu apod.) dává této poezii nadosobní dosah a otvírá ji cizí životní zkušenosti, ostatním lidem a jiným osudům. Erotická situace i ve své bolesti a krutosti se ve vrcholných verších sbírky (zejména v závěru třetího oddílu) jeví jako vzácný klenot lidství: Sova ji utváří slovem intenzivním, pečlivě voleným a zaujatým. Stylizace naznačuje i stálou přítomnost kulturní tradice v milostném prožitku, na jehož dnešní podobě spolupracuje jeho historie; umělecké zformování básní tedy neslouží pouze artistním účelům, nýbrž otvírá průhledy k tušeným dalším horizontům lidského duchovního života a mravního řádu.

S výsledky umělecky nejoriginálnějšími se tato objektivace uskutečnila v lyrických útvech, které sám autor nazývá baladami a které skutečně předvádějí intimní děje (někdy i události tradičně baladické, jako je společná sebevražda milenců v básni nazvané *Balada*), proměny vztahů, nebo podávají portréty postav charakterizovaných především postojem k osudovému prožitku lásky. Balady obvykle shrnují příběhy už se uzavírající, jež různými cestami a na základě tragické viny protagonistů směřují k deziluzi a nenaplnění. To platí hlavně o těch baladách, v nichž básník pozorně a s psychologickou prohloubeností sleduje dobové rysy milostného prožívání, snad i jako součásti jisté společné generační zkušenosti (báseň *Drama*). Jde o prožitek formovaný společenským a kulturním ovzduším přelomu století s jeho vyostřenou nekonvenčností a odvahou k životnímu experimentu, ale i otravnou skepsí a nezodpovědným zahráváním s tím, co by mělo být osudem srdce (*Balada z galantní toulky*). Vždy však je přítomný autorský hlas, který nekomentuje, ale i při konstatování hořkých a bedných skutečností je plný vřelosti, okouzlení, smutku z nenaplněných možností životních. Lyrickému subjektu je cizí jakákoli blazeovnost, je bezelstný a zranitelný spolu se svými hrdiny nebo za ně (na-

př. *Hrdá bolest* s příznačným Sovovým motivem hry na housle). Vřelost už zcela převažuje v tom typu baladických výjevů, jež s úžasem zachycují dobově neohrazené, živelné složky lásky a smyslné vášně v obrazech povahy téměř mytické; spolu s hudebností verše bývá v těchto případech využito i motivů blízkých současnému fantasknímu výtvarnému umění (básně *Mladá láska*, *Jezero mládí* aj.). Oběma typům balad je společná rozechvělá dramatická, vyplývající jak z napjaté, vnitřně rozporné, měnlivé povahy tlumočeného citu, tak z náznakového, přerývaného způsobu jeho vyslovení. (Méně pevné a stylizované podoby a rozmanitější tematiky nabývá balada v Sovově časově blízké *Knize baladické* aj.).

V básních těsněji spjatých s osobními zážitky básníkovými je o poznání více hořkosti, ale i ta je zjemněna vzpomínkou i snahou pochopit ženu, druhého člověka s jeho utrpením a touhou, smyslností, hříchem i zradou (báseň *Bolest oklamání*). Jako v předchozí sbírce JEŠTĚ JEDNOU SE VRÁTÍME hraje aktivní úlohu při formování prožitku příroda; tentokrát je však častěji zobrazena bez impresionistického rozechvění, v střízlivých, přesných, monumentálních obrysech (*Dopis E... ze samoty* nebo *Do jezer stíny lesů padaly*). Sova v Lyrice lásky a života vůbec směřuje k stručnosti, k výběru nejcharakterističtějších rysů. Oproti předchozím sbírkám ubývá odstiňujících a dokreslujících odboček, dochází k slohovému oproštění. Jádro vlastního nebo cizího osudu bývá shrnuto v aforistických, skoro epigramatických formulacích. Sova využívá převážně krátkých, pádného verše s pravidelnějším rytmem a vynalézavým strofickým uspořádáním, spjatým s hudebními efekty. Spolu s tradičními motivy erotické poezie přispívá to k tomu, že mnohé básně připomínají tvarem umělou píseň (zejm. ve druhém oddílu, např. romance *Píseň o ledové krásné paní*). Výstavba a členění básní komponuje životní situaci a její ohlas v nitrech lidí podle uměleckého řádu vysoce náročné lyriky s jejími paralelismy, antitezemi, refrény atd.

Do čtvrtého oddílu sbírky zařadil Sova svou časovou lyriku z posledních let před vydáním sbírky — většinou souhrnné charakteristiky doby využívající kulturně historických symbolů a alegorií. Vypjatý patos velkých vizí a morálních kázání nedávných let je tu vystřídan sušším, byť stále nesmiřitelným glosováním, které kritizuje neúspěchy české věci i kulturní aktivity Sovovy vlastní generace na počátku nového století a trpce konstatuje všeobecnou prázdnotu a nízkost soudobého veřejného života. (Je tu i polemika s Macharovou oslavou antického Říma: proti zaujetí klasickou krásou klade Sova své zaměření k budoucnosti.)

Druhé vydání sbírky rozšířil autor o 10 básní; k vydáním po-

smrtným připojují ještě editoři — na základě pokynu v pozůstalosti autorově — 24 dalších básní stejného stylu a ze stejné doby jako původní sbírka.

Lyrika lásky a života se do jisté míry přibližuje soudobé tvorbě mladší generace, především K. Tomana, který podobně s použitím prvků klasické poetiky v hutných zkratkách vyslovoval souhrny intimních osudů (TORZO ŽIVOTA a j.). V poezii Sovovy generace lze najít vzdálenou obdobu jen v lyrice F. X. Šaldy, který se vrátil k básnické tvorbě nedlouho po vydání Lyriky lásky a života. V díle samého Sova znamená sbírka důležitý mezník a umělecké vyvrcholení veškeré intimní lyriky z první poloviny autorovy tvorby. Stala se součástí klasického odkazu moderní české poezie.

mč

## Magdaléna - Josef Svatopluk Machar 1894

Magdaléna je pokusem o znovuoživení upadající tradice českého veršovaného románu. Machar využil tohoto žánru ke kombinaci sentimentálního příběhu prostitutky (vzdálený podklad našel v dávném osobním zážitku: v mládí básník přemluvil jednu dívku, aby opustila nevěstinec, pak se stala prodavačkou, ale postupně se vrátila k starému způsobu života) s širokým kritickým obrazem života českého maloměsta.

Prostitutka Lucy je dcerou venkovského učitele, který po smrti své ženy zpusťl a začal využívat dcery k vlastní obživě, až ji donutil odejít do pražského vykřičeného domu. Tam se s ní setkává Jiří, dědic venkovského statku, a v návalu soucitu a dobromyslnosti ji nezištně přemluví, aby zanechala dosavadního způsobu života. Svěří jí své filantropické tetě, která si Lucy zamiluje a stará se o ni. Aby ochránil Lucy před jejím otcem, odjedou všichni na venkovské hospodářství. Lucy si s pomocí tety zvyká na nový život; náhle se i tam znovu vynoří Lucyin otec. Jiří ho sice penězi odbude, ale nezabrání tomu, aby se v hospodě nerozhovořil o dceřině minulosti. Od té doby se Lucy stává předmětem opovržení a také nezřízené zvědavosti maloměstských dam. Na jednom z výletů místní honorace se Lucy náhodou vzdálí od společnosti a seznámí se se souchotičtím „jakobínem“, bývalým studentem, který ji varuje, že soudobá společnost jí nikdy nedovolí návrat ke spořádanému životu; to bude možné teprve tehdy, až současný prolhaný řád se rozpadne v trosky. Mezitím se Jiří rozhodne kandidovat na poslance do

zemského sněmu, a to za opačnou stranu, než se kterou dosud sympatizoval. Po jedné předvolební schůzi, jist si úspěchem a rozjařen společností, se pokusí zmocnit se Lucy, a ta, rozzechvěna ještě pohřbem nově objeveného přítele souchotináře, rozhodne se skončit svůj život. Prchá zpátky do Prahy, v rozhodné chvíli však zaváhá a místo skoku do Vltavy se vrací tam, odkud odešla.

Fabule má tedy řadu znaků dožívajících sentimentálních sociálních příběhů. Přesto nesměruje k vyvolání soucitu s lidským utrpením, nýbrž tvoří dějovou osnovu, na níž se rozvíjí satiricko-kritické zobrazení sociálních poměrů. Tento tón se ozývá hned na začátku vypravování, v popisu večera v pražské páté čtvrti: zvony velebně vyzvánějí své Ave a v okně jednoho domu je vidět bělovlasou modlicí se stařenku, z níž se brzy vyklube majitelka nevěstince. Podobně si vypravěč vede i při líčení lokálu, když představuje jako jeho hosty postavy literárních děl J. Zeyera, Sv. Čecha, M. A. Šimáčka, E. Krásnohorské aj. Ironie silně zaznívá i při představování Jiřího i při stručném portrétu vypravěče, který žádá čtenáře, aby se nelekal, do jakého prostředí ho vede, neboť on sám, autor, je člověk spořádaný a v podstatě šosák. Hned na začátku si také vypravěč vymáhá právo na vlastní glosování vyprávěné historie, na volné zacházení s charakterem postav a na nepravděpodobnost v jejich jednání. Satirická složka románu vrcholí ve chvíli, kdy Lucy přichází do maloměsta (je v něm sice anonymně, ale s řadou identifikujících narážek zpodoben Brandýs n. Labem). Kritika postihuje jak samotné prostředí, tak jeho morální zásady. Barvitě a se smyslem pro detail autor líčí neplodný, pokrytecký život maloměstských paniček i klášterní způsob výchovy patricijských dívek; líčení přechází v kritiku zbahnělých politických manýr maloměsta. S útočnou otevřeností básník zachycuje vztah obou hlavních politických stran a jim odpovídajících spolků veteránů, Jiřího politickou bezpáteřnost a jeho frázovité politické projevy, na kterých buduje svou politickou kariéru; nezastavuje se ani před skutečnými postavami českého politického života (např. některé narážky v textu naznačují, že důvěrník a obratně manévrující řečník z Prahy, přijíždějící připravit volební boj, je mladočeský žurnalista Ignát Hořica).

V Magdaléně Machar oživil tradici romantické lyrickoepické básně, zejména v té podobě, jak ji známe z Puškinova *Evžena Oněgina*. Z její faktury zachoval hlavně autorské vstupy, v nichž vypravěč oslovuje čtenáře, komentuje vlastní vyprávění a rozvíjí své úvahy a polemiky, jež reagují na aktuální otázky často ani s dějem bezprostředně nesouvisející. Na rozdíl od klasických poém tyto pasáže nemají charakter lyrických odstupů, nýbrž vnášejí do skladby jednak prvky reflexe, jednak prvky žurnalistu, takže

Magdaléna je plna soudobých politických i vědeckých problémů. I jinak Machar typ romantické poémy podstatně přetvořil; vyprávění i autorské vstupy směřují jednotně k jedinému cíli, k ironickému zpochybnění zobrazované reality, k jejímu satirickému zesměšnění. Ironie vypravěče provází nejen postavy příběhu (až na vážné pasáže studenta-souchotináře a Lucy), ale vstupuje i do líčení městských prostředí (Praha i maloměsto).

Magdaléna vyšla v témž roce jako jiná Macharova kniha *Zde by měly kvést růže*. V ní se básník obrátil k těm, kdo nejvíce trpí ve společnosti, k ženám, a v několika veršovaných povídkách zobrazil jejich hořký osud. Tato časová souvislost do značné míry ovlivnila také pohled soudobé kritiky na Magdalénu. I v ní shledávala další jen širě rozvedený příklad ženského utrpení a vážně řešenou otázku o možnosti nápravy i tak kleslého tvora, jako je nevěstka. V tom se setkávali kritikové nejrůznějšího zaměření, jak ti, kdo knihu posuzovali kladně, tak i ti, kdo ji rozhořčeně odmítali. Konečná podoba Magdalény je ovšem výsledkem dlouhého vývoje (první verze vznikala ještě za Macharových středoškolských studií), v němž se výrazně měnila její podoba, a to nejen pokud jde o veršovou strukturu (zrušení rýmů, opuštění jambu ve prospěch trocheje, rozbití pravidelných strof), ale i vztah k básnickým školám a směrům (od krajní romantiky ke stále realističtějšímu pojetí) a hlavně pokud jde o žánrový typ. Od sentimentálního románu dospěla k útočné politické a společenské satíře s výslednou tezí, že prostitutka stojí morálně výše než celá maloměstská společnost, přičemž příběh nevěstky tu jen posloužil jako prostředek této satiry. To ovšem podstatně mění nazírací úhel na celý příběh. Magdaléna přestává být dalším příběhem z knihy *Zde by měly kvést růže*, autor v ní nesleduje specifickou ženskou otázku, nýbrž opět, jako ve své rané poezii, vynáší odsudek politického a morálního profilu měšťácké společnosti.

Magdalénu v 19. století vrcholí úsilí české literatury o vytvoření novodobého veršovaného společenského románu a rozsáhlé epické veršované skladby ze současnosti vůbec. Přesto, že tento vrchol přichází ve chvíli, kdy se poezie s výjimkou Sv. Čecha od tohoto žánru začíná nadlouho odvracet, dosáhla Magdaléna široké čtenářské obliby a stala se jedním z nejvíce vydávaných Macharových děl.

## Máchovské variace - Josef Hora 1936

Cyklus šestnácti reflexivních básní stejného rozsahu, metra (čtyřstopý jamb) i strofického členění byl napsán k 100. výročí vydání *MÁJE* a smrti jeho autora; jeho význam však přesahuje tento příležitostný podnět. Hora cituje, parafrázuje nebo v nové formulaci uvádí řadu motivů z Máchova básnického díla, zejména z *MÁJE* a z vrcholné lyriky: motiv vězně, poutníka, přitahujících hvězdných výšin a poutající země (Máchova báseň *Temná noci! jasná noci!*), motiv zničení a hynoucího hlasu prchavých vteřin; rozvádí zlomkovité zápisy z Máchových deníků, jmenovitě výrok o květině milované právě proto, že musí uvadnout; připomíná příznačné části Máchova životopisu — především jeho milostný vztah k Lori narušovaný pýchou, žárlivostí i nespokojeností se vším běžným a dostupným, ale i Máchovu italskou cestu, jeho časný skon a dokonce i červeně podšitý plášť; znovu evokuje máchovskou krajinu s ruinami, jezerem, růží a měsíční nocí. Tato zčásti už ustálená romantická klíše jsou ve sbírce obnovena, probuzena k čerstvému uměleckému účinu s pomocí dramatické, zkratkové obraznosti, která slučuje Máchovu metaforu (ostře viděná věc uvedena do slovní i předmětné souvislosti, která ji rozkmitává, zneurčtuje, proměňuje smyslový prožitek v sen) s intelektuálním básnickým pojmenováním moderní poezie nastolujícím svěvolná, ale výmluvná a významově přesná spojení mezi nesouměřitelnými vrstvami skutečnosti. Máchovská tvůrčí vášeň, výbuchy jeho fantazie a nesmírná různorodost jeho reakcí, prudké střídání psychických stavů jsou sugerovány také větnou stavbou s dlouhými přerývanými souvětími rozbíhajícími se do výřtů složených z nestejnorodých prvků a do sérií závislých vět obsahově zcela odlišných; zdánlivě nekontrolovaný, úryvkovitý, čirou spontánností nesený spád těchto větných útvarů je ve skutečnosti v Máchovských variacích dokonale komponován, a to jak z hlediska vyváženosti básnického tvaru (nakonec se ze zdánlivého chaosu vyloupne půdorys čtyřverší, vždy stejný a vždy jinak jazykově uskutečněný), tak z hlediska obsahové celistvosti každé básně, která ve změti představ ukrývá dobře zjiřitelný myšlenkový proces shrnutý a vrcholící v závěrečných verších.

Máchovské variace jsou portrétem postavy — romantického básníka. Jeho hlavním rysem je nezakotvenost, nevázanost k žádnému místu a situaci; Horův Mách je nutkán překročit každé postavení, jež mu chce vykázat daný řád společenský a morální. Je to věčný poutník; vidíme ho jen jít, běžet, stoupat. Není uspokojen

žádným dílčím cílem. Přes milenciho rameno hledí do závratí záhad a proměn. Tuší pomíjivost dočasných úrod a trvalost jediné věci, zdánlivě nejméně definitivní: cesty, která ubíhá dál a dál. Jeho hnací silou není však pouhá touha po novém, ale metafyzická žízeň. Nechce přebíhat od jednoho k druhému, ale nořit se stále hloub. Intenzivně, smyslně prožívaná krása věcí, závrať lásky i zkušenost tvorby jsou pro něho vždy novou připomínkou sváru, tragédie pomíjivosti, rozporu mezi možným a sněným, nízkým a vznešeným, sladkým a krutým, časem a věčností. Je však pro Horu příznačné, že výsledkem těchto opakovaných zvrátů není znicotnění všeho dočasného a lidského. Nové vášnivé uvěření v možnosti člověka schopného tvořit život v jeho plnosti se opírá o logicky nezdůvodněné, srdcem a uměleckým smyslem diktované rozhodnutí subjektu. Metafyzické okovy pukají ve chvíli, kdy jsou vysloveny „lidské verše“, schopné oslovit „příští bratry“. Individualistická nesmiřitelnost a svoboda jedince prohlédajícího posvěcené sebeklamy otvírá cestu i ke společenskému buřičství. Ve vrcholném aktu odevzanosti a víry snová země „na konci větru kdes“ myticky splývá jak s krajinou smrti, tak s rodnou zemí, domovem. — Opíraje se i v tom o Máchovo dílo, zejména o věžňovo oslovení vlasti, nenechává Hora čtenáře na pochybách, že spolu se svým romantickým předchůdcem prožívá tu moderní básník i své vlastní duchovní drama; skladba sama se tak stává dokladem, že Máchovo oslovení „příštích bratří“ nevyznělo do prázdna. I tvůrčí čin vymykající se tradici zakládá tradici novou, spoluvytváří duchovní prostor národního bytí. Z odstupu lze v Máchovských variacích spatřovat předjímavé vyjádření osudu celé české lyriky meziválečného období: zaujetí metafyzickými problémy neoslabilo, ale naopak posílilo schopnost poezie kladně přispět k historickému vývoji v podmínkách sociálních zápasů a národního ohrožení.

Cyklus má v Horově tvorbě postavení významného spojujícího článku mezi poezií „času a ticha“ z konce dvacátých a první poloviny třicátých let (viz *STRUNY VE VĚTRU*) a následující tvorbou soustředěnou kolem tématu domova. Sbíрка v rukopisu nazvaná nejprve *Poutník* je také první z řady Horových děl věnovaných problematice tvůrčího individua, svobody a vázanosti poezie a uměleckého činu; v tom pokračoval Hora *JANEM HOUSLIS-TOU* a *Životem a dilem básníka Aneliho*. Máchovské variace jsou nejvýznamnější součástí velkého souboru básnických děl inspirovaných Máchovým výročí 1936; vedle básní Halasových (*DO-KORÁN*), Seifertových (*Ruce Venušiny* aj.), Nezvalovy *Ódy na návrat Karla Hynka Máchy* (*PĚT MINUT ZA MĚSTEM*), Buria-

novy inscenace *Kata* a mnoha pokusů portrétních a ilustrátorských je nutno uvést Šaldovu esej *Mácha snivec a buřič*, se kterou je Horův cyklus obsahově spřízněn nejtěsněji. mč

## Máj - Karel Hynek Mácha 1836

Vrcholné dílo obrozenecké poezie a českého básnictví vůbec se hlásí k literárnímu druhu lyrickoepické povídky, romantického eposu, nazývaného podle svého nejproslulejšího představitele též „byronský epos“. Výběr žánru, který u průbojných autorů všech evropských literatur byl mimořádně oblíben, znamenal v české literatuře třicátých let nápadné novum. Spíše než podřízenost souboru norem a příkazů přinášel s sebou neobvyklou volnost: mísení všech tří základních odvětví básnictví, epiky, lyriky i dramatu, zaměřené proti klasicistickému ideálu druhové čistoty, otvíralo cestu pro individuální řešení. Mácha plně využil těchto možností, přičemž v traktování celoevropského útvaru našel bezprostřední předchůdce v tvorbě romantiků polských (Malczewski, mladý Mickiewicz a Słowacki aj.). Sdílel s nimi „hudební“ zaměření, na rozdíl od převahy mluvních, event. i rétorických prvků v ostatní romantické epice. — Pronikání lyriky do eposu znamená v Májí stejně jako u ostatních romantiků jednak rozklad tradičního epického děje (přítomnost tajemství v zobrazených událostech a fragmentárnost zprávy o nich; co je v Májí čtenáři předloženo, představuje závěrečné situace příběhu, který proběhl v prehistorii básně, takže děj sám nevyvolává skoro žádné napětí), jednak v umocnění úlohy lyrického subjektu, který přerušuje vyprávění líčením přírody, připodobňuje postavy sobě samému (zločinec tlumočí úvahy romantického intelektuála) a dokonce vstupuje sám na scénu básně. Pro Mácha je příznačné, že subjekt se neprosazuje v lyrických odstupech; nevnaší do textu libovolná extempore. Horizont jeho vědomí není nápadně nadřazen horizontu postav. Hlavním obsahem vztahu subjektu k postavám je soucítění — a to jak ve smyslu soucítu, tak ve smyslu sdílení, spoluprožívání pohnutých myšlenek a citů, které zmítají jejich duši. (Dokonce se setkáme s projevem fascinace příběhem, který mluvčího básně neodbytně přitahuje: „leč smutná zpráva ta vzdy vábila mě zpět...“). Dobová dandyovská autostylizace, která si našla cestu do některých Máchových próz a dopisů, nemá prostě v Májí místo, stejně tak jako arzenál romantických postojů tu zůstal ochuzen o gesto titanismu, jímž se subjekt básně nebo jemu připodobněný rek vymaňuje z běžného

světa a dobývá se do světů božských. V tom je sepětí s českými a středoevropskými poměry, které vracely básníka vždy znovu do kontextu bližních. Zdánlivé omezení znamená přitom orientaci básnického subjektu k tajemným, plodným, společensky i duchovně nesmírně progresivním zdrojům niterného žití. Soucítící subjekt je v Májí jako u všech romantiků subjektem svobodným: v daných souvislostech to znamená především osvobozeným od závaznosti staletých společenských i morálních struktur a od institucionalizované náboženské víry. Tato svoboda rázem před tvůrcem a jeho čtenáři otevřela mučivě neřešitelné metafyzické a mravní otázky; pro literaturu se stala pronikavým přínosem. Básníkův pohled, aniž by narážel na jakékoli předem dané směrnice a zábrany, se volně upíná jak k temnotám a jasu kosmických prostorů, tak k senzuačnímu bohatství barev a tvarů země a Máj — spolu s Máchovou lyrikou — stojí v počátcích české kosmické poezie stejně jako moderního básnického vidění krajiny.

Mezi Máchovými autografy je samostatný lístek (tradičně nazývaný *Výklad Máje*), kde se píše: „Následující básně jest oučel hlavní, slaviti májovou přírody krásu; k tím snadnějšímu dosažení oučelu tohoto postavena jest doba májová přírody proti rozdílným dobám života lidského.“ Není důvodu pokládat tyto řádky za pouhý krycí manévr k oklamání cenzury, jak se to někdy pojímá, neboť básníkova slova — vyzvedávající ideově tematický prvek poměru mezi člověkem a přírodou a stylový princip kontrastu — směřují k jádru básně.

Před text *Máje* vložil Mácha věnování Hynkovi Kommovi, „usedlému měšťanu pražskému, vlastenci horlivému“, který byl pekařem, členem Matice české a snad i obchodním partnerem — daleko ovšem chudšího — básníkova otce. K témuž muži se obrací veršovaná dedikace, oslavujíc ho jako nositele typických českých ctností, dobroty, statečnosti a věrnosti Bohu, králi a vlasti. Báseň je konglomerátem ustálených formulí soudobé vlastenecké sborové písně, její refrén je obměnou refrénu *Společné písně* Čelakovského. Začlenění těchto zcela cizorodých veršů do *Máje* se stalo předmětem mnoha výkladů; zdá se však, že není důležitý obsahový vztah dedikace k básni, rozhodující byl sám záměr věnovat Máj průměrnému úspěšnému vlastenci: když už se odhodlal k tomuto konvenčnímu aktu, zhostil se ho také pomocí konvenčního dobového útvaru. Stylová odlišnost dedikace od dedikovaného díla byla samozřejmostí.

Následujících 824 veršů vlastního *Máje* se člení do čtyř nepojmenovaných oddílů, mezi 2. a 3. oddíl, jakož i mezi 3. a 4. oddíl je nadto vloženo vždy jedno intermezzo. Ideálně symetrická kompo-

zice by vyžadovala také intermezzo mezi 1. a 2. zpěvem, Máchovo rozvržení staví 1. zpěv (jako úvod) proti ostatku básně. Naproti tomu z hlediska zobrazených událostí (časový přerýv, změna postav) je od ostatní básně oddělen 4. zpěv (jako „dozpěv“). Tyto asymetrie, a spolu s nimi značná nerovnoměrnost v rozsahu zpěvů (2. zpěv zaujímá třetinu celé básně a je skoro třikrát tak dlouhý než nejkratší zpěv, závěrečný), ukazuje Máchovu lhostejnost k požadkům klasické kompozice: před nimi dal básník přednost plnému vyjádření své představy, přičemž intermezza zařazoval podle hudebních principů kontrastu, přechodů, náladového uzavření jisté části děje. Intermezza přitom nejsou stylisticky odlišnými vložkami, jsou do básně tematicky začleněna a od zpěvů se liší jen rozsahem a tím, že mají statickou povahu jediného výjevu.

V 1. zpěvu podle citovaného Výkladu je poměr přírody a člověka předveden jako kontrast dvojího typu lásky. Příroda bují ve svém nejnáruživějším rozkvětu a erotika ji prostupuje jako vševládná síla, která nutí bytosti přibližovat se k sobě. Zasahuje i nebeská tělesa, u osamocené lůny se projevuje melancholickým narcisismem. Smysluplnost obrazu je zároveň prohlubována přítomností tajemství spjatého s jezerem a odrazy hvězd ve vodách. Právě tyto mystické motivy, v druhé části zpěvu rozvinuté v případě jezera v odvážnou impresionistickou barevnou škálu a v případě hvězd v nadreálnou představu zrcadlení nebeských světél v kanoučích slzách, jsou společné pro zobrazení přírodní a lidské erotiky. V konfrontaci s vroucí přírodou je láska záhadné dívky — zde se už Výklad rozchází s textem díla — umdlelá, bledničkově svadlá; je podlomena dávným neštěstím a tušením neštěstí nového. Také motiv přibližování, který postupoval v úvodu erotiku přírodních bytostí, je v pasáži věnované lidem malebně rozveden (příjezd člunu), ústí však v ironické rozčarování: lidé, ovládaní zákonem individuace, mohou mít jen jednoho určitého partnera, a dívka objímá nepravého. Následující dialog, jediný v celém Máji, klade proti rozněžnělé přírodě a bezmoci ženské bytosti drsnost plavcova projevu. Až zánik Jarmilin ve vodách jezera je zahalen milosrdnými náznaky; je to vlastně jakýsi návrat, neboť tajemné vody a hrdinka v Máchově zobrazení od počátku náležely k sobě.

V 2. zpěvu se dozvídáme — po náznacích v plavcově promluvě — prehistorii zobrazené situace, a to především ve věžňových vzpomínkách, tlumočených s neosobním chladem. Vilém, otcem vyhnaný v raném věku, se stal úspěšným vůdcem loupežnické tlupy, zamiloval se do dívky dříve už svedené, a teprve když zavraždil svůdce, seznal, že je to jeho otec. Je to příběh plný ironických záměn a zdvojení. Dvojí je otcovo násilí a dvojí je také — pokaždé otcem

zapříčiněná — vina Vilémova. I bez romantické přízdoby otco vraždy, jako pouhý lupič, byl už Vilém psancem a propadl hrdlem. Jak mohl otec zůstat svému vrahovi neznámý, když Vilém nevráždil „na místě“, a když tedy svůdce musel být napřed nějak pojmenován a vypátrán? Jak byl zločinec ve svých lesích dopaden, když po tolika neslychaných činech dotud unikal? Tyto otázky by s jistým úsilím nebylo nemožné ve fabuli zodpovědět, ale básníkův záměr to nevyžadoval: „...jen tolik z děje toho v básni pojata, jak daleko k dosažení oučelu hlavního nevyhnutelně třeba“, napsal o tom Mácha ve Výkladu. Oučel, kontrapozice přírody a člověka, pokračuje ve 2. zpěvu jako protiklad nevědomé, hravé, lhostejné harmonie a metafyzického neklidu. Přírodní souzvuky zaléhají do věžňovy síně šepotem větru a vln, zásvity hvězd na jezeře, sladkými zvuky lesního rohu. I Vilém do této harmonie kdysi patřil, v dětských hrách, a jeho vyhnání v krutý „svět“ je osudovým přelomem — nejen v ději básně, ale v obecné lidské existenciální situaci, která je očekáváním popravky a vědomím viny jen krajně vyostřena. Stejně jako svedení Jarmilino je Vilémovo vyhoštění obrazem „pádu“, symbolizovaného i motivem kleslé hvězdy, který je bez věcné souvislosti vsazen do čela zpěvu: hvězdy vypuzené ze své kruhové dráhy k lineárnímu letu bez cíle. Několikeré monology věžňovy postupně exponují různé stránky této problematiky: lhostejnost světa k osudu člověka; otázku svobodné vůle a viny — vězeň je trestán, ač snad byl jen nástrojem trestu za viny otcovy; hamletovskou otázku po existenci a podobě posmrtného života, následovanou krutou představou prázdnoty, nicoty bez konce, nepřítomnosti cíle (s použitím výrazů skoro shodných s těmi, jež předtím líčily osud padající hvězdy). Do těchto úryvkovitých monologů s ostře členícími interpunkčními znaky, nedopověděnými větami a přerývanými slovy se mísí — v kontrapunktu s plynule se měnící, tj. zvolna temnějící vnější přírodní scénérií — žalární zvuky, které se šíří síní a tím zanikají; mezi nimi se ve chvíli, kdy věžňovi vyvstává představa prázdny věčnosti, zvláště uplatní rytmický zvuk padající kapky, symbol a signál lineárně plynoucího času.

První intermezzo, jež jediné v Máji omezuje autorskou řeč na úvodní líčení dějiště a na označení mluvčích, nezačleněná do veršovaného textu, se dělí na dvě části. První ve stopách Mickiewiczových Dziadů navazuje na lidové hřbitovní podání (což je i komentováno v Poznámání za básni), a to i za cenu jisté nelogičnosti, neboť popravni místo není přece hřbitovem. Výjev duchů umísťuje celou scénu do oblasti nadpřirozeného, což vrhá světlo pohádkovosti na druhou část intermezza. Zde pokračuje hlavní téma, konfrontace přírody a člověka: v protikladu k dosavadní lho-



stejnosti přírody, a také v hudebním kontrastu oproti rozjitřenému předchozímu zpěvu tu přírodní bytosti ve vysněném soucítění laskavě chystají poslední službu nešťastníkovi, bědnou, ironicky neuskutečnou náhradu pohřebního obřadu tam, kde i ten byl bližními odepřen.

Ve třetím zpěvu se kontrast přírody a člověka dále rozvíjí a nabývá nových forem. Příroda v osvětlení jasného dne má podobu oživené krajiny, stává se reálnou a je zobrazena mnohostranně; je to především soubor velmi různorodých aktivit, mizí nadvláda erotična z 1. zpěvu i pouhá hravá libost z 2. zpěvu. Člověka v bezprostředním sousedství smrti jímají elegické city. Vilémovo pokoření před Bohem je součástí této nové nálady i náležitosti rituálu, nikoli odvoláním vzpurných otázek z 2. zpěvu. V zreálněné a o to přitažlivější přírodě se střetává zdání přístupnosti, otevřenosti člověku s tím, že přírodní svět je nadále fakticky nedosažitelný: i tento zkušenosti bližší ráj je od vězně oddělen siluetou popravního pahorku. V posledních chvílích před popravou nabývá příroda pro Viléma (a při opakování pasáže i pro lyrický subjekt) nové podoby, stává se zemí-matkou, protikladem krutého otce (o Vilémově lidské matce není v Májí zmínky), a v tomto předpodstatnění, jehož tradiční podstata rolnického mýtu s cyklickou střídou setby (= smrti) a nového růstu je zcela zakryta hluboce individualizovaným a niterným prožitkem mluvčího, nabízí snové vyrovnání metafyzického neklidu iluzí možného návratu (srov. např. v básni *Temná noc!*: „Člověkem jsem; než člověk pohyne, / ve své mě lúno zas země uvine, / zajme, promění a v tvářnosti jiné / matka má země zas mě vydá.“). Ale série příměrů v závěru zpěvu obnovuje vědomí, že návrat k původnímu ráji, nové začlenění do mytického cyklu jsou nemožné. Dětství se tu přirovnává k nehmotným, byť smyslům dostupným projevům (hluk, zář, tón atd.) předmětů (harfa, bludice, zvon) nebo dějů (myšlenka, boj), jejichž existence je popřena ničivým uplýváním času (zbortěný, zašlý, zapomenutý); je tedy dětství pojato jako něco naléhavého, svádívě okouzlujícího, ale veskrze ireálného, zbaveného hmotného nositele (podobnou logickou strukturu má ostatně přímé pojmenování „dětství zemřelých“). Jestliže v 2. zpěvu Vilémův prožitek byl zaměřen k expresivnímu vyjádření hrůzy z lineární nekonečnosti a užíval k tomu opakovaných přímých pojmenování nicoty, zde dává básník vykvést krásným obrazům nekonečnosti cyklické, aby v nich demonstroval stejné prázdno. Elegický cit se prostupuje s romantickou ironií.

Ani krátké 2. intermezzo není pouhým náladovým dodatkem, kontrastujícím s jediným „denním“ zpěvem básně temnotou noci. Založpěv loupežníků, oznamující jedinou opakovanou větou skon

druha a vůdce, připomíná jednotvárný hlas padající kapky, a v celé scéně vůbec jako by se zhmotňovala představa posmrtné nečleněné prázdnoty z 2. zpěvu. I příroda je tu na okamžik zobrazena jako vězení, s branami skal a klenutým stropem Vilémovy vězeňské síně.

V původních představách o Májí — podle dochovaného náčrtu — se v závěru Vilémova milenka měla dostavit na místo poprav a být svědkyní všech fyzických hrůz lidského zániku. V definitivním znění přichází ve 4. zpěvu Hynek, básnické zosobnění subjektu díla, a báseň dostává podstatně důraznější morální vyznění. Na počátku zpěvu je příroda poprvé předvedena v jiné než májové podobě, ale ta se vzápětí vrací, let času není s to narušit věčnou obnovu. Zimní krajina je paralelní, nikoli kontrastní kulisou prvního setkání mluvčího s Vilémovým příběhem. Opakovaný úryvek ze začátku básně ironicky i soucitně konfrontuje vždy nový erotický rozkvět přírody s lidským zánikem. Co zůstalo z člověka tělesného, zvolna splývá s živoucí hmotou přírodního dění, ale pro překonání bolesti to nic neznamená. Třikrát se vytváří souhlasná paralela mezi popraveným tělem a lyrickým subjektem, potřetí je to společenství uprchlého dětského věku. Metaforická řada, byť doslovně opakována, má nyní, v kontextu neukončeného lidského života, poněkud jiný smysl než ve 3. zpěvu. Jestliže tam představa dvojího zániku (člověk ztratil dětství a sám zemřel) se spojovala s elegickým žalozpěvem a s vědomím definitivní ukončenosti, zde stesk po dětství je aktuálním prožíváním míjející krásy: živá rána v srdci člověka, který má ještě před sebou další osud. Ztráta dětství jako jednoho z průchozích stadií života si vynucuje obrat k budoucnosti. Je to opět budoucnost krutě vyprázdněná, předurčená k zklamáním. Pro její charakteristiku je v závěru básně užito shodných výrazů, jakých užil i Vilém pro nicotu posmrtné věčnosti (nikdy, bez konce). Je to však budoucnost každodenního, prozaického, bdělého života, do něhož je subjekt 4. zpěvu od počátečního zimního výjevu vržen — „širý svět“, který byl i místem vyhnání Vilémova. Není-li v závěrečném symbolu poutníka mnoho radosti a naděje, zajisté v něm můžeme spatřovat i náznak energie a životního odhodlání. Děj básně (s nepřerušným časovým navázáním i na švech zpěvů a intermezz, i o sedmiletém předělu před 4. zpěvem je podána přesná zpráva) končí ve chvíli jejího dopsání („co tato báseň má“), báseň se stává faktem životopisu reálného člověka, který ji uzavírá jako krutou zkušenost a odchází: přese vše bude žít.

Jedno z mnoha možných přečtení Máje interpretuje tedy básníkem zdůrazněnou kontrapozici přírody a člověka jako protiklad dvojího času, času cyklického a času probíhajícího lineárně. Člověk ve svém dětství, dosud blízký přírodě, před nutným a vlastní lidství

zakládajícím okamžikem individuace, je dosud součástí přírodních cyklů a později na to vzpomíná jako na nenávratnou, šťastnou harmonii. Připomíná si ji v mýtu s jeho cyklickým časem a vlastní jeho konstituce jako neopakovatelného subjektu se mu jeví jako vyvržení do nevrátelného, lineárního času, ničitele, nositele vyprázdnění a příčinu nekonečných zklamání. Žít tento čas a v něm zemřít, to jest být vydán témuž času, jako je ten, jenž plyne bez rozlišení jednotvárnou věčností, je však reálným lidským osudem. —

V kontextu obrozenecké poezie, která svůj národně uvědomovací úkol nemohla plnit jinak než s pomocí nejrůznějších tradičních i nově vznikajících mýtů, měla báseň vedle své zdánlivě osamostatnělé estetické funkce i vyostřenou, v průběhu desetiletí jen postupně realizovanou funkci poznávací. Osvobozený subjekt, připisující otazníky k zdánlivě pevně rozřešeným problémům lidského života, byl otevřen i směrem k poznání rozporů soudobé společnosti a k jejich nekonformnímu prožívání. Do Máje se to promítlo zejména ve věžňových úvahách o vině, odpovědnosti a trestu, ale obecně i v tom, že jako nositel lidské problematiky i jako předmět básníkovy soucitění byl uveden člověk společností vyvržený.

Sudba věcí — rozplynout se v čase — Máchovi jen stupňuje prožitek jejich smyslové krásy, rozdmýchává jeho senzualismus, který i v uchvácení zůstává vždy podivuhodně přesný. Barevné odstíny a škály, kontrasty černé a bílé, bílé a červené aj. jsou zároveň naléhavou evokací věcí či spíše jejich neopakovatelných okamžiků, a zároveň nabývají symbolické hodnoty podle potřeb myšlenky a exprese. Celkové panorama krajiny s jezerem ve středu, horami na obzoru, zvláštním údolím pro dětství, pahorkem pro popravu, skalou pro čekání na milence atd. je názorným, do prostoru vepsaným rozvrhem hrdinova osudu, ale také samostatným, o sobě malebým obrazem.

K výrazu napětí mezi smyslovou výrazností a rozplývavostí věcí přispívá zvuková výstavba básně. Proti obrazům vyvolaným významy slov klade osamostatnělé zvukové struktury, opřené v první řadě o opakování hlásek, které oslabují určitost pojmenovaných předmětů a do popředí vysunují „předměty“ zvukových harmonií, vytvorené z nehmotných útvarů jazyka. Poukazují snad ještě k jedné oblasti bytí, v básni výslovně nikdy nepřipomenuté, k poezii jako živlu prodírajícímu se k podstatě života a zároveň vždy znovu obnovujícímu prožitek jeho čarovnosti. V řadě případů ovšem tytéž prostředky zvukového uspořádání vytvářejí i významově určité, ideji sloužící spoje mezi slovy, jako je např. opakování hlásky *a* na začátku 1. zpěvu (celý text je tu tak zabarven významy slov „máj“ a „láska“) nebo tragické spojení země-*kolébky* s popravčím *kolem*

v 3. zpěvu. Osobitou, umělecky nesmírně bohatou kapitolu výstavby Máje tvoří veršový rytmus, který je založen na různých jambických metrech, dotud minimálně rozvinutých a vyžadujících — zejména při Máchově úsilí o vzestupnou zvukovou linii rytmických celků — energické deformace celé slovní zásoby. Také střídání meter, jejichž mnohotvárnost je pro daný žánr i z evropského hlediska objevem Máchovým, je zdrojem jak obsahových (protiklad čtyřstopého jambu a jambu šestistopého v sepětí s dvojnásobným obrazem přírody a dvojnásobnou lidskou situací), tak čistě hudebních efektů, které — spolu s mnohonásobným opakováním pasáží, autocitáty, refrény atd. — činí z Máje jakousi obdobu několikavěté symfonie nebo hudebního dramatu. Všechny tyto osamostatnělé útvary zaujímají vztah k rozčlenění tématu, ale jejich úloha se tím nevyčerpává; vynucují si i osobitou pozornost vnímatele a tak ji odvádějí od obrýsů zobrazených předmětů a událostí.

Také slovní spojení jsou koncipována tak, že poukaz k věci nebo jednoznačné představě je znejasněn; v jednom sousloví vystupují slova, jejichž hlavní významy k sobě záměrně nepřiléhají (např. jitřní máj, daleká noc; intenzifikace slovesa: skály lom květoucí břeh jezera tíží). Výsledkem je zastření základních, běžných významů slov a uvolnění významů přídatných, jen volně navazujících na význam základní a rozechvívajících tedy obrýs označované věci. Podobně působí i opakování slov, hromadění přídatných jmen, nadbytečné rozdvojení podstatných jmen v genitivních vazbách typu noci klín apod.

Všechny tyto postupy přispívají k tomu, že i přímá pojmenování získávají v Máji skryté obrazný ráz. Mácha ovšem nebyvalou intenzitou nabíjí i pojmenování obrazné, jež je mu zároveň nositelem svéprávné básnické vize, nepodřízené běžným zákonitostem reality a vytvářející ze slov samostatné básnické světy, a zároveň nástrojem akce vůči realitě, její destrukce, poukazem k tomu, co se — racionálnímu nazírání nedostupné — skrývá za vnější podobou věcí. Vedle řady příměrů ztraceného dětství, v nichž imaginativní užití básnického obrazu vrcholí, přináší Máj celou řadu symbolů, mnohознаčných, nikoli však abstraktních, schopných v konfrontaci se zkušeností nových generací vnímatelů nabývat vždy nového aktuálního smyslu, a také jim uvádět na mysl součásti obecně platné a konstantní lidské zkušenosti.

Mácha bývá pokládán za prvního českého básníka a Máj za počátek české poezie. Básnické hodnoty ovšem u nás vznikaly už před Májem a Mácha, jenž představuje vrchol půlstoletého vývoje novočeského básnictví, mohl stavět na jejich základě. Velký význam pro něho mělo obohacení básnického slovníku od dob Jungman-

nových, Dobrovského prozodická reforma a pokusy o uvolnění metrické normy pod vlivem lidové písně, rozmanitá drobná epika balad i podvržených *Rukopisů*. Hlavní podněty nacházel ovšem Mácha v literatuře světové; vedle Byrona, kterého četl v německých a polských překladech, a jmenovaných romantiků polských to byl zejména Goethův *Faust* a v ranějším období i německá romantika v čele s Novalisem. Mácha mnoho četl i současné romanopisce (W. Scott, Bulwer-Lytton). Postoj proniknutý vědomím životní tragiky, nespokojenosti s trvalými i dobovými podmínkami lidské existence nebyl však ani u nás něčím výlučným, povědomí krize a dokonce i úsilí o jeho literární vyjádření sdílel autor Máje s průbojnou částí své generace; zajímaví z tohoto hlediska jsou i Máchovi přátelé a účastníci literárních debat a předčítání, kteří se kolem Máchy seškupili. Nevycházel tedy Máchův umělecký čin jen z podnětů literárních, ale z ovzduší doby, z bezprostřední životní zkušenosti mladého člověka, toužícího rozvinout své schopnosti a krutě omezeného úzkými možnostmi v zaostalých poměrech českých, rakouských, středoevropských.

Reálnou předlohu dějiště Máje určil Mácha sám jako Hirschberg (Doksy) s dnešním Máchovým jezerem a čtyřmi ruinami na obzoru. Vlastivědný výzkum odhalil dokonce poblíž případ otcovraždy s veřejnou popravou, není však jisté, zda Mácha příběh znal; nepřesvědčivé jsou pokusy najít v místních lokalitách přímé vzory popravčího pahorku apod. Krajina Máje je především básnickou vizí, k níž Mácha zajisté nacházel podněty i na jiných místech svých četných cest. S krajinou s vodním tokem a čtyřmi hrady se setkal i na své cestě do Itálie, a to v rakouském Rattenbergu; také zde mohl slyšet zprávu o popravě mečem: její tradice je dokonce dodnes živá, neboť šlo o přestupníka ušlechtilého a veřejně politicky aktivního.

První náčrt k Máji jsou datovány podzimem 1834. V této době měl Mácha už napsána vynikající díla, jmenovitě historickou povídku *Křivoklad*, poetickou prózu *Marinka* i řadu objevných lyrických básní. Za sebou nechal období nejintenzivnější fascinace Byronem, zejména jeho *Larou*, jež se odrážela ve fragmentech poémy *Mnich* (přelom let 1832—3) a ve vizionářské *Krkonoské pouti*. — Hlavní práce na Máji byla uskutečněna r. 1835, a to zejména na jeho konci, když cenzor nepustil souběžně vznikající román *Cikáni* a zároveň přislíbil jistou blahovůli při posuzování Máje. Podle pozdní vzpomínky interpretoval kterýsi Máchův přítel a později autor sám cenzorovi Zimmermannovi Máj jako báseň líčící „osemetnost světa a trest zasloužený hned přítom“, tedy — ve shodě s pravděpodobným vkusem cenzora-kněze — jako báseň barokní.

(Mohli se přitom mimochodem opřít o skutečný vztah k baroku, nebo alespoň k jeho tradici, živé jak v části romantické poezie, tak v pololidové kultuře — knížky lidového čtení, kramářské písně apod. — Máchovy doby.) Cenzorovi se líbila teze, že na zemi je vše nicota, a Máj bez škrtů schválil. To bylo ovšem poté, co počátkem roku 1836 Mácha napsal 4. zpěv a báseň dokončil. Máj vyšel autorovým vlastním nákladem (s finanční podporou přítele E. Hindla) v dubnu, a to s odvážným označením „Spisy Karla Hynka Máchy. Díl první. Svazek první“. Mácha ho rozprodával v Praze sám, na venkově s pomocí několika někdejších spolužáků. Kniha šla dobře na obdyt.

U kritiky však — kromě přímých básnickových stoupců z nezformované dosud levice české kultury, kteří publikovali především v německých časopisech, a kromě mladých Slováků, přístupnějších romantickému směru (K. Kuzmány) — narazil Máj na tvrdý odpor. Představitelé starší generace (J. K. Chmelenský, v korespondenci F. L. Čelakovský a řada dalších) i Máchovi vrstevníci (J. K. Tyl, J. S. Tomíček) většinou uznávali poetické hodnoty Máje, ale v otevřeném dialogu s národem o obecně lidských otázkách, který tu poezie zahajovala, spatřovali nebezpečí pro plnění národně uvědomovacích úkolů literatury. K. J. Erben odmítl to, co pokládal za nezdravý byronismus, odvolává se na povahu českého lidu; jako polemiku s Májem koncipoval první (později značně změněnou) verzi svého *Záhořova lože*, v níž lupič a otcovrah se pokouje před hrozbami pekla a je vykoupen mnohaletým pokáním. — Nebylo vinou těchto polemik, ale spíš důsledkem diletantismu vydavatelů, že Máj a celá Máchova chaoticky dochovaná pozůstalost přes naléhání veřejnosti nebyly celá léta vydávány; jen r. 1845 vyšla část Máje v prvním (a také posledním) sešitě chystaných spisů, přičemž větší část sešitu vyplnila první velká máchovská studie, Sabinův *Úvod povahopisný*. Znovu byl vydán Máj až v Máchových opožděných spisech r. 1862. — To už se k Máchovi manifestačně hlásila mladá generace, která titul Máje vepsala do čela svých kolektivních almanachů. Hálek a Neruda nejnápadněji navázali na Máj ve svých raných lyrickoepických poemách, nejbliže smyslu Máchovy iniciativy je však Nerudovo *Hřbitovní kvítí* (viz KNIHY VERŠŮ), kde romantické „rozervanectví“ je pojato jak postoj tváří v tvář k rozporům moderního člověka. — V druhé polovině století se rozvíjí Máchův kult, v němž se básníkovo dědictví maloměstácky zplošťuje v podání o pěvci lásky opřené o několik prvních veršů Máje a operující i sentimentálním příběhem o zápalu plic uhnaném při hašení jakýchsi stodol (ve skutečnosti básník zemřel na infekční cholerínu). O serióznější výzkum Máchy se tehdy pokouší J. Arbes.

— Čelní básníci lumírovské generace věnovali Máchovi statě (J. Vrchlický) i verše (Sv. Čech), jejich tvorba však vycházela z odlišných zdrojů; nelze říci, nakolik si J. Zeyer uvědomoval souvislost svých čelných prozaických děl (*Jan Maria Plojhar, Dům U tonoucí hvězdy*) s máchovským postojem. — Různé stránky Máchovy tvorby v čele s Májem i její celkové směřování se vždy znovu aktualizují v moderní poezii od symbolismu až po současnost: hudebnost a eufonie Máchova verše (Hlaváček), metafora jako svéprávná „nová skutečnost“ a významová mnohoznačnost pojmenování (Březina a znovu jinak poetismus), tematika kosmu a času (Březina, Hora, Holan, Zahradníček), deformace obrazu reality poodhalující hlubinné psychické procesy (surrealismus), niterná odhodlanost individua směřujícího od metafyzických otázek ke společenské revoltě (Mahen, Halas, Hora), láska k životu posilovaná vědomím jeho prchavosti (Seifert, Hrubín), žánrový útvar lyrickoepické veršované povídky (Hora, Holan) — ve všech těchto (a jiných, zde nevedených) případech je kontakt moderních básníků s Máchou nejen rozpoznatelný jako fakt, ale i jimi vědomě reflektován a často i adekvátně básnický pojmenován (viz MÁCHOVSKÉ VARIACE). Za pomoci těchto nespočetných uměleckých aktualizací (patří k nim i výtvarná, hudební a scénická díla spjatá s Májem, recitace četných přednášečů aj.) se v posledním století prohloubil i vztah čtenářské veřejnosti k Máchovi. Měla na tom podíl i novodobá literární věda, která se Máchou od pozitivistických pramenných výzkumů a od pronikavých esejů čelných kritiků z generace 90. let (F. V. Krejčí, F. X. Šalda, M. Marten, J. Vodák) intenzivně zabývala. Od speciálních otázek máchovské textologie a biografie (F. Krčma, K. Janský, K. Dvořák, R. Skřeček, O. Králík) a vnitřního rozboru zvukové a významové výstavby (J. Mukařovský), jeho verše (R. Jakobson) a jazykové základny (B. Havránek), souvislosti ideologických a kulturně historických (D. Čyževský, V. Jiráček, K. Krejčí) přecházela přitom vždy k novým syntézám objasňujícím spolu s Máchovým postojem ke skutečnosti i jeho místo v obrozenské společnosti a kultuře (J. Mukařovský, B. Václavěk, F. Vodička) a spolu s díly básníků zdůvodnila platnost máchovského typu a postoje v zápasu o uchování a duchovní prohloubení národní existence. Jako osobnost dramatickou a zápasící o pravdu přijal Máchu za svého prvního básníka — především díky Máji — celý národ. Poté, co jeho tvorbu připomnělo sté výročí básníkovy smrti a vydání Máje a poté, co z okupovaných Litoměřic byly na podzim 1938 narychlo převezeny jeho ostatky, stal se Máchův pohřeb do vyšehradského hrobu v květnu 1939 první protinacistickou demonstrací v prvních týdnech okupace.

mč

## Mé Čechy a jiné básně - Antonín Macek

1918

Sbíрку tvoří tři básnické skladby. První a poslední — *Mé Čechy a Mému dítěti* — jsou převzaty z Mackovy prvotiny *Mému dítěti* (1909); soubor byl nyní doplněn novou básní *Na rozhraní*. Verše *Mému dítěti* vznikly roku 1908 a přešly do nové sbírky s malými úpravami. *Mé Čechy* měly ve sbírce *Mému dítěti* titul *Hymna mé vlasti*. Báseň napsal Macek v roce 1907 a do nové sbírky vešla nezměněna, jen s novým názvem. Autor jej zvolil záměrně, aby poukázal na stejnojmennou, velice známou báseň Otakara Theera z války (sbírka VŠEMU NAVZDORY z r. 1916), která svou stavbou i výchozí ideou je do jisté míry Mackovým veršům poplatná. Zdá se, že právě snaha podtrhnout toto Mackovo předchůdcovství zavdala podnět k nové publikaci básně i k sestavení celé sbírky. V každém případě to bylo šťastné rozhodnutí, protože tak na sklonku války vznikl vysoce aktuální triptych vyznavačských skladeb, dotýkajících se z různých stran národního osudu, celek, jenž je mnohem sourodější než původní nejednotná prvotina, a který proto plným právem můžeme pokládat za samostatnou sbírku novou.

*Mé Čechy* je rozsáhlé hymnické oslovení vlasti; v duchu Mackem uctívaného amerického básníka Walta Whitmana s enumeračním patosem a intonačně proměnlivým volným veršem vypočítává výrazné rysy jednotlivých končin české země. Její obsah však netvoří jen zanicená apoteóza kraje a jeho přírodních předností a krás. Účin skladby záleží naopak v protikladnosti a vnitřním napětí líčených jevů a v jejich dramatické gradaci s cílem vytvořit hyperbolicky monumentalizovaný, reálný a zároveň mytický obraz země. Vzniklo tak koncepčně promyšlené, sevřené dílo se zřetelnými stopami symbolistické a u Macka také zabstraktňující obraznosti, které všestranností charakteristiky vybočuje z ustáleného rámce žánru oslavné ódy. Báseň začíná apostrofou určitého geograficky vymezeného celku, kterým básník prochází od severu k jihu; přitom se letmo dotýká i jeho historické minulosti, konkrétně tradice husitské („Mé Čechy, zryté kdys stopami gigantických vozů...“). Již zde je patrná tendence narušit tradice oslavného žánru: když totiž básník líčí východisko svého putování, sever, pak vedle přírodních jevů a historických památek tu objevuje i místa sociálních dramát, dějiště „hrůzyplných katastrof“, vytváří obraz „dýmajících dolů“, „pohřebišť hrdinů tisícových, jichž řevy dozněly v němých hlubinách země / v ohromném, zoufalém boji s přírodou / a lidskou bes-

tií“. Obdobně protikladný obraz, vystihující přírodní, historický i sociální ráz kraje, poskytuje putujícímu básníkovi i český jih, kde jeho pouť končí. Místo dalších krajinných scénérií a dějišť sociálních tragédií se náhle rodí básníková iluze jiných Čech, země dávnych obrů, jejichž stopy sledované básníkem s nadějí a opojnou radostí je snad možné nalézt i v současnosti, pod vším smutkem, bolestí, tupostí a zoufáním. A tak jako básníková vize historických Čech přerůstá až v symbol přírodní prasíly, rodící ještě dnes od věků nahromaděný vzdor, tak současně geograficky pojímané Čechy se přetvářejí v Čechy mytické, v zaslíbenou zemi, tichou Kanaán, na níž se slunce nejtepleji usmálo a v níž luhy rozpučely zelení nejvonnější: v zemi, jež je tepajícím srdcem Evropy. Teprve zde, v závěru básně se dostává plně ke slovu její ódický ráz, teprve zde široké výčty, nanášející stále nové vrstvy na básníkov obraz Čech, přecházejí v citové vyznání plné něhy, v němž geograficky i myticky pojímané Čechy se stávají symbolem „největšího božstva — Lidskosti“ a autorův citový vztah k nim nabývá až milostného odstínu v posledním oslovení: „Má lásko!“.

Také druhá báseň sbírky *Na rozhraní* má vyznačeský ráz. V duchu prastarého symbolu W. Whitmana a po něm Vrchlického (strom života) básník apostrofuje strom národa. Svůj národ shledává Macek na dvojím rozhraní: jednak na předělu mezi severem, „říší mlh a bojovných bohů“, a jihem, zemí „dobrého, smavého slunce“, k němuž má ovšem blíže, a jednak na předělu věků, mezi světem „člověka bez srdce, chorého dravce“ a světem vykoupěného nového, radostného člověka žijícího lásce a štěstí. Jeho místo vykoupění je zde, ve středu Evropy, kde pod apostrofovaným stromem, v jehož koruně šumí „Evropy duše“, „našel sebe, našel i laskavou matku zemi“. Báseň má tentokrát od začátku do konce jednoznačný oslavný a zbožňující ráz; rysy až mysticky pojatého národního poslání svědčí o tom, že vznikala uprostřed vzníceného vlastenectví, za válečného dění, v němž se rozhodovalo i o budoucím osudu národa. Také tato báseň je napsána nerýmovaným volným veršem, stejnoměrnějším a tudíž i melodičtějším než *Mé Čechy*; rytmem i pravidelným střídáním dvojverší připomíná přízvukně pojatá antická metra, což jen podtrhuje její jednotný hymnický ráz.

Poslední skladba *Mému dítěti* obsahuje do deseti oddílů (obdoba biblického desatera) rozvedené rady otce synovi. S ostatními básněmi sbírky ji spojuje básníkovo vřelé národní citění, pojímající češství jako vyšší smysl života uskutečňovaný prací, a patos lidskosti, snaha vychovat ze syna hrdého, neotročícího jedinca, který zná cenu lidské i národní volnosti. Všemi básníkovými příkazy prolíná

pyšně, takřka aristokratické gesto vzdoru; jeho nositelem je ideální představa člověka, který poznal zocelující působení překonané bolesti, chová odpor k duchovnímu otroctví a hrdě nese svůj nedostizný ideál lidského bratrství budoucích svobodných lidí — sen o lidském ráji, jenž je na dosah jen těm, „kdo ráj srdce dřív si stvořil“. Nezotročující svobodymilovnost pak vyžaduje básník i na ženě, která by zkrátila cestu jeho synovi. Báseň zaujme spíše osobitostí životního programu než vlastním básnickým projevem. Na rétorickém, didaxi prostoupeném pravidelném verši je znát vzor J. Vrchlického a zvláště Sv. Čecha; zapůsobily tu také — spolu s doznívajícím symbolismem — neorenesanční snahy z přelomu století, jak je známe ze statí Šaldových a z básnických projevů Neumannových. Projevují se vzrušenými apoteózami života, kterému vzdělaný básník, knihomil a vášnivý čtenář, manifestačně dává přednost před literaturou, neboť „knihy samy ničím nejsou, život v nich se musí tajit“.

Antonín Macek nepatřil k autorům, kteří se soustavně věnují poezii. Jeho verše, stejně jako ostatní literární práce, vznikaly jako doprovod aktivity kultivovaného revolucionáře a žurnalisty ve službách dělnického hnutí. Netvořily těžiště autorovy činnosti, byť jejich žánrová rozloha je velice široká (politické, sociálně kritické a satirické verše ve službách dne, básně opojení přírodou i moderní technikou, intimní verše milostné i sloky filozofického rozjímání a náboženských meditací). A přece i tak nastaly chvíle, kdy Macekova tvorba plodně zasáhla do vývoje české poezie a došla i širokého čtenářského ohlasu. Především to platí o básnické skladbě *Mé Čechy*, která svým vrocím vlastenectvím předjela válečnou poezii Sovovu, Tomanovu, i Dykovu (*Zpěvy domova*, MĚSÍCE, ANEBO) a bezprostředně ovlivnila zmíněnou skladbu O. Theera.

zp

## Měsíce - Karel Toman

1918

Cyklos dvanácti básní, z nich každá je věnována jednomu měsíci v roce, působí zcela jednotným dojmem, třebaže jsou v něm zahrnuty básně různých žánrů a témat. Přírodní lyrika v živých postřezích zachycuje rozechvívající působení české krajiny na vnímavého svědka v rozhodujících okamžicích proměny ročních dob (*Březen*). Setkáme se tu však i s příležitostnou básní inspirovanou

národně významným výročí (Červenec věnovaný památce Mistra Jana Husi; příznačně se tu proti romantice soudobých výkladů obětí na hranici staví nenápadný, stálý plamen vřelosti, víry a reálných činů). Podnětem jiné básně byl proletářský svátek pojatý jako nový, aktivní článek národní tradice, kterou dělnický zápas o spravedlnost rozvíjí a oživuje svým snem o budoucnosti (*Květen*). Dále jsou v Měsících intimní verše zapadající do souvislosti Tomanovy současné poezie rodinné, i ty ovšem časově a politicky aktualizované prostřednictvím tématu dítěte, symbolu budoucnosti (*Červen*). Jádrem a nejosobitější přínos cyklu představují motivy venkovských činností, rolnické práce a tradičních svátků, jak je přináší koloběh roku (*Srpen, Září* aj.). Prosté, všední pracovní úkony jsou stylizovány s monumentální typičností, takže se stávají znaky tvořivého, mravně příkladného života lidu, a také těch stránek národní situace v osudových letech sociálních přelomů, které ukazují k perspektivám spravedlivějšího uspořádání světa. — Smyslem volby základního kompozičního principu, kalendáře, je vyjádření toho, co trvá v proměnách a proměňuje se v trvalém. K nezdolnému národnímu bytí, které je podstatnější a hlouběji vkořeněno v zákonitostech světa než dočasný ničivý „karneval“ světové války, poukazují obrazy venkovského života a přírody nejen jako symboly: jsou zároveň — podle básníkovy přesvědčení — tohoto bytí nejzákladnější a hodnotově nejvyšší součástí. Všechny tyto motivy proniká prožitek kolektivní naděje, která je nejen spontánním pocitem, ale podmínkou spoluúčasti na národním životě, příkazem mravním. V této společné, stmelující naději vidí Toman základní mentální oporu demokratické národní jednoty, založené na nejširších vrstvách lidových, jako záruky trvání, dalšího rozvoje a samostatnosti českého národa. Má tedy etika v Měsících i časově politický aspekt. Tomanovy verše nabádaly k společnému postupu, chtěly roznítit kolektivní hlad po spravedlnosti a schopnost sebeobětování.

Dvanáct krátkých básní Měsíců je jakousi zhuštěnou encyklopedií, zachycením zmenšeného univerza života v jednom časovém cyklu jeho existence — jak už to odedávna bývalo v znakových systémech spjatých s kalendářem a jak se to ideálně vtělilo např. do Mánesev orloje nebo Alšova Špalíčku. Do této univerzalistické představy usiluje Toman vpravit i vědomí o sociální krivdě; je to snazší o to, že chudoba se mu jeví v poetickém osvětlení z předválečné tvorby jako „rod opuštěných“, bezbranných tuláků. Kdysi jeden z nich, Toman se s jejich osudově daným pokořením vyrovnává soucitem, výzvou k dobrotě lidského srdce. Zároveň intenzivně cítí, že nejen chudí potřebují národní společenství, ale také že v tomto společenství mají chudí svou důležitou úlohu, neboť právě

oni jsou nejvlastnějšími nositeli oné věčné naděje a obnovy, podněcovateli blahodárných změn — tedy hodnot, v nichž Toman nalézá střed a osu národního bytí. Proto chudí poutnickové nesmějí být od držitelů pevných obydlí ze společenství vylučováni, zaslouží si hmotnou pomoc i dobré slovo (*Leden, Prosinec*). Chudí jsou spjata s nehlubším zákonem bytí, a to je zákon rozvoje a růstu; víře v budoucnost dává život za pravdu i tam, kde je vystavena nepřizní dočasných poměrů nebo kde se dostává do rozporu se zdánlivou pevností zkostnatělých tradic (motiv starců a jejich pranostik v *Dubnu*).

Zdánlivě jednoduché básně Měsíců s jambickými verši nestejněho rozsahu a s nepravidelně a zřídka se vyskytujícími rýmy představují ve skutečnosti složitou strukturu. Vlastní básníková výpověď je prostoupena citacemi a parafrázemi široce známých a užívaných slovesných útvarů jako je dělnická píseň, koleda, chorál *Svatý Václave*, lidová úsloví apod. Ve své tradičnosti se tyto narážky stávají nositeli významu „my“, „naše“, významu, který je spjat s potřebou vytyčit citové hranice domova jako něčeho odolného, uzavřeného, vzdorujícího vnějšímu ohrožení. Tato mnohohlasost dává cyklu nepatetických veršů charakter velké poezie kolektivní. Metodu výběru a přesného pojmenování význačných předmětných detailů, a zejména gest (jako je stírání potu z tváře, pohazení koně po šiji apod.) nabývajících symbolické platnosti si připravoval Toman už v předchozí sbírce *SLUNEČNÍ HODINY* (1913).

Měsíce patří k vlastenecké poezii z let první světové války (Sovovy *Zpěvy domova*, Dykova *Válečná tetralogie*, *MĚ ČECHY A. Macka* a stejnojmenná báseň Theerova aj.). V této vzrušené době Toman vstoupil do veřejného dění i jako signatář Manifestu spisovatelů z r. 1917 a jako publicista. Souběžně s Měsící dokončil sbírku *Verše rodinné a jiné* (v jejím rámci publikoval poprvé i některé básně z Měsíců); po nich pokračoval Toman *Hlasem ticha* (1923), který kriticky reaguje vedle války už i na světové dění poválečné včetně ruské revoluce.

Ani když opadla vlna nadšeného ohlasu v době vydání sbírky, nevymizely Měsíce nikdy z živého povědomí čtenářů. Byly přijímány už stranou svých časových podnětů, především jako soubor intenzivních a jímavých obrazů českého venkovského života; *Září* se stalo nejoblíbenější Tomanovou básní vůbec. Cyklus byl vysoce hodnocen i předními českými kritiky; F. X. Šalda proti idylické interpretaci poukazoval na to, že i pozdní Toman si uchovává mnoho z dramatismu své lyriky předválečné. Brzy po vydání Měsíců navázali na Tomana básníci Hora a Hořejší.

## Město v slzách - Jaroslav Seifert 1921

První autorova kniha. Byla příznačně věnována S. K. Neumannovi, „básníku z nejmilejších“, a uvedena předmlouvou Devětsilu, psanou V. Vančurou, se známým závěrem („Nová, nová, nová je hvězda komunismu. Jeho pospolitá práce buduje nový sloh a mimo ní není modernosti“) ji jednoznačně vřazovala do generačního snažení o moderní socialistickou poezii. *Báseň úvodní* svým bezprostředním oslovením („Čtenáři dobrý, jenž pročítáš ty řádky“) uvádí v „knížku prostou a nevtíravou“ (tomu ostatně odpovídal i levný papír a novinově skromná grafická úprava) a vyvolává nápadně proticivilizačně stylizovanou vizi města, jež je pojato jako živel zotročující a ničící přírodu i člověka. Toto téma postupuje celou knížku (*Město v slzách*, *Hříšné město* aj.) a stává se pozadím útočné sociální poezie. Bezprostřední ohlas revolučního vzruchu z minulého roku (*Prosinec 1920*), rozdmýchávaný dosud živou zkušeností z války (*Monolog bezrukého vojáka*), přerůstá ve vzývání budoucí revoluce (*Modlitba na chodníku*, *Děti z předměstí*), jež je zatím jen výjimečně zabarveno zklamáním z odlivu politické aktivity dělnictva (v básni *Revoluce* se místo váhajícího lidu vzchopí k boji figuríny, jež stály ve výkladních skříních „jak Wilde před soudci“). Oporou snu o revoluci se stává sovětské Rusko — výslovně v básni *Dobrá zvěst*, věnované Ivanu Olbrachtovi, jenž byl mezi jeho prvními českými návštěvníky. Obklopen drtivou skutečností a u vědomí účasti na třídní válce odhodlává se lyrický mluvčí přímočaře zřít se i osobního štěstí, svazujících pout lásky, pokud stojí v cestě revolučnímu úkolu (*Báseň plná odvahy a víry*). Lyrický hrdina je tak poznamenán určitými rysy až asketickými, jak v rovině společenské, kde odmítá jako nelidský a protilidský sám technický pokrok (továrny, aeroplán), ale i v rovině zcela intimní. Teprve postupně si nachází cestu přehodnocení vymožeností civilizace (*Plátno v kinu*, *V předměstské uličce*); v básni *Chudý* se dokonce přímo dobírá přesvědčení o možnosti jejich ovládnutí („věřím v komunistický manifest, / věřím, že přijde jednou den, / kdy i já budu spokojen, / věřím, že i já budu jednou pánem / a vysoko, vysoko, vysoko nad Prahou / poletím aeroplánem“). Už to připravuje cestu vizi o vybudování nového spravedlivého řádu na troskách civilizace zničené — řečeno dnešními slovy — ekologickou smrtí (*Stvoření světa*). Sbírkou uzavírá *Báseň nejpokornější* se symbolistní a primitivistickou stylizací mluvčího, jenž je prorok, mudrc, téměř bůh, a přesto jen „milosti zástupů pokorně odevzdání / básník / Jaroslav Seifert“.

Obraz města tu nemá nic společného s oslavným patosem futuristické a civilistní poezie, pro kterou město znamenalo modernost a pokrok. Nastolení palčivých sociálních otázek stejně jako bezprostřední zkušenost války — již byla generace mladých básníků poznamenána a která se pro ni jevila povstáním hmoty a strojů proti duši, člověku — perspektivu pohledu na město zcela změnily. Někdy vyzývané moderní a jednoduché linie jeho kontur jsou náhle „hranatým obrazem utrpení“, přímka hlavních ulic je nepřátelský „prudce mrštěný šíp“. Jestliže futuristé hledali básnické prostředky adekvátní rytmu města, Seifertova prvotina nabízí básnickou řeč, která by byla s jazykem města v co nejpříkřejší disonanci. Je to řeč jakéhosi návratu k základním hodnotám, s výraznými rysy neliterárnosti, okázale neintelektuální (citovost, ba přímo sentiment je tu stavěn do protikladu k nehumánní racionalitě města a techniky). Lyrický hrdina je především stylizován jako „obyčejný člověk“, jako „chudý“, jehož životní potřeby jsou jakoby stejně chudé: potřeba krásy, potřeba lásky, potřeba se najíst. Proti „tvrdé“ stylizaci města je postavena obraznost vyrůstající z „měkkosti“ křesťanství: jednotlivé útržky dějů, události, reálie, pojetí postav — to všechno je tu spjato s křesťanským mýtem a rituálem (město jako „civitas diaboli“, jako město „hříšné“, „slzavé údolí“; lyrický hrdina a další postavy, např. bezruký voják, jsou stylizovány do podoby Spasitele apod.). I řeč revoluce je tak svým způsobem pokřesťanšťována, vtažena do křesťanského mýtu, proměněna v sanktum, „očištěna“, „změkčena“, a tak postavena do protikladu k nelidské krutosti města. Slévají se přitom vždy i protichůdné vrstvy stylové, lidová mluva (s příznačnou hovorovostí, silným citovým zabarvením) s řečí knižní, jazyk Písma, kázání a modliteb je rozpouštěn jednoduchou františkánskou a pouťovou stylizací křesťanství lidového. Rétorický patos revolučního projevu je přizpůsobován lidové městské řeči, jejímu zcela věcnému tónu, ale i jejímu sentimentu; titánská stylizace v české sociální lyrice běžná (P. Bezruč, S. K. Neumann) a odkazující svým hyperbolismem k autostylizačním postavám symbolismu („kdybychom chtěli a plivli na slunce, / zhasne“, „opřen jsa o zeď fabriky, budu se zalykat kouřem“) splývá se zcela protichůdnou stylizací básníka okázale primitivistickou a expresionisticky zdrobnělou — „chlapec nejmenší z malých“. Všechno to poznamenává i zvláštní tvar volného verše, který se podrobuje mluvnické, běžnému členění na úseky řeči, okázale se odliterárňuje, a také nepravidelnými, jakoby nahodilými rýmy pomáhá dotvářet celkovou podobu sbírky pojímané jako „lidová knížka“.

Do dobového kontextu *Město v slzách* skutečně vstupovalo jako knížka až nečekaně nová svou neintelektuálností, zdála se být

výslovně protimodernistická, zakořeněná „v hluboké zkušenosti a v hlubokém dojetí lidského srdce“; prvotina básníka původem ze Žižkova, rodilého proletáře, byla přijímána jako autentický proletářský hlas, k němuž se autor na rozdíl od dalších proletářských básníků nemusel „nutit“. Jeho tendence byla vnímána jako nikoliv vnější (B. Václavek, F. Götz), na rozdíl od Wolkra se nemusel Seifert probíjet k poznání osudu proletáře zvnějšku, nezná proto ani Wolkrův tragický patos, vypětí vůle, je samozřejmý; naopak J. Wolker sám v recenzi varoval před přílišnou tvůrčí snadností, nedostatkem „kázně“, laciným „komunistickým veršováním“. Z odstupu vyvstávají především společné rysy generačního vystoupení a společný půdorys české proletářské poezie z počátku dvacátých let vymezený zvláště *HOSTEM DO DOMU* a *TĚŽKOU HODINOU* Jiřího Wolkra, *Horovým PRACUJÍCÍM DNEM*, *NESROZUMITELNÝM SVATÝM A. M. Piši* (s nímž bylo *Město v slzách* často společně recenzováno), *HUDBOU NA NÁMĚSTÍ* Jindřicha Hořejšího. V úctě k věcem, v hmotnosti vnímání reality a jisté až hravé samozřejmosti, s níž byl rekonstruován myšlenkový svět proletáře, se ve sbírce již pod vrstvou revolučního asketismu zračil příští básníkův vývoj ke sbírce *Samá láska* (1923), která podle svého doslovu měla být „druhou polokouli“ debutu, jeho „jednak rozvinutím, jednak protipólem“, neboť znamenala pokus zničit „vylhané iluze o dělníkovi“, měšťácký „mučednicko-patetický nimbus“ a opětovat jeho sny, duchovní i tělesné radosti.

vm

## Mezopotamie - Richard Weiner 1930

Báseň, v níž vyvrcholila Weinerova básnická tvorba, patří k druhé, časově pozdější trojici veršovaných knih tohoto autora (spolu se sbírkami *Mnoho nocí*, 1928 a *Zátiší s kulichem, herbářem a kostkami*, 1929; mezi nimi a třemi sbírkami předcházejícími je desetiletá přestávka). Tuto Weinerovu poezii charakterizuje napětí mezi úpornou konstruovaností a básnickou spontánností. Konstruovanost vyplývá především ze složité jazykové výstavby básně, která všestranně vybočuje ze zvyklostí uplatňovaných v české poezii posledních desetiletí; to vedlo některé kritiky až k tvrzení, že básník dlouholetým pobytem v cizině (působil jako stálý dopisovatel Lidových novin ve Francii) přestal ovládat český jazyk. Hlavní rysy této výstavby tvoří několikastupňový systém větých závislostí,

násilné přeskupování pořádku slov, užívání přechodníků, porušování větne stavby a její rozdrobenost, perifrastický sloh, jakož i lexikální zvláštnosti (archaismy, neologismy i slova přejatá z cizích jazyků). Proti této slohové konstruovanosti a často rafinované nepřesnosti a opisnosti jazykových prostředků pak jako protiklad působí rej poetických překvapení, paradoxů, oxymór, neobvyklých slovních spojení, básnických obrazů i slovních hříček; básnická spontánnost nadlehčuje složitost slovníku i větne výstavby a vtiskuje i jim poetický ráz. Zároveň však i tato spontánnost svou alogičností přispívá k základnímu zaměření této poezie: co nejvíce oddálit od sebe výraz a předmět, k němuž poukazuje, a tak zastřít básníkovy subjektivní stavy a pocity, obestřít báseň, mířící zpravidla k obecným otázkám lidského bytí a vnitřního života člověka, atmosférou tajemnosti.

V Mezopotamii básnická spontánnost dosáhla svého kulminacího bodu. Uvolnila ještě více básníkovu fantazii, otevřela prostor pro hru s významovou i eufonickou stránkou slova i pro hru asociací řízených často jen stále se opakujícími rýmovými shodami nebo asonancemi. Básníkův jazyk se tu do značné míry zbavuje své dosavadní strojenosti, nabývá na lehkosti a přibližuje se soudobému básnickému stylu, a to do té míry, že dobová kritika spojovala Weinerovu spontánnost s vlivy nadrealismu a dadaismu. Ne však zcela právem, protože i zde trvá básníkovy záliby v jazykových bizarnostech, kontrastujících s plynulostí jazyka poetistů a nadrealistů; Weinerova obraznost i ráz jeho slovních hříček se blíží spíše postupům barokního básnictví, popřípadě básnictví obrozenského nebo folklórního. Sem spadá např. užívání zdrobnělin (Moravěnka, boubelinka, ostrulenky aj.), gramatických rýmů a asonancí (z 39 veršů básně *Jiné rovnítko* je 28 zakončeno gramatickým rýmem na slovo zapírali v jeho obměnách) i uplatňování rytmických nepravidelností, zvláště neshod přízvuku v rýmových dvojicích (pochodeň — pramení oheň, vlčat štvaná — v posteli satana).

Nejvýznamnější rozdíl proti soudobé avantgardní poezii pak lze sledovat v samém pojetí těžiště básnické tvorby; to u Weinerja spočívá v reflexivní a meditativní složce (která je nadto silně metafyzicky zabarvená), v soustředění k tíživým otázkám lidské existence. Tuto atmosféru navozuje hned vstupní rozsáhlá báseň *Snebevzetí slova Mezopotamie*, vytvářející polyfonní proud představ, v němž se prolíná realita se snem, přítomnost s minulostí a v němž dochází k fantaskním proměnám věcí. Začíná sice idylickým líčením náměstí a jeho všedního života, jak ho z pouliční kavárny pozoruje lelkující divák, ale vzápětí se sem vkrádají pochybnosti vyvolané našeptáváním anděla, že vše, co divák má na očích, je „lživou líci



jen“, „edenským snem čehosi čeho není“. Tedy hned na začátku knihy se vynořují základní otázky bytí, existence světa. Básnickým zápasem o poznání povahy této existence se pak stává celá skladba, složená ze 16 osamostatňujících se básní, jež však přesto společně vytvářejí jednotný celek. Sjednocujícím prvkem je tu symbolická postava osmnáctiletého jinocha jménem František, jenž prochází celou skladbou. Je to postava ze série Weinerových dvojníků známých z jeho próz; obdivovaná bytost, kouzelník, zdroj všech proměn, jemuž „smutek je snem a skutkem vidina“, jenž je silný svými slabostmi; pohádkový Honza a zároveň bratr Františka z Assisi, člověk kořící se kráse, „když je zneuctěna v bídě“, stavitel budující z důvěry, plesání a chvály. František sní i bdí, vymýšlí kouzla, k svým pravdám dochází se zahálčivou lehkostí a hravostí, a to vše z něho činí symbol žiznivého dychtění po životě a zároveň po absolutnu, symbol pozemského štěstí.

Druhý ústřední symbol básně nese jméno totožné s názvem knihy, Mezopotamie. Toto jméno, zjevené Františkovi v přisce písmen a vracející se v závěru sbírky v básni *Míč* i v dvojitém akrostichu (začáteční i koncové slabiky veršů — v druhém případě při čtení pozpátku — skládají dohromady slovo Mezopotamie) se stává symbolem pro „lidský ráj na pohled“ a zároveň zase i pro absolutno. Toto zjevené jméno však utajuje jiné: Carmen, jméno milenky Františkovy a současně i latinské pojmenování pro píseň nebo báseň. Láska a báseň tedy vytvářejí nejvlastnější obsah básníka „edenského snu“, ráje i absolutna, a jeho zápas o ně je bojem o pozemskou skutečnost, pozemské štěstí. A nejen to: pozemský život se stává i podmínkou existence absolutna. Tak vyznívá básníka odpověď na pochybnosti vyslovené na začátku skladby. Tato odpověď je naznačena už ve druhém zpěvu s titulem *Hádám hlava padá orlí*, kde se říká, že „mezi Tigridem a Eufratem / neuposlechnuvše spasili děti své / Eva s Adamem“. V předposledním patnáctém zpěvu s názvem *Kazisvět* básník ještě radikálněji odpovídá závěrečnou otázkou: „Bylo by boha nebyť andělského pádu?“ Jestliže si tu básník všimá i vši nedokonalosti světa, jestliže s nebyvalou útočnou ironií poukazuje na svědomí a pocit hanby strážníka zatýkajícího tuláka, na klapání pořádkumilovných salv, na právo krčící se za puškami a jestliže nakonec dává žáčkovi i radu: „Chceš-li být odměněn tím svatým obrázkem / vlož pásku na oči a zalez uši voskem“, pak můžeme také říci, že básníkovo nalezení absolutna v pozemském štěstí neznamená přijetí vezdejšího světa jako takového. Neznamená ovšem také, že by se ve skladbě otevíraly sociální problémy tohoto světa. Znovu v ní jde o vnitřní svět básníka, jenž sváděl zápas o svou vlastní Mezopotamii; neodtržitelně ji spojil

s pozemským životem, neboť „Mezopotamie je zemí mezi proudy / a my zas řekou kterou ráje vroubí / a řeka břehy břehy řeku soudí“. Tak se uzavírá Weinerova skladba i celé jeho básnické dílo, jež prošlo cestou pro čtenáře velice náročnou, ale jehož závěrečné přilnutí k pozemskému životu jako zdroji radosti a štěstí znamená zároveň básníkovo vítězné poddání se zákonům poezie, básnické obraznosti a spontánní hravosti. zp

## Milá sedmi loupežníků -

Viktor Dyk

1906

Druhá lyrickoepeická kniha V. Dyka obnovuje žánr romantické balady, která čerpá látku z lidové pověsti nebo si ji tvoří v obdobném duchu. Postavy, příběh i přírodní scenérie jsou výsledkem záměrné stylizace, jejímž prostřednictvím je oživován útvar, který v době vzniku básně byl už dávno historickou záležitostí. Spíše než aby tlumočil nějaké významově vyhraněné poselství (je potlačena i Dykova základní problematika deziluze), má tento návrh znovu vyvolat romantický pocit a náladu. Erotikou prostoupená báseň sugestivně předvádí nerozpletený uzel vášni — lásky a zrady, smyslného přilnutí k životu, vraždy a smrti. — Hlavním vtělením romantického pocitu je ústřední postava „milé“ (i když je obdařena některými rysy literární psychologie ženy z přelomu století). Záhadná žena se přidá v divokých hvozdech k bandě loupežníků (jejich prehistorie jako účastníků potlačené selské vzpoury, datující příběh někam do 18. století, je tu jen vedlejším motivem), patří všem a všechny miluje. Její druzi zavraždí krásného mladíka, který jí připomněl někdejšího milence. Krutá pomsta na knězi, který v době lidového povstání držel s pány, vyvolá v milé hrůzu z hříchů. Je zabit poutník, kterého si na první pohled zamilovala a který v ní našel vysněnou bytost. Těsněji než s jinými se sblíží s jedním z příslušníků tlupy, a ten je svými druhy zabit, neboť porušil dohodu o rovném rozdělení lásky milé mezi všechny. Vzápětí milá zradí tlupu žandarmům; poslední její píseň zaznívá ve chvíli, kdy milá nosí polní květiny k šibenici, na níž se všichni houpají. — Mnohé z epizod lze pochopit jako motivaci milenčina jednání, ale jednoznačně to z básně nevyplývá: analýza příčinného spojení událostí tu ustupuje před výsledným paradoxním dvojzvukem lásky a zrady. Je to dáno i zlomkovitým způsobem podání, ve kterém zcela chybí

autorská řeč. Jsou tu jen monology postav, z nichž každý tvoří krátkou báseň; hlas milé se střídá s hlasy loupežníků, jimž především je svěřeno sdělení o průběhu událostí; projev milé je převážně lyrický. Vždy jsou to lapidární shrnutí životních situací a citových stavů. Někdy dostávají podobu písně nebo rozsáhlejšího mluveného projevu. Celý děj je tedy fragmentárně naznačen v samostatných výjevech; místo epického probíhajícího, souvislého času tu máme přetržitou řadu lyrických okamžiků. Také motivy v rámci básní jsou kladeny vedle sebe bez logických spojů, v krátkých úryvkovitých větách; propojení obstarává spíš lyrické opakování slov, refrény apod. Tato útržkovitost má vyvolat i dramatický účín a napětí: je tu sugestivně zpřítomňována situace psanců — život zatlačen do krajních poloh se ani ve svých spontánních projevech nemůže plně rozvinout. Podobný citový odstín tragikou sevřené krásy mají i přírodní líčení, inspirovaná divokou krajinou krkonošskou; namnoze přinášejí jen znaky romantických scénérií. Také sdělení o činech a prožitcích se opírá o nerozlišená souhrnná pojmenování celých prožitkových komplexů (hřích, msta) nebo o výrazné izolované detaily nabitě obecným smyslem (nůž, jizva, oprátka). Mámivá opojnost básně je tedy na všech rovinách opřena nikoli o rozvinuté zobrazení, ale o dramatickou kombinaci osamostatněných protikladných prvků, jejichž skoro heslovitá označení získala v kulturním vývoji — ve folklóru i v tvorbě umělé — celé rozlehlé okruhy výmluvných asociací.

Ve veršovaném *Prologu* autor vzpomíná, jak před sedmi lety z přírodního dojmu a romantické nálady vyvstalo pocitové jádro skladby. (Závěrečné číslo bylo napsáno r. 1897 a publikováno ve sbírce *Síla života* o rok později.) Především však tu nacházíme náznaky celkového výkladu knihy, a to prostřednictvím literárních odkazů. Slova o „radosti ze zla“ ukazují k dekadenci a k imoralismu na způsob F. Nietzsche; toto heslo je však uvedeno ironicky, jako předpokládaná nevýstižná nálepka předpojaté kritiky: „radost ze zla“ tu totiž vystupuje jako úhrn celé řady motivů, které se zálibou ve zlu nemají nic společného — taková je výzva „In tyranos“ ze Schillerových *Loupežníků*, a také „bolest tmy“ a „plaché zmatky našich srdcí“, tedy bezelstné prožitky literárního mládí Dykovy generace. Další odkaz míří k osudové tragédii německé romantiky (cituje se Grillparzerova prvotina *Praměti*), ale i to je spíše matoucí: v Dykových zločincích a mstítelích je jen náznak spravedlivého zbojníka, kterého *Prolog* útočně vyzdvihuje proti „světům vlasti“, tj. soudobých pokrotlých Čech. Spíše v tomto komentáři než v charakterech samých můžeme spatřovat vzdálenou souvislost s typy společenských vyděděnců z anarchisticky za-

barvené tvorby Dykových vrstevníků (Šrámek, Toman). Dykova skladba nechce být obrazem konkrétně motivovaného společenského odboje. Také monolog jednoho z loupežníků žalujícího na osudovou nutnost je tu spíše jen jedním z příznaků romantiky. Jádro *Milá sedmi loupežníků* je v tom, že — opírajíc se o umělecky přetvořenou tradici literární — znovu vytváří svět velkých vášní, přivolává ho zpět jako přešlý sen, vidinu elementárních skutků. V tom jsou Dykově baladě relativně nejbliže soudobá díla autorů Dykovi jinak vzdálených, jmenovitě prozaický cyklus *Černí myslivci* R. Svobodové (1908).

Milá sedmi loupežníků je součástí řady tří lyrickoepických knih Dykova mládí. Předchozí *Buřiči* (1903) jsou analýzou zrodu zla z příčin sociálních a patologických; jsou zaměřeni k minulosti hrdinů a balada se tu prolíná s veršovanou povídkou. Následující *Giuseppe Moro* (1911), příběh renesančního mořeplavce, bezohledného dobyvatele a pokorného poutníka k domovu, je prostoupen etickou problematikou nadosobního závazku; hnacími silami lidského jednání jsou tu budoucnost a cíl. Milá sedmi loupežníků stojí uprostřed a nechce analyzovat ani řešit žádnou problematiku; míří k přítomnosti silného prožitku a neptá se po jeho příčinách ani důsledcích. Dokonce na něj ani neuplatňuje hodnotová kritéria — s výjimkou právě kritéria síly.

mč

## Moji přátelé - Jakub Deml 1913

Moji přátelé, v pořadí šesté Demlovo dílo, jsou souborem básní v próze, v nichž se apostrofují nejrůznější květiny. Každá jednotlivá květina je oslovena básníkem, který s ní vede dialog, chce odhalit její tajemnou jedinečnost, aby v ní našel sám sebe i smysl krásy („...člověk se chvěje, že tvoje poupata každým okamžikem mohou rozpuknout a že se přitom stane veliké zjevení Krásy“ — *Blatouch*). I když je základní zorný úhel básníkovy pohledu pln něhy a lásky, přesto tyto apostrofy nejsou naivní, františkánsky prostou oslavou přírody, ani idylou rozkvetlých luk a zahrad; vše probíhá na temném horizontu básníkovy prožitku ohroženosti lidské existence smrtí. Květiny jsou zástupným symbolem světa krásy, zázraků a něhy, který stojí v příkrém protikladu k temnému světu utrpení a smrti. Jediná moc, jež může tuto protikladnost smířit, je láska („...a my toužíme, aby se milovalo nezištně, nevinně a věčně“ — *Vstavač*); proto má většina Demlových textů charakter vášnivě mi-

lostné exaltace, jíž chce básník sjednotit své bytí se vším stvořeným a tak proměnit smrt v integrální součást života („A budu-li jak ty květinou, všechno se rázem změní, a mnohé věci pomínou, snad také utrpení“ — *Tulipán*). Láska, měnící vztah subjekt-objekt, dává klíč k životu, její mocí překlene člověk propast, která ho dělí od druhého i od světa přírody a věci. Jakmile je tato propast překlenuta, vše souzní se vším, příroda i věci kolem nás se stávají našimi bratry a sestrami, nabízejí nám své barvy, tvary i vůně jako nepřeberný zdroj krásy. Tato proměna, dosažená vzepětím básníkovy citu, představuje základní hybnou sílu Demlovy básnické aktivity v *Mých přátelích*. Jeho exaltovaný poměr k realitě také výrazně ovlivňuje formální výstavbu těchto básní v próze a je nositelem silné dramatickosti. Hlas lyrického subjektu se táže, prosí, apeluje, květiny konejší a usmírují — hlasy se proplétají a vytvářejí jakýsi snový dialog, plný zámlk a nezodpovězených otázek. Do volně plynoucí prózy vpadá zcela neočekávaně verš symbolistické hudebnosti, jindy přerývaný, záměrně arytmiický rozhovor, a tak vzniká zvláštní osobitý tvar, jež bychom mohli nazvat melickou prózou. I když se v *Mých přátelích* pohybujeme ve snovém světě básníkovy imaginace, kde není ani času, ani lidí, přesto nejsme v říši podvědomí a surrealistických nahodilostí. Vše je demlovsky „uzemněno“, pod konturami snové vize je pevná půda rodné tasoovské krajiny (na Českomoravské vysočině) s její květenou, probleskuje zde tvář mrtvé matky a milované sestry Matylky i zážitky z četby a z neustále prožívané katolické liturgie.

Základ pro čtenářské vnímání *Mých přátel* tvoří pochopení Demlovy zvláštní osobité obraznosti („...žádný hlas a žádné písmeno se nevyrovná vidění“ — *Lilie bílá*), která má v podstatě bipolární charakter; na jednom pólu je až mysticky vizionářská, druhý její pól pak představuje silná smyslovost. Jednotlivé názvy květin jsou jakýmsi tematickým klíčem k plynoucímu toku představa a obrazů, jež byl vyvolán básníkovým setkáním s realitou. Stačí nepatrný dotek, okouzlení barvou, vůní či tvarem a básník svou obrazností vše proměňuje a staví do nových a nečekaných souvislostí. Jedna asociace střídá druhou a každá z nich vyvolává bezmála nedohledný proud představovaných souvztažností a vzpomínek, které pak dohromady vytvářejí Demlův zvláštní snově reálný básnický svět.

V složitém půdorysu Demlova díla představují *Moji přátelé* spolu s knihou básní v próze *Miriam* (1916) jakýsi protipól k dvěma vrcholným knihám básníkovy prvního tvůrčího období (*Hrad smrti* — 1912, *Tanec smrti* — 1914), jež jsou přeplněny temnou úzkostí o bytí člověka, které je neustále negováno smrtí. Z tohoto drama-

tického konfliktu života a smrti hledá Deml východisko a nachází je v pokorné a všeobjímající lásce ke všemu živému. V *Miriam* je to láska k ženě, v *Mých přátelích* je to pak láska k přírodě, květinám a lidem.

Moji přátelé jsou rozhodně nejpobulárnějším a nejčastěji vydávaným Demlovým dílem; básník na něm pracoval bezmála až do smrti. Neustále přebudovával kompozici sbírky, měnil rozmístění jednotlivých čísel a rozmnožoval jejich počet. *Moji přátelé* nejsou ovšem jen jedním z klíčových děl pro poznání složité a rozporuplné tvorby Jakuba Demla. Sahrály i významnou úlohu v kontextu moderní české poezie. Svým až milostným a netradičním vztahem k přírodě pomáhaly rozbít konvenční schéma přírodní lyriky. A svou básnickou metodou, založenou na virtuózním sdružování asociací, anticipovaly nejen z impulsů budoucí poetistické a surrealistické avantgardy; proto také V. Nezval v *Moderních básnických směrech* neváhal označit Jakuba Demla za jednoho z nejautentičtějších předchůdců české básnické avantgardy.

jm

## Mstivá kantiléna -

Karel Hlaváček

1898

Sbírku tvoří jedenáct veršovaných básní a jedna báseň v próze; cyklický charakter celku je zdůrazněn tím, že jednotlivé básně jsou bez titulů, nesou jen označení číslicemi I—XII. Jednotu jim vtiskuje společné téma vzdoru a msty. Toto téma je programově nastíněno již ve vstupní básni, jež je sice soustředěna k intimně citovému, milostnému vztahu, zároveň však prozrazuje motivaci nové tematiky (hlad a touha mstít se) i proměnu lyrického subjektu, jež revoltuje proti nemužně pokornému, oddanému obdivu k milence a uchyluje se k drsnému, mstivému zpěvu. A poté již následují odsubjektivované samostatné výjevy, baladické zkratky a přízračné vize, obrazy lidského hoře, utrpení i kruté msty, obrazy bouřících se štvanců a vyděděnců. Básník je vesměs situuje do historie, kde pro ně nalézá rozmanité předobrazy. Jednou je to revolta Geusů, holandských vzbuřenců proti španělským vojenským a církevním utlačovatelům, kteří uchvátili zemi (II., XII.), podruhé vzpoura sedláků proti bohu v blasfemické modlitbě mužů toužících nejen po chlebu, ale — k vlastní hanbě a vzteku — i po ženách, jež jim hladem pomřely (III.). Jindy můžeme za gesty msty nalézat vzdálené ohlasy německých selských válek (IX.) i osudů sekty novokřtěnců, která spojovala radikální náboženské reformy se sociálně revolučními promě-

nami (X.). Tyto obrazy se střídají s náladovými verši, scénériemi přízračných krajín; na rozdíl od revoltních výjevů se tu silněji ozývá pocit marnosti a rezignace. V závěru se sbírka apostrofou milenky zase vrací k subjektivně intimní tematice. Nářek nad mrtvým královstvem Geusů se uzavírá jak Hlaváčková individuální revolta, tak obrazy středověké historické vzpoury, do nichž básník promítl tu svou, v nichž ji objektivoval a vlastně ukryl. V Mstivé kantiléně se totiž nesetkáváme s typickou dobovou autostylizací, v níž by se básník bezprostředně ztotožnil s postavami svých historických obrazů; vzájemná souvislost je jen naznačena v úvodních a závěrečných verších knížky.

Ve sbírce ovšem nejde o historické obrazy v plném slova smyslu. Z Hlaváčkových výtvarných kritik těchto let je ostatně zřejmé, že básník látku nečerpá bezprostředně z dějinných událostí, že se tu prostředníkem stalo výtvarné dílo (Hlaváček sám byl vynikajícím grafikem a kreslířem), zejména kresby německého malíře J. Sattlera, který zobrazoval výjevy z těchto středověkých sociálních bojů. A tak Hlaváčkovy scény představují ostře hraněné, eliptické konstrukce fantaskních dějů, které jen vzdáleně a v náznacích se přihlašují k historickým událostem. Důsledně provedená, vše prostupující stylizace (včetně záměrného výběru odpudivých motivů, příznaků choroby, slabosti, nesnesitelného zúžení životních možností) je mění ve fragmenty přízračného světa, jaký v této podobě neexistoval, a přece má schopnost znepokojivě poukazovat k reálným, ukrytým, výbušným stránkám moderní skutečnosti rozeklané nejostřejšími rozpory. Průběh těchto dějů, ač často jednoduchý a logický, pro zamlženost akterů i motivů jejich jednání nabývá bizarně tajemného, ale také otevřeného, mnohoznačného smyslu. Tak je tomu v příběhu krysaře z XI. zpěvu i jinde. Tu všude vládne neurčitost a náznak, vnášející v tyto výjevy prvky lyriismu. Tentokrát však s výrazným záměrem dekultivace skutečnosti, se snahou zdůraznit její drsné, disharmonické rysy. Lyrický charakter sbírky dále posiluje i rytmická a zvuková složka veršů. Hlaváček záměrně ochuzuje svůj slovník opakováním slov stejného významu, užíváním slov zvukově podobných různého významu, a tak dává svým veršům výrazně eufonický (hudební) ráz; lexikální monotonie se přitom uplatňuje i jako činitel významový, stupňující statický ráz jednotlivých výjevů (inspirace malířským uměním) a především rezignovanou náladu veršů. Tím vším se jednotlivé básně Mstivé kantilény i sbírka jako celek stávají nevšedně procitěným, jednotně v lyrickém tvaru provedeným, zdánlivě odsubjektivovaným symbolem básníkovy nejosobnějšího vztahu k soudobé společnosti, vztahu vzdorného, nenávislně útočného, prudce vzplanuvšího, ale také rychle se vzdávajícího.

Není pochyb, že v této labilitě i v jisté exkluzivitě básnickových výjevů a vizí, v jejich grotesknosti a bizarnosti se odrazila Hlaváčková příslušnost k dekadenci a k družině kolem Moderní revue; životní motivace básníkovy postoje však vyvěrá z hlubších zdrojů. Tkví v básníkově chudobě, v jeho instinktivním proletářství, které pro něho znamenalo především na vlastní kůži vyzkoušený prožitek bídy a hladu, vědomí společenské vydědění nutící ke vzdoru. A tak na rozdíl od artistní stylizace předcházející sbírky POZDĚ K RÁNU se Hlaváček Mstivou kantilénou přiřadil k onomu proudu českého symbolistického básnictví, jemuž symbolistické výrazové prostředky (obraznost, hudebnost a zejména vytváření monumentálních, obrysově zachycených postav jako reprezentantů revoltních postojů) poskytovaly možnost básnický vyjevit napětí mezi básníkem a společností, vyjádřit rozchod s ní i prozatím marné hledání nových společenských jistot: tedy po bok Sovových knih ZLOMENÁ DUŠE a VYBOUŘENÉ SMUTKY a Neumannových sbírek *Jsem apoštol nového žití...*, *Apostrofy hrdé a vášnivé* a *Satanova sláva mezi námi*. Přitom tím, že jednotlivé vzájemně protikladné faktory vlastní subjektivity dovedl Hlaváček proměnit v básnický tvar a že pro ně našel i sjednocující výraz, v němž takřka současně se uplatňuje navzájem kontrastní gesto revolty a zmaru, touhy po absolutních hodnotách i rezignace, výbušná síla i slabost, projevil se jako „nejvyslovenější, nejpilnější a nejryzejší, nejvlastnější lyrický talent... moderní generace“ (Šalda). Proto nepřekvapí, že sbírka Mstivá kantiléna patří k tomu nejživotnějšímu, co nám zanechala česká lyrika devadesátých let.

zp

## Na vlnách TSF - Jaroslav Seifert 1925

Třetí básníkovy knížka (TSF = Télégraphie sans fil, tj. rozhlas) je věnována „Teigemu, Nezvalovi, Honzlovi“ a uvedena motem „Na tváři lehký žal, hluboký v srdci smích“, který žertovně parafrázuje verš Karla Hynka Máchy. Na začátek sbírky jsou umístěny dvě básně programového rázu, *Guillaume Apollinaire*, vyznání obdivu francouzskému básníku, jednomu ze zakladatelů moderní poezie, a *Žhavé ovoce*, která je zformulovanou poetikou a básnickým vyjádřením generační zkušenosti. Oddíl *Svatební cesta* (nazvaný podle své úvodní básně) zahrnul verše inspirované cestou do Francie a Itálie (*Marseille, Přístav, Moře, Hotel Côte d'Azur, Má Itálie*). Téměř trojnásobná svým rozsahem přináší druhá část sbírky

s excentrickým názvem *Zmrzlé ananasy a jiné lyrické anekdoty* v pestrém sledu a vynalézavě tiskové úpravě různorodé básně příznačných tematických okruhů poetistických dvacátých let: kavárny, cirkusy, cestování, sport a především láska jako něžná a tklivá hra. Řada z nich jsou lyrickými anekdotami nebo aforismy — k aforističnosti tu Seifert také vyhrocuje asociativní osnovu své obraznosti — (*Moudrost, Počítadlo, Básník, Napoleon*), je tu i hádanka (*Rébus*), obrazová báseň (*Objevy*), návod k navození lyrické situace.

Svět této poezie je zeměpisně široký, střídají se tu různá místa i kontinenty — Janov, New York, Marseille, Azurové pobřeží, Afrika — někdy i uvnitř jediné básně v souvislém panoramatickém záběru. V tom smyslu také téma cestování jako jedné z nejpřitažlivějších poetických zábav — jak bylo programově hodnoceno českou avantgardou — není pouze spjato se skutečnou básnickovou cestou jako faktem biografie, ale je současně literárním a pro mladého avantgardního básníka takřka závazným prostředkem vidění světa v jeho pestrosti a mnohosti, jako sledu básnických asociací a neotřelých představ („jízdni řád, ta kniha básnická“). Zároveň je však tento svět pojat naopak až do krajnosti zúženě: je to skutečnost estetická, spíš naplnění vlastní poetiky a přijatého řádu tvorby než svěbytná realita. Je představen jako soubor emblémů moderního věku a moderní senzibility, v němž se nejnovější civilizační vymoženosti prostupují se světem zábav a pouťových atrakcí, pomíjivých smyslových vjemů a exotiky dálek. Lehce koketní pohled na současnost a především na civilizaci dříve Seifertem jednoznačně odmítanou spojuje v této lyrice bratry Fratellini, Miss Gadu-Nigi na visuté hrazdě, námořníky, černochoy, nevěstky (teď již ne trpící ženy, ale dárně slastných okamžiků pomíjivé a nesvazující rozkoše) s vynálezcem Edisonem (*Žárovka*). Rozpory skutečnosti, válka (v motivu francouzského básníka Blaise Cendrarse, jenž v ní přišel o ruku), i ruská revoluce (v motivu básníka Majakovského, jehož revoluční patos se zdá být již mrtev) se ozývají jen vzdáleným echem a jsou překlenuty vtípem. Jen místy pod ním ožívá v motu popřený máchovský smutek, novodobé „malkontentství“ uvědomující si iluzivnost vyvolaného obrazu („Býti rybářem na Sahaře / a kapitánem lodi která nemá dna / hle to je vše co nám zbývá“, *Býti rybářem*). Ve svém celku je svět především pojat jako atrakce a hra, jako kaleidoskop vjemů; i dojmy z cizích zemí se tu ozývají především neurčitou básnickou atmosférou, víc jako jména a asociace s nimi spojené než jako poznávané skutečnosti. A také poezie je pojata jako hra — a v tomto smyslu mizí předěl mezi ní a realitou jako jejím předmětem. Nové pojetí skutečnosti a funkce básnictví

(srovnej charakteristiky poezie jako „podušky nudy“, „medového měsíce“) zásadně proměňuje i představu o statutu básníka, naplňuje totiž poetistický sen o kultuře, v níž básnit může každý. Je tak současně i vybidnutím k následování: k estetickému osvojení světa, což tady současně znamená osvojení světa jako světa estetického, světa, který je básní.

Třetí Seifertova knížka, jakkoliv byla zčásti připravena předchozí knížkou *Samá láska* (1923), vyvolala v české literární veřejnosti jistě překvapení. Seifert přijímaný jako autentický proletářský básník se v ní jednoznačně přiklonil k programu českého poetismu. Dobová recepcce sbírky byla tak do značné míry podmíněna postojem k prvním vystoupením poetistů a jejich koncepci umění. Kritika na pozadí revolučního patosu prvotiny *MĚSTO V SLZÁCH* zaznamenávala značně zjednotranění, okleštění reality „v galantní hravou idylu“ a „rokokovost“. Příznivě přijal sbírku F. X. Šalda v souborné recenzi Nezvalovy *PANTOMIMY* a knížky Seifertovy. Odmítl výtky z obratu k subjektivitě poukazem na objektivismus básnické metody: „zde se básní, jako někdy venku hřmí nebo mrzne a taje, svítí slunce a duje vítr...“ V programovém odromantičtění postavení básníka jeho sblížením s diletantem, v okázalém „estetickém komunismu“ naznačil přítomnost spojovacího článku s revolučním gestem prvotiny a jejím lidovým lyrickým hrdinou. Jakkoliv ocenil zajímavost experimentu, i Šalda předpokládal, že není sám o sobě dostatečným příslibem pro budoucnost. Také Seifert se od své ryzí poetistické knížky — která si i v kontextu poetistické lyriky (Nezvalovy *PANTOMIMA* aj., Bieblova sbírka *Zlatými řetězy* aj.) dovedla najít osobitou polohu, ať již v dočasném tíhnutí k anekdotické antiteticnosti, či v nápovědích zpěvně stylizované melodie — brzy distancoval. V dalších vydáních sbírka vycházela bez řady poetistických hříček a bez nápadné grafické úpravy; (do jejího titulu se dostal původní název oddílu *Svatební cesta*) výběr i rezignace na vizuální působení textů daly — ve smyslu tendence dalšího Seifertova vývoje — právě náznakům plynulé, písňové intonace verše výrazněji vyniknout.

## Naše paní Božena Němcová -

František Halas

1940

Monotematický cyklus básní byl psán a vydán k 120. výročí narození Boženy Němcové, které se v době nacistické okupace stalo jednou z význačných příležitostí k připomenutí demokratických tradic české kultury, hodnot zakládajících národní existenci. Ve své definitivní poválečné podobě (po vyřazení jedné a začlenění jiné básně) má sbírka pevnou a průhlednou kompozici. Za vstupním oslovením následují čtyři čtveřice básní vztahující se postupně k mládí B. Němcové, k její chudobě, smrti a konečně k jejímu tvůrčímu odkazu; první a druhá část jsou společně rámovány verši inspirovanými mladistvým a pozdním portrétem hrdinčiným, s protikladem uhrančivé krásy mládí a tváře poznamenané krutými životními zkušenostmi. — První čtveřice — kromě zrození slovesného umění básnířčina — míří k jádru ztroskotání manželského života B. Němcové s předčasným sňatkem oslaveným na jiřinkové slavnosti skalické a žalostí erotického neporozumění. Další čtyři básně sugestivně zpřítomňují bídu osamocené spisovatelky a její konflikt se zámožnými příslušníky vlastenecké obrozenecké společnosti neschopnými jí pomoci: invektiva proti sobectví stých je výslovně aktualizována i vzhledem k modernímu panstvu. Ve spojení s folklórními motivy mají verše o hmotném nedostatku Němcové také význam pozitivního poukazu k básnířčině všestrannému, bezprostředně žitému spojení s prostým lidem, jehož ctnosti sdílí a ve svém díle znovu prociťuje. Zde je i zdroj Halasovy stylizace Němcové jako moderní světice, opět v duchu lidových legend. — Dramatická scéna umírání (s motivem korektur *Babičky* a s verši o posilujícím působení knihy vyrostlé z utrpení) a elegie na básnířčině hrobě uzavírají drsný a zároveň něžný pohled na život a smrt největší české spisovatelky, vyzdvihující disonantní rysy a navazující v tom na Halasovu tvorbu třicátých let. V duchu tragického pojetí spatřuje Halas překonání tíživých životních okolností v mocném nadosobním činu básnířčiny tvořivosti, který se vepsal do dějin národní kultury a podnes, živý, působí mezi námi. V poslední čtveřici básní hledí Halas na dílo Němcové skoro výlučně médii jeho jazyka jako evidentní hodnoty historické, etické i estetické, otvírající prostor všem hodnotám ostatním a spjaté kontinuitou s usilováním novodobé literatury. Halasova Němcová vyzbrojila a zjemnila mateřštinu k plnění těch nejnáročnějších úkolů, učinila ji schopnou vyslovit společenskou vzpouru, vzepětí odvážně

metafyzické myšlenky, monumentální prostotu, sladkost, úsměv, lidovou moudrost. Verše o řeči B. Němcové jsou tedy zhodnocením celého jejího díla.

Slovesná tkáň sbírky vychází z týchž zdrojů, které jsou vyzdvíženy v rovině tematické. Halasovo vyjadřování kombinuje intelektuální metaforu s formulacemi ve stylu lidových rčení a pranostik; užívá malebných lidových názvů pro přírodní motivy i situace všedního života, zkoumá možnosti neobvyklého slovního odvozování, přičemž i slova nově tvořená si ponechávají lidový odstín. Objevují se jadrné aforistické formulace a zkratkovité výroky, které plní roli moderní významové koncentrace a zároveň odkazují ke stylu folklórní tvorby. Od lidových žánrů vychází i rozmanitost básnických stylizací, jež každé básni dodává individuální ráz; vedle různých typů písňe, říkadla, dětského folklóru nebo náhrobního nápisu se tu uplatňuje Halasem často užívaná forma litanie, chvalořeči s opakujícími se a paralelními apostrofy oslavované osoby (*Chvála naší paní*); tato forma tentokrát není travestována, upíná se k tomu, co básník skutečně pokládá za nejvyšší lidskou hodnotu. Snad nejvýznamnějším Halasovým zdrojem je však v této sbírce — i ve shodě se závažným zájmovým okruhem B. Němcové — lidová pohádka. Halasova hrdinka bývá obklopena pohádkovými bytostmi, které jí pomáhají, ohrožují i děsí. Nejvýznamnější báseň s tematikou chudoby předvádí bídu jako devítihlavého draka a spisovatelku jako pohádkového hrdinu nuceného stínat jeho hlavy; hlavy, tj. projevy bídy, jsou přitom pojmenovány parafrázovanými nebo přímo citovanými hovorovými úryvky nejběžnější přímé řeči jako „Kouska chleba není“ apod. V postavě Němcové se prolíná zázračnost pohádek s všedním dnem chudé ženy (Halas ho vyjádřil už r. 1934 v básni *Dělnice*). Zdánlivě průhledná struktura sbírky je složena z protikladů na různých rovinách. Ohrožení národní existence se tu čelí poukazem k bohatému vnitřnímu zvrstvení národního života v jeho všedních i svátečních, kolektivních i individuálních projevech. Pohled na dějiny není idylický, velikost významné osobnosti je předvedena v konfrontaci s malicherným prostředím, a nejen ve vítězstvích, ale i v pustošivých stopách, které na člověku zanechávají životní porážky. Při hledání kořenů a opor existence ohroženého češství se Halas — přes všechno takřka zbožné chválení své hrdinky — neobrátí k národní apologetice.

V tom se Naše paní Božena Němcová zařazuje k nejlepším z četných děl mobilizujících národní tradice a využívajících přetvoření sociálně příznačných slovesných stylů spjatých s různými sférami národního života. Nejbližší je ovšem sbírce, psán k téže příležitosti, Seifertův *Vějíř Boženy Němcové*. Halasovým hlavním zdrojem ži-

votopisným byla významná, v době výročí znovu s velkým úspěchem vydaná monografie V. Tilleho.

Protifašistické, demokratické poselství sbírky bylo v okupační situaci dokonale pochopeno širokými vrstvami čtenářů. V této atmosféře jednoznačně promlouvaly i skryté výroky o přechodnosti okupace a o chvále tomu, kdo se nepoddá surovému tlaku doby. (Tato báseň *At se stalo* musela být v některých válečných vydáních z cenzurních důvodů potlačena, podobně jako statečný závěr poslední básně *Chvála naší paní*.)

mč

## Nesrozumitelný svatý - Antonín Matěj Píša

1922

Cyklos veršů z roku 1920, věnovaný Z. Kalistovi (jednotlivé básně jsou dedikovány dalším autorovým přátelům z tvořící se básnické generace — J. Wolkrovi, J. Knapovi, S. Kadlecovi) a s předmluvou F. Götze, zaujímá osobité místo v mladé, těsně poválečné básnické tvorbě, neboť se v něm prolínají téměř všechny dobové tendence příznačné pro tuto poezii. Sbírkou tak více než jiné umožňuje názorně poznat podněty a zdroje, o něž se mladá generace opírala, i její názorové a umělecké zráni.

Také Pišovi v této knížce nejsilnější výchozí zážitky poskytla světová válka a po ní následující revoluční vřemach, a to i přesto, že ani jedno, ani druhé netvoří vlastní náplň jednotlivých básní. Naléhavost těchto prožitků vystupuje tu již zprostředkovaně: rozdychtěné smysly se opájejí radostí z mírového života, jehož prosté dary zdaleka nejsou něčím samozřejmým; vždyť byly v právě překonaných letech války každému odírány. Spolu s revolučním kvasem otvírá nyní mír široké možnosti mládí, kterému připadá všechno na dosah: „Dvacet je nás / To mladých let / My / Jásáme že s hlemýžďích beder ocitli jsme se opět na zemi / Běžíme kam nás oči nesou“ nebo jinde „Milujem neznámou cestu / Od srdce k srdci od města k městu / Nože ostré jako hvězdy polykáme bez bázně / Že se nám v hrdlech jásavých vzpříčí“.

Těsně poválečná vlna vitalismu, příznačná zvláště pro Pišovu první sbírku *Dnem i nocí* z r. 1921, se však v Nesrozumitelném svatém dělí o své místo se snahou přetvořit svět k vlastní podobě člověka, zabydlit ho láskou, odzbrojit jeho temné síly křesťansky pojímanou pokorou a proměnit všechno, co básníka obklopuje, v dů-

věrně blízké, polidštěné přátele člověka. Nástrojem této proměny se stává především personifikace („Vlaky poklekly před mým obrazem na slunci / domy chodily po ulici“). Do antropomorfizovaného souručenství lidí a věcí vstupují pak i mrtví, především ti ze světové války, ale i tehdejší nezbytná básnická rekvizita, andělé („anděly do vojenských šatů oblékli“), vstupuje tam však i zdůvěrnělý a zpozemštělý bůh, jenž „rozbil plot kolem zahrádky naší a udělal z ní svět / Slunce na dosah v oblohu přibíl / Z našich srdcí vždy vyjde / Do našich dlaní půjde spat / Nikdy už od nás neodejde slíbil“, a nakonec se v něm objevuje i sám nesrozumitelný svatý, kamenná socha z náměstí, kterou „rozplakala nesmírná přítulnost radosti v sadech“. V tomto pokorném přátelství ke světu se u Piši, podobně jako u dalších básníků mladé generace, ozývají hlasy poezie křesťanské pokory francouzských básníků créteilského opatství (Ch. Vildrac, R. Arcos, G. Duhamel aj.), kteří tehdy byli u nás horlivě čtení a kteří doufali křesťansky zabarveným humanismem obrodit svět. Vytvořili přitom jednu z nejosobitějších odrůd evropského expresionismu, výrazně se odlišující od jeho původní německé podoby.

Projevy vitalismu i křesťanské pokory však v Nesrozumitelném svatém překrývá a stává se pro celou sbírku určující ještě jiná, právě tehdy mladou poezii objevovaná výrazná tendence, vliv apollinairovské poezie, zvláště *Pásma*. Piša tu podobně jako Apollinaire vytváří polytematickou báseň: souřadný, takřka nečleněný proud zachycený — pravděpodobně poprvé v české poezii — bez interpunkce, proud plný pohybu a děje, přeskakující od jednoho vjemu ke druhému, od jedné představy k další a měnící neustále i subjekt dění, nositele akcí a vztahů: „Kniha je písmo lásky / Mám mnoho knih / Mám málo lásky / Každý evangelista volá tě jinak / Nás všichni stejně / Pláč uslyšíš“. Pocit neustálého pohybu a změny podporuje i struktura verše, který rovněž nemá pevný řád, osciluje mezi veršem metricky pravidelným a veršem volným, rýmovaným a nerýmovaným, krátkým a dlouhým; důsledkem pro vnímatele textu jsou různá zklamání a překvapení, neboť nedochází k realizaci rytmických, rýmových i významových schémat, na které je čtenář zvyklý ze své zkušenosti s poezií nebo jejichž naplnění očekává na základě předcházející podoby textu. Pišovy básně jsou rozvíjeny podle principu volných asociativních představ, které se spontánně (a vzhledem ke svému subjektivnímu původu pro čtenáře často ne zcela pochopitelně) připojují k prostým všedním tématům daným titulem básně (*Odjezd, Návrat, Léto, Milá* aj.). Z této asociativnosti také vyplývá, že proud drobných dílčích témat neusměřňuje logika myšlenky, nýbrž snaha o maximální citovou intenzitu souboru

různorodých vjemů, které jsou stavěny souřadně vedle sebe. Vedle apollinairovského principu má zřejmě podíl na těchto pásmech veršů plných přeskoků i technika filmu, o níž se sám autor několikrát zmiňuje: „To je film jediný / Před božíma očima / Našima / Rozlámán na barevné vteřiny“. Podobně i básník skutečnost rozkládá na její útržky, střípky, jež dohromady dávají obrazy již nijak nepodobné původním předmětům. Na rozdíl od Apollinaira Piša svá pásma skládá, podobně jako film, z konkrétních dějů a věcí, vládne tu ryze předmětné vidění zbavené citově vyznačských i reflexivních partií. Pišovy motivy jsou sice blízké intimně citové sféře, mají silné subjektivní zabarvení, ale to se projevuje pouze volbou tématu, závažného pro lyrický subjekt nebo spíše jen titulu, východiska a odrazového můstku, z něhož vycházejí — opět subjektivně podminěné — asociace překrývající racionální logiku básně.

Další příznačný rys, který ve sbírce vystupuje sice skromně, nicméně účinně, je básníková hravost, která přechází v humor. Tento humor má zde své specifické a dalo by se říci dobově obecnější rysy; projevuje se totiž jako vědomá poetizující naivita, a to jak v detailu („Na prahu světa je nádraží / To je co nohy podrážčí“), tak jako významná součást výstavby celé básně: „Píšu teď barevné nevěstě / Milá / Prosím vás abyste se zítra ve 12 hodin zastřelila / Nejlip v Žižkově třídě pod okny jeho / Ne snad nad strží v malovaném lese“. V těchto řídkých humorných pasážích sbírky není těžko objevit prvek poetického naivismu, jak ho známe také z rané poezie Seifertovy, Bieblovy nebo Fričovy (viz UMĚLÉ KVĚTINY), prvek, který později přešel jako jeden z konstitutivních rysů do poetismu: Piša ovšem poetismus ani jako básník, ani jako kritik nepřijal, a dokonce stál v houževnaté opozici proti němu, nicméně náznaky jeho básnických postupů můžeme shledávat i v jeho ranější poezii.

Pišova sbírka se tak ocitá na křižovatce osobního vývoje i vývoje české poezie dvacátých let. Básník po vitalistické prvotině zkoncentroval v Nesrozumitelném svatém nejpodstatnější výboje, jež charakterizují mladou českou poezii na počátku dvacátých let; hned v následující knize veršů *Pozdravy* (1923) je však opustil a zaměřil se na málo úspěšný pokus o rétorickou poezii proletářskou, načež přikročil k subjektivně laděné poezii osudovosti (*Hvězdy ve vlánách* 1924, *Hořící dům* 1925); a zatím mladá česká poezie na základě obdobných postupů a těžic z nich se vyhranila ve dva výrazné proudy: proletářskou poezii (Piša se tehdy stal jejím působivým mluvčím jako kritik) a poetismus, jež vytvářejí základní napětí i podobu celé básnické tvorby první poloviny dvacátých let.

zp

## Nové písně - Svatopluk Čech 1888

Sbírka časové politické poezie je věnována J. V. Sládkovi; její vydání následovalo krátce po *Jitřních písních* (1887), knížce vlastenecké lyriky. Obě sbírky reagovaly na tehdejší neutěšený stav domácích politických poměrů, byť se nevázaly na určité konkrétní události (v *Nových písních* se vyskytují i verše z počátku osmdesátých let). Jestliže však v *Jitřních písních* převažovaly básnické apostrofy a výzvy (zejména k národní svornosti, proti politické pasivitě a pocitům národní malosti), *Nové písně* obsahují mnohem bohatší škálu postojů i užitých postupů. Především sbírka přináší širší pohled na domácí situaci: vlastenecké téma v ní doplňuje výrazný zřetel sociální; v knížce se objevují i ukázky Čechovy historické epiky a značně v ní narůstá podíl reflexivní složky, která nabývá převahy i nad přímou didaxi výzev.

Profil subjektu se rýsuje hlavně ve vyznačských reflexivních básních. Autorský postoj se v nich nejeví jako jednoznačný, jak by se dalo očekávat u politické lyriky, která má čtenáře získat především jasným stanoviskem. Ve *Vstupu* sbírky i v jejím *Dozvuku* autor vyslovuje pochybnosti o svých verších, ví o mnohých jejich vadách. Přestože netouží po počtách a slávě, vlastní stín ho usvědčuje, že se i on uchýlil ke kompromisům, nutil se do šablon, přejímal cizí myšlenky a zapíral sám sebe (*Stín*). Ctí poezii, která povznáší nad všednost, ale vnitřní imperativ ho žene k jinému typu veršů, které najdou ohlas u stejně smýšlejících druhů a vyprovokují skutky (*Vyznání*). Má chvíle, kdy pochybuje o smyslu svého počínání, zdá se mu úzkoprsé a malé vzhledem k všelidským cílům poezie, ale útlak a bída bratří ho znovu připoutávají k „rodnému žáru“, jenž „zrakům lidstva kalí zář vyšších, krassích met“ (*První struna*). Necítí se proto „pravým poetou“, bohem posvěceným knězem krásy, nýbrž jen „synem prostřednosti“, který sice má svůj koutek citových vznětů, ale nedovede je proměnit v „poezie zlato“ (*Vyznání*). Jsou mu protivná vypínává vlastenecká gesta v poezii i v životě, ale zakotvení v tradici obrozenecké tvorby (výslovně se připomíná Kolářova SLÁVY DCERA a Čelakovského OHLASY, Havlíček, Jablonský i Tyl) i odkaz otce (patřil k aktivním účastníkům hnutí roku 1848 a stoupencům slovanské vzájemnosti) ho nutí k národní problematice se stále vracet (*První struna*). I sokolí péro z čapky junáka se mu vzpříčí, když jim chce psát něžné dumy a nutí ho k „rázným slokám“ (*Péro sokolí*).

Protikladné pocity provázejí básníka i ve vztahu k soudobému politickému dění. Váhá mezi příklonem k minulosti, k síle její tra-



dice a jejím ideálním vznětům, a pohledem vpřed (*Zpět a vpřed*). Na jedné straně se brání čínské zdi, která by neprodyšně obklopila domácí život, na druhé vyzývá k její stavbě všude tam, kde se sahá na národní osobitost, na rodný jazyk a kde hrozí zhouba vlasti (*Čínská zed*).

Většina Čechových reflexivních básní je budována na antitetic-kém principu. Autor v těchto vyznavačských verších nejdříve vysloví tezi, kterou pak popírá, popřípadě modifikuje a pak — často jako syntézu protikladných stanovisek — vyjádří svůj konečný soud nebo apel. Opírá se přitom o dobový řečnický styl; jeho vliv také blíže osvětluje ráz básníkových rozporů. Vyjevováním protikladných stanovisek, nástínem různých možností, váháním mezi nimi i jejich vyvrácením poskytuje básník čtenáři, či spíše posluchači (celkový ráz těchto básní sblížujících se s typem bérangerovské šansony s refrénem předurčuje je podobně jako u V. Šolce k přednesu) možnost vlastní reflexe a teprve na jejím základě přijmout autorovo stanovisko. Zdálo by se tedy, že básníkovy vnitřní sváry jsou pouhými řečnickými figurami, za nimiž přece jen stojí jednoznačný postoj. To však platí jen pro Čechův poměr k společenskému dění. Jinak se za básníkovými reflexemi skrývá skutečný rozpor, který sblížuje Čecha s lumírovským pojetím tvorby a zároveň ho od něho příkře odlišuje. I Čech se ztotožňuje s lumírovci v novoromantickém pojetí tvorby jako vrcholu lidské aktivity, i pro něho je básník bohem nadaný věstec a soudce lidstva, i on si myslí, že poezie má všelidské poslání a dokonce brání její ideální vzněty před tyranii rozumu, který by chtěl zracionalizovat celý svět a který i po poezii žádá, aby řešila sociální problémy (*Tyran Rozum*). Zároveň však celé básníkově duchovní ustrojení, rodinná výchova, literární orientace na obrozenskou tradici a ovšem také intenzivně prožívaná situace národa ho nutí překonávat v sobě tyto sklony ve jméno národní povinnosti. Nedokáže to vždy a zcela ani ve své politické lyrice. I v Nových písních se tato rozkolísanost projevuje protikladností jednotlivých básní. Svou volní orientaci Čech přímo ostentativně vyhláší v básni *Švanda dudák* (i tu ovšem je Švanda charakterizován jako „Orfej české půdy“). V protikladu k vznešené kultuře plně nudy stává se Švanda symbolem prostého citového projevu, který však má moc rozehrát všechny tak, že je radostí „pracovat a vrahy bít“. A naopak v básni *Ledové květy*, která spolu s *Dozpěvem* uzavírá sbírku a je tak na ni položen zvýšený důraz, autor oslavuje všemoc čiré poezie. Metafora této poezie, svévolná hříčka přírody, zimní ledové květy na okně — tyto „přeludy plané“ — jsou s to probouzet fantazii, vyvolávat „rajské vidiny“, přemáhat střízlivost a bidu všednosti, a to bez rozdílu v paláci pána i v chatrči

chudase, u dítěte i pěvce. Proto nepřekvapí, že ve sbírce nalezla své místo i ryze reflexivní poezie zamýšlející se nad tajemstvím smrti a záhadami všehomíra (*V temné chvíli*).

V apelech, apostrofách a alegoriích Čech bezprostředně navazuje na *Jitřní písně*. Kritiku nevlídné současnosti provází touha po obnovení obrozenských ideálních snah (*Mrtvým vlastencům*) i připomínka Roháče z Dubé vzdorujícího přesile nepřátel (*Na Sioně*). Proti snění o minulé slávě se zdůrazňuje nezbytnost přítomných činů (*Ukolébavka, V záři minulosti*), ale zároveň proti kritikům nespokojeným s přítomností (míní se zřejmě stoupenci Masarykova realismu) se oponuje poukazem na to, že podlamují vůli k aktivitě (*Věčným karatelům*). Básník brojí proti nesvornosti Slovanů (*Věřím*) i doma (*Svornost*); uchyluje se i k satíře na žabomyší válku mezi staročechy a mladočechy a na všemocnost politických stran (*Divní svatí*). V protikladu ke stojatým vodám se dožaduje, aby žádoucí různosměrné národní síly směřovaly jediným řečištěm k „svatému cíli“ (*Podobenství*). Apostrofa hory Říp vyznívá apelem, aby nevydala cizincům již ani píd české země, jak to potkalo odrodilé hory věničící hranice Čech (*Vyhlička do hor*). V úsilí o pokrok, v obraně jazyka a v lásce ke Slovanstvu chce přitom básník stát vždy na „nejkrajnějším křídle“ (*Na křídle nejkrájnějším*).

Tyto často radikální, ale někdy těž neurčité a iluzorní apely nesené vlasteneckým citem doplňují dvě básnické vize. Alegorická báseň *Podzemní hlas* oživující Nerudovo „kyklopických kladiv bušení“ z *Hřbitovního kvítí*, v Nových písních v podobě hlasu, který z podzemí stále silněji proniká do každodenního ruchu společnosti, až přijde jednou chvíle „kdy společnosti krok se v bezdno svezde, / řád její slétne jako z karet dům“. Vedle ní pak báseň *Hrdina budoucnosti*, líčící bědný život dělníka, v němž však básník shledává „vyvoleného reka budoucnosti“, doby, kdy ztratí cenu zlato, drahokamy a kdy se nastolí šlechtetnější věk, jenž povýší práci na nejvyšší hodnotu společnosti. Obě vize spolu s básní *Svoboda*, obsahující výzvu, aby se očistila od těch, kdo ji zneužívají, tj. kupců, šarlatánů, lichvářů, posunují Čechovo zaujetí současnými zápasy k sociální problematice a ve srovnání s *Jitřními písněmi* významně pozměňují celkové vyznění sbírky.

I Čechova historická poezie je ve sbírce zastoupena dvěma básněmi. *Sen Koniášův*, psaný v dlouhém sedmistopém jambu, líčí s vynikající barvitostí básnických popisů plných obraznosti sen, v němž Koniáš hoří spolu s šedesáti tisíci knihami, jež dal spálit. Konec utrpení ho čeká teprve poté, až za každou spálenou knihu vzejde sterá náhrada. Báseň *Geronův smích* je pak epickou variantou Čechova brojení proti nesvornosti Slovanů. Když germánský

markýz Východní Marky Gero se ocitl v největší tísní, zachránila ho zrada knížete slovanského kmene Stodoranů.

Antitetická výstavba reflexivních básní není jediné, co do Čechovy poezie proniklo z dobového řečnického stylu. Ještě charakterističtější pro sbírku je neustálé, zpravidla pleonastické promítání jediné myšlenky do řady jejích básnických opisů (perifrází). Obyčejně celá jedna strofa (nejčastěji šestiveršová, ale i delší) se kryje s takovýmto obrazným obměňováním jediné ideje. Stejně jako u řečníků má tento postup vtisknout myšlenku plasticitu, průkaznost a přesvědčivost. Vedle toho zvláště v epických verších vede toto hromadění perifrází k bohaté rozvíjeným popisům a líčením, v nichž Čech dosahuje často značné virtuozity, blízké barokní zdobnosti (např. v líčení Koniášovy snové vidiny spalovaných knih ústící v představu hořícího keře písmen.)

Obdobně jako myšlenka, i Čechova věta se zpravidla kryje s rozlohou strofy. Vznikají obsáhlé větné periody, obsahující četná zvolání, apostrofy, otázky; pestrá členitost těchto vět vede k výrazně proměnlivé větné intonaci, prozrazující, že básně jsou komponovány jako mluvní projev, který plně vynikne teprve přednesem. Tato základní úloha větné intonace je o to výraznější, že se realizuje na osnově zcela automaticky dodržovaných meter, z nichž nejčastěji se ve sbírce vyskytuje pětistopý jamb, ale i jamby delší. Jen v básních myšlenkově prostěji stavěných, hlavně v apelech se objevuje kratší trochej nebo střídavý čtyř a třístopý jamb. Jako zpestření Čech ojediněle užil i epódický verš, tj. ve všech strofách se pravidelně střídající verš dlouhý s krátkým (*Povzbuzení, Naše řeč*). Automatická realizace metra nutila ovšem básníka k četným inverzím, vokalizaci předložek i novotvarům vyvolaným krácením slov (dokona místo dokonale aj.). Spolu s archaismy (např. chomol místo chumel, obláčit místo obléknout) stávají se i tyto licence součástí zdobného rétorického slohu, k němuž nemálo impulsů poskytla poezie V. Šolce a jenž Čech dovedl k malebné dokonalosti.

V době svého vydání byly Nové písně všeobecně přijímány kladně. Pro svůj sociální patos pronikly i mezi dělníky. Teprve v pozdějších letech začala být generací devadesátých let Čechova politická lyrika pocítována jako málo konkrétní, příliš všeobecná, což se projevilo zvláště ve vztahu k PÍSNÍM OTROKA. Nového oživení doznaly jednotlivé básně sbírky po roce 1948 v souvislosti s tehdejšími požadavky společenské tendence v umění. zp

## Nové verše - František Gellner 1919

Sbírka obsahuje střídavý výběr rozsáhlé a mnohotvárné veršované tvorby zhruba z posledních deseti let Gellnerova života. Oproti předchozím sbírkám mladistvého bohémství (*RADOSTI ŽIVOTA*) dochází zde ke zklidnění, potlačení veškerých vnějších gest, do popředí vystupují reálie civilního všedního dne. Autor je pojmenovává věcně a skoro suše, nyní už bez nápadného zdůrazňování vlastních hodnotových soudů. Vůči okolí zůstává lyrický subjekt v nedůvěřivém střehu. V úvodní básni *Můj hrad* pod vlivem hořkých životních zkušeností hovoří o vlastním srdci jako o pevném centru osobní identity, uzavřeném, nepřístupném, nezadaném nikomu. Subjekt si zakazuje krajní polohy prožitku, neboť vystavuje člověka ohrožením z vnějšího světa využívajícího každé slabiny. Mluvíci této lyriky přesto neustrnul v středostavovské průměrnosti. Hledí na jednotvárné prostředí, ale vidí je diferencovaně. Pojmenovává věci s vnitřní noblesou a citlivostí, která dovoluje na nich postřehnout otisky lidských osudů a charakterů a tak je učinit významnými (*Pokoj s nábytkem*). Gellnerův vztah ke skutečnosti zůstává i v Nových verších disharmonický a napjatý. Skepse, obranný prostředek vůči nebezpečným krajnostem, je i nástrojem věcného, průkazného, střizlivého odhalování kolektivních klamů, včetně zdánlivých jistot umírněně pokrokového čtenáře, k němuž se Gellner jako kmenový autor brněnských Lidových novin obrací. Racionalistická motivace Gellnerovy kritiky společenské skutečnosti neznámá, že by i Gellnerův obraz světa byl racionalistický: skepse a racionalismus dávají pronikavěji zahlédnout projevy iracionality světa postrádajícího smysl a cíl. Prázdnota čiší z veřejného života, politiky, ze soukromých lidských osudů i z osudu vlastního ústícího do samoty a rezignace. V aforisticky vyjádřených bilancích zaznívají mladistvé romantické tóny jen proto, aby zvýraznily odstup od jakékoli iluze (*Pohár k zemi padá*). Toto mrazivé vědomí nebrání básníkovi v aktivitě v omezeném rámci relativně osvíceného pokrokového hnutí předválečné Moravy, je však zárukou, že básníková osobnost nebude tímto rámcem vyčerpána. Gellner se nebrání přijetí pozitivních stránek života, ale vždy si uvědomuje jejich relativitu: jejich hodnota je předem zpochybněna nesmyslností celku, k němuž náleží. Ale ani takto nepostrádá život ve své nezdotatelnosti jakéhosi pochmurného kouzla. Nevyčerpateľný, otvírá i racionalistickému kritikovi přístup k svým prostým a bezprostředním projevům. Nenáročné okamžiky jasu a pohody, oázy v drsném a šedivém světě (*Na hradbách, V ateliéru* aj.) vyznívají sice

bez potěšující pointy a unavený úžas, s nímž jsou zaznamenány, svědčí o trpkostech, o ohraničených životních možnostech, které je obklopují: přesto tu jsou, lyrický subjekt je sdílí s lidmi, kteří doveďou žít v podmínkách přirozeného světa, a začleňují se mezi ně s flegmatickým vědomím jejich i vlastní nedostatečnosti. Život v tomto osvětlení naprosto nevystupuje jako něco nicotného. Je opětovně symbolizován obrazem chladného, klidného, ponurého plamene, který přese vše, bez víry a bez chění něčeho lepšího hoří, trvá uprostřed temnot (*Věčný plamen, Přání*).

Vědomí absurdity světa je vysloveno a groteskním detailem zviditelněno i ve veršované povídce (*Babička Málková*). *Mravoučná povídka o hodném a zlém hochu* epicky ztvárňuje dilema známé z mladistvých Gellnerových sbírek, protiklad nudně šosácké existence a neměně neplodného života deklasovaného dobrodruha. Jsou to jen malé ukázky z rozsáhlé Gellnerovy epické tvorby shrnuté r. 1914 do nikdy nevydaného souboru *Výpravných básní*. Jeho částí byl i publicistický román ve verších *Don Juan* (1912), navazující na slavnou skladbu lorda Byrona i na její Jungův český překlad; Gellnerova báseň byla uveřejňována na pokračování v nedělní příloze Lidových novin. Ač její funkce byla zábavná, vystihuje věrně a s technickou virtuozitou flegmatický autorův pohled na zmatené divadlo života. Uplatňuje se v ní galerie mezinárodních vykořeněných postav i figurek, s nimiž se Gellner setkal za svého pobytu v Paříži. Do Nových veršů se pařížské motivy promítly ve scénérii řady lyrických básní, v další drobné epice apod., nejvýznamněji však ve vzpomínkové lyrické rekapitulaci s příznačným pohledem zdola, z perspektivy chudoby: romantický sen o světové metropoli se tak rozplývá v skepsi a hořkém sarkasmu (báseň *V Paříži*). Všechna tato díla jsou významným příspěvkem do poměrně rozsáhlého souboru českých předválečných děl s pařížskou tematikou (Toman, Majerová, Hořejší aj.).

Nové verše jako celek se zařazují mezi zralá díla Gellnerovy generace, v nichž Neumann (KNIHA LESŮ, VOD A STRÁNÍ), Toman (SLUNEČNÍ HODINY) i Šrámek (SPLAV) přecházejí od výrazu subjektivních rozporů k lyrice obrácené k předmětné skutečnosti; znamenalo-li to pro jmenované autory zvýšený zájem o barvitou přírodní tematiku, zůstal Gellner městským člověkem a jeho hlavní barvou byla šedá. — Při sestavování sbírky zůstalo stranou vše bezprostředně aktuálně zaměřené; především svérázný útvar satirických, útočně protirakouských veršovaných komentářů z Lidových novin psaných s nedostižnou pohotovostí a vtipem ze stanoviska řadového demokraticky a protimilitaristicky smýšlejícího občana. V jejich dravém kriticismu a funkčnosti politické myš-

lenka na absurditu života neměla místa, stejně jako ve vynikajících Gellnerových satirických kresbách. Přístup k nejhlubším a nejsvobodnějším vrstvám složité básnickovy osobnosti zůstal vyhrazen lyrice, která vyjádřila nenápadnou, ale hluboko jdoucí revoltu nekonformního racionalismu. — Nedlouho po uspořádání své poslední sbírky byl Gellner povolán na ruskou frontu a na samém začátku války, při hromadném ústupu, u kterého haličské silnice vysílením zemřel. Sbírkou vydal až po pěti letech jeho starý přítel, básník St. K. Neumann. mč

## Nové zpěvy - Stanislav K. Neumann

1918, 1936

Ve své původní podobě v 1. vydání je sbírka rozdělena do tří oddílů: *Zpěvy drátů*, *Zpěvy z lomozu*, *Zpěvy z ticha*. Tématem obou prvních oddílů jsou civilizační proměny počátku dvacátého věku, uvolňující dosud neznámé síly (jako je např. elektrina), a jejich převratné působení na veřejný i niterný život lidí. V osmi básních *Zpěvů drátů* elektrická vedení prostupují kontinenty a opřádají vroucí města jako nositelé světové integrace, unifikace a zotročení, ale také jako nástroje sjednocení, zorganizování, probuzení glóbu k společnému dílu. *Chvála rotačky* vynalézavě, s využitím řady originálních sociologických postřehů oslavuje stroj, který má mocný vliv na masovou komunikaci, šíření informací a veřejné mínění; *Jarní neděle v letní restauraci* v souboru různorodých, vířivě promísených smyslových vjemů názorně zpřítomňuje jednu ze scénérií urbánního života, manifestující (v polemice s individualistickou básní Theerovou — viz VŠEMU NAVZDORY) Neumannovu sympatii k masovému životnímu stylu, davu, živelné demokracii městského lidu. — Třetí oddíl obsahuje netradičně pojatou přírodní, reflexivní a hymnickou lyriku. V celé sbírce nalézá Neumann svérázný typ moderní poetičnosti v širých prostorech světa; od metropolí až po exotické země sleduje epochální procesy přetvoření, jež dávají glóbu novou podobu; je uchvácen velkými dimenzemi práce a odvážného podnikání, pohybem tisícíhlavých zástupů všech ras a zeměpásů.

Moderní civilizace vstupuje Novými zpěvy do české poezie v tomto rozsahu poprvé a je — v polemice proti dosavadnímu básnictví, s manifestačním důrazem na poetičnost nepoetického — monumentalizována a esteticky vysoko hodnocena. Civilizačním

procesům u Neumanna přes jejich nepřehlednost přísluší jakási statistická zákonitost, spjatá s velkými čísly, s úhrny jednotlivých nevypočitatelných dějů. Zároveň se odhaluje rozpornost velkého moderního civilizačního rozmachu. Technika a civilizace je pro Neumanna mnohoznačná, je to svazek rozpoutaných sil, které mohou být zaměřeny k zájmu člověka i proti němu. Personifikované dráty vidí, slyší a vědí, vydávají svědectví, jejich citové prožívání však je nulové (nepočítáme-li jejich sen ve stylu science fiction o budoucím zařízení na vysávání elektřiny z atmosféry); vyjadřuje se tím jejich ambivalentní vztah k životním hodnotám. Vyplnit tuto prázdnotu nabitou možnostmi připadá už výlučně lidem. Otázka, do jaké míry může člověk do masových civilizačních procesů iniciativně zasáhnout, se přitom neklade, alespoň pokud jde o zásah do světa jako celku. Jednotlivci se spíš otvírá sféra kultury a soukromých vztahů, neurčená vlivy statistických zákonitostí platících pro velký svět; zde přináší Nové zpěvy mnohé jímavé verše lidské solidarity, přátelství k člověku potlačované třídy a rasy (*Černocho*) nebo prostě ke komukoliv (*Podaná ruka*). — Příroda je ve sbírce zdrojem osobitých a nesporných hodnot, které jsou uvedeny v dramatický vztah k civilizaci (rozsáhlá báseň *Stavba vodovodu*, pokus o moderní epos lidské práce a zápasu s přírodou). Oproti předchozí *KNIZE LESŮ, VOD A STRÁNÍ*, kde jde o jedinečné okamžiky přírody, v *Nových zpěvech* básně s tematikou přírodní (*Dub*) a venkovskou (*Chvála selky, Křídlovka*) rozvíjejí ideu tvořivého proudění času, neustálých proměn, které smývají hranice mezi jevy a sjednocují všechno hmotné bytí. (Neumann tu přehodnocuje podněty filozofie Bergsonovy.) Také lidský subjekt, dokořán otevřen všem vnějším podnětům, splývá s prostory zeměkoule, s prouděním davů, s přírodními procesy nebo s moderní světovou kulturou.

Básně zmocňující se svých námětů z mnoha stran, v proměnách a v souvislostech se všim kolem, překračují hranice tradičních žánrů lyrické poezie. Jsou většinou neobvykle rozsáhlé, množství různorodých motivů řazených v dlouhé výčty vytváří pestré zážitkové plochy. Subjekt, dychtivě vnímaje vnější předmětnou skutečnost, se projevuje nadšenou účastí na úhrnném dění. Má však i srdce otevřené pro romantické stránky soudobého světa (*Cirkus*) a pro dočasné oázy ticha, dojetí a něhy. Nové zpěvy oplývají technickými a žurnalistickými výrazy, které byly dosud v básnickém jazyce nepřipustné. Poezie se tím nepřibližuje próze: exklamace a apostrofy spolu s intonačně propracovaným volným veršem a rozsáhlými enumeracemi vyjadřují rétoricky civilizační patos. Ve slovech některých básní zvukomalebně rezonují skřípoty a lomozy strojů

a pracovních nástrojů. Metafory a přirovnání spojují skutečnosti značně navzájem vzdálené; tyto obrazy jsou vždy podloženy zkušeností a racionálně kontrolovatelné: skřivan se srovnává s pilkou vyřezávací stříbrnými zoubky otvor do vzduchu.

Sbírka stojí v odporu proti poezii symbolistické (na kterou zároveň svým patosem a úsilím o syntetické postižení nejširších témat zřetelně navazuje) a dekadentní, inspiruje se tvorbou W. Whitmana a E. Verhaerena (v básnickém nekrologu *Panychida* však oslavuje jako velkého předchůdce v pohanské oddanosti životu i J. Vrchlického) a vyrovnává se se soudobými programy světové básnické moderny, kubismem a futurismem. Neumann tuto orientaci prosozoval i v řadě průbojných statí (*Ať žije život*, 1920), jimiž spoluvytvářel hnutí předválečné moderny — spolu s mladými bratry Čapky a dalšími experimentujícími výtvarnými i slovesnými umělci; do dějin literatury vstoupili jako skupina *Almanachu* na rok 1914. — V období obecné společnosti. krize před první světovou válkou poukázaly básně *Nových zpěvů* k perspektivám spjatým s rozvojem výrobních sil, s tvořivostí lidových mas, s postupujícím demokratictmem moderní společnosti. Proti metafyzickým tendencím postavily pohled na hmotnou skutečnost v její dynamice, umělecký experiment orientovaly k postižení jejich podstatných stránek. Autor *Nových zpěvů* už jako komunistický básník později v tomto smyslu sbírku komentoval s důrazem na souvislost mezi ní a svými *Rudými zpěvy* a proletářskou poezií vůbec. Nové zpěvy uváděly v nadšení mnohé básníky poválečné generace a měly vliv na proletářské verše Horovy, Wolkrovy a Seifertovy; připravovaly i podmínky pro nezvalovskou avantgardu.

Básně *Nových zpěvů* byly napsány a z velké části i publikovány (zvláště v brněnských *Lidových novinách*, s nimiž tehdy autor i jinak spolupracoval) v letech 1911—14; ke knižnímu vydání však mohlo dojít až na konci války. — V 2. vydání Neumann sbírku rozšířil a překomponoval: za *Zpěvy drátů* připojil torzo pozdějšího obdobného cyklu *Zpěvy světla*, *Zpěvy z lomozu* přesunul až za *Zpěvy z ticha*; na závěr — pod názvem *Zpěvy poválečné* — přidal ty verše z proletářských, komunistickou ideologií prostoupených *Rudých zpěvů* (1923), které nebyly postiženy konfiskací (ty autor po roce 1945 vrátil zpátky do této sbírky), jakož i řadu dalších politických agitáčních básní z let 1924—5. Je tu i významný autorův *Doslov*. Vcelku tyto úpravy sbírku poškodily. mč

## Nový Ikaros - Konstantin Biebl 1929

Básnická skladba vyznavačského rázu, vyjevující základní zkušenosti autorova života. Její titul je zvolen podle příběhu z řecké mytologie o Ikarovi, kterému jeho otec Daidalos sestrojil z vosku křídla, aby mohli společně prchnout ze zajetí; Ikarovi však slunce vosk roztopilo a on pádem zahynul. Příběh se stal symbolem touhy moderního básníka, aby podobně jako Ikaros — byť za cenu ztroskotání — našel v sobě křídla, odvahu fantazii překlenout prostor a čas. Jako avantgardní umělec nalézá Biebl vtělení této osvobodivé fantazie v básnickém obraze, který ve zkratce a simultánně klade vedle sebe nejrůznější děje a časové roviny, spojuje proudem asociací minulé i přítomné prožitky, umožňuje prolínání skutečnosti se snovými vidinami, předvádí fantaskní proměny věci i vnitřní svět subjektu.

Rozsáhlá báseň psaná volným veršem jen občas provázeným rýmem nebo častěji asonanci je věnována E. F. Burianovi a skládá se ze čtyř oddílů. V každém z nich bychom mohli sice vysledovat klíčový básníkuv zážitek (v prvním smrt, v druhém reminiscence na světovou válku, ve třetím vzpomínky na cesty po světě, zejména po jihovýchodní Asii, ve čtvrtém pak prožitek lásky), avšak v celé skladbě dochází k tak náhlým přechodům mezi zážitkovými sférami, že se jednotlivé motivy navzájem stále prolínají v jednotném, nečleněném proudu. Vzniká tak polytematická báseň, ekvivalent představy moderního světa, jehož základními znaky jsou neustálý pohyb, změna, dynamičnost, ale také prchavost a pomíjivost. Celé dílo prostupuje jediný návratný motiv, a to motiv polnice: v ní se zprvu proměňuje chobot posledního z bílých slonů v pralesích Cejlonu, poté polnicí voják vyzývá k boji a nakonec anděl svolává mrtvé k poslednímu soudu. Tento opakující se motiv (je i ukázkou toho, jak často prostřednictvím významového posunu v jediném pojmenování skladba přechází od jedné zážitkové oblasti ke druhé) prozrazuje základní, dalo by se říci kritici zážitek skladby: světovou válku a z ní pramenící vědomí pomíjivosti lidského života.

Tak jak se ostře a bezprostředně, útržkovitě i v drobných příbězích neustále střídají jednotlivé okamžiky básníkovy života, tak prudce se ve skladbě proměňují i druhové a žánrové roviny. V převládajícím lyrickém proudu se občas vynoří drobné epické pasáže; komické nebo tragické (i ty však často anekdoticky podané) příběhy vyvolávají svým vnitřním kontrastem až agresivní grotesknost. Obrazností hýří úseky textu (i zde Biebl svou obraznost často zakládá na homonymitě slov i celých vět: „Jinak bylo dřív když se

dlouho nevracel z pole / jinak je to teď pláče selka / když se muž dlouho nevrací z pole“) se střídají s prozaizujícími prvky; patos jediného pocitu stále naléhavěji stupňovaného opakováním slov a hlásek („bubnuje bubeník bubnuje k útoku do tmy a prázdna / kam všichni mrtví se dívají kupředu kupředu do tmy a prázdna / Bubnuje bubeník bubnuje do tmy a prázdna / ... tak umírá v poli voják s očima do tmy a prázdna / Tak usíná v noci tulák na lavičce v parku / Tak odchází Chaplin / s očima do tmy a prázdna...“ atd.) se sráží s civilností anekdoty nebo i banálností všedního sdělení („Býti zamilován to jest osel / Ale býti milován to jest císař ověncovaný růžemi“). Reminiscenční zpovědi podávané zpravidla v první osobě nacházejí svůj náhlý protějšek ve vyprávění v druhé osobě, kterou vypravěč oslovuje sebe sama; stejně nečekaně a bez přechodu se ocitáme uprostřed přímých apostrof dalších postav. Z proudu dění se vynořují příhody prostých lidí z války, raněného učitele i žen, které marně čekají na své padlé muže; tajemný svět Asie stojí vedle světa minulého skrývajících svá tajemství v římských katakombách i vedle dějiště nedávných krutých válečných řeží (Verdun). Defilují tu ženy, jež básník miloval, právě tak jako umělečtí přátelé K. Teige, K. Konrád, herečka J. Horáková, slavní umělci (Chaplin) i vynálezci a hrdinové moderního věku (Edison, Marconi, Lindbergh). Součástí textu se stávají i citáty, např. z Vrchlického básně *Cirkus*, ale také z nápisu na pomníku v Thermopylách postaveném na paměť statečného odporu antických Řeků proti Peršanům. Biebl citátu užil hned dvakrát: poprvé v groteskní travestii při pohledu na „pýchu Historie“, mumifikované mrtvoly v římských katakombách („proč vy tuhle mrtví ležíte jenom jako přišpendlení brouci?“) a podruhé v anekdoticko-parodickém smyslu, v souvislosti erotické. Podobně se tu vyskytuje i polemika, a to se Šaldovým výrokem o Bieblovi v přednášce *O nejmladší poezii české*, kde kritik básníka označil jako Petříčka (Pierrot lunaire), „který spad z měsíce a který se cítí nejistým na této divoče roztočené planeti“. Biebl mu odpovídá: „... a jsem-li já pierrot lunaire / loď moje kytara opentlená blesky“.

V Novém Ikarovi autor důsledně rozložil tematickou osnovu básně do řady vzájemně se prostupujících motivů a mikrotémat. Vznikla tak polytematická báseň, nahrazující v moderní poezii tradiční lyrickoepickou, popřípadě epickou skladbu. Inspirační podnět k tomuto počínu zavedla básnická skladba Guillaumea Apollinaira *Pásmo* vydaná v překladu Karla Čapka r. 1919, jež výrazně ovlivnila českou poezii 20. století (J. Wolker, V. Nezval, V. Závada, F. Hrubín aj.). Ze všech českých básníků Biebl tento podnět rozvinul nejdůsledněji, a to tím, že rozložil i to, co ještě u Apollinaira

mělo ráz pevné soudržnosti. Od pásma vědomí přešel k pásmu podvědomí, jehož asociační aktivita se stala určujícím kompozičním prvkem skladby. Zrodilo se tak dílo, jež básníkovi umožnilo do básnické zkratky koncentrovat nesmírné množství dějů a prožitků, přehlédnout vlastní dosavadní život, vyjádřit pocit melancholie a smutku, tíhy života zaskočeného a natrvalo poznamenaného válkou, ale také vědomí neustálé proměny světa a prožitek věčné, životodárné moci lásky. Skladba syntetizující básníkovo dosavadní tvůrčí úsilí představuje vyvrcholení jeho příklonu k poetismu. Vznikla v době, kdy v tvorbě poetistických básníků nastává odvrát od hravosti a kdy i k nim pronikají momenty tragického vidění světa a rozporů doby. Nový Ikaros se stal jedním z nejvýznamnějších plodů této proměny; uplatněním tvůrčí aktivity podvědomí pak zároveň naznačil básníkův přechod k surrealismu. zp

## Občanská válka.

### Politické verše — Jiří Haussmann 1923

Občanská válka je posmrtně vydaná sbírka předčasně zemřelého satirika; nese podtitul Politické verše a obsahuje epické i lyrické verše a epigramy vesměs satiricky glosující poválečné společenské poměry v mladé Československé republice. Sbírkou je svědectvím prudkého vývoje mladého básníka, který od nacionalistických a objektivistických *Zpěvů hanlivých* (1919), rozdávajících výsměch na všechny strany, dospívá k rozlišujícimu, hodnotícimu vztahu ke společenskému i politickému dění v novém státě. Přitom některé rysy Občanské války nasvědčují tomu, že ani v ní není autorův vývoj dovršen, že ani nad ní nelze jednoznačně hovořit o básníkově trvalejším názorovém stanovisku. V Občanské válce nejde o pranýřování jednotlivých zlořádů, nepravostí a omylů vládnoucích tříd, nýbrž o zásadní negativní postoj ke společenskému řádu zrozenému ze soukromého podnikání (epigram *Vznik kapitalismu*), jenž panuje i v nové republice. Přitom však básník ve sbírce zůstává racionálně uvažujícím, v podstatě osamělým, levicově orientovaným intelektuálem, který hájí socializaci, ale ponechává stranou sociální otázky ve smyslu zájmů pracujících vrstev, a ač hájí ruskou revoluci, nestává se stoupencem revolučního řešení domácích společenských poměrů.

Předmětem Haussmannovy satiry jsou politické poměry v repu-

blíce, jak se jeví v činnosti politických stran, především pak ze starého mladočešství zrozené národní demokracie. Básník pranýřuje její protiněmecký šovinismus, upjatý k vidině všenárodního státu bez národnostních menšin, její nenávisť k socialismu, její antibolševismus a carofilství i pokrytecké pseudovlastenectví, za nímž se skrývá honba za sinekurami a zisky z výhodných obchodních transakcí. Nevyhýbá se přitom ani jednotlivým osobám; vedle vůdčích politiků K. Kramáře, A. Rašína, A. Kusáka, A. Stránského a jeho syna častuje svou ironií i básníky V. Dyka a J. S. Machara (bývalý nonkonformista se stal generálním inspektorem armády), spisovatelku B. Vikovou-Kunětickou, národohospodáře K. Engliše, filozofa F. Mareše, novináře K. Judu aj. Z ostatních politických seskupení se vypořádává Haussmann s agrární stranou, hlavně s její ochranou válečných lichvářů a s jejími spekulacemi s výzvou národa, posmívá se stoupencům Hlinkovy slovenské lidové strany i soudobé vládní koalici. Kárá nesamostatnost českých politiků, kteří buď se řídí Francií, nebo vzhlížejí k Moskvě. Satirickému výsměchu je podrobena vládní politika, ať už se projevuje růstem drahoty, strachem ze sociálních reforem, které by mohly dráždit spojence — dohodové mocnosti, nebo postupem v otázkách církevních. Část sbírky je věnována literatuře: ironicky je komentován osud básníků, kteří se před časem stali klasiky, ale ani pak je nikdo nečetl, a pseudokulturnost podnikatelů, kteří vyhlášují literární ceny za propagaci všenárodního vlastenectví, stávajících řádů, a zejména vlastních výrobků.

Báseň *Průvodce* (zařazena — ve shodě se záměrem autorovým — spolu s básní *Volání doby* až do 2. vydání z roku 1934) je svým způsobem příznačná pro Haussmannův satirický typ. Pro své básně si totiž autor volí zpravidla konvenční situace, dávno ustavená literární dějová schémata, kterých — aniž by je parodoval — využívá k satirickému zobrazení současnosti. V *Průvodci* tak užil Haussmann principu putování: anonymní informátor a vykladač (jako kdysi v Komenského Labyrintu) provází cizince Prahou a ukazuje mu pozoruhodné budovy; prohlídka posloužila satirikovi k výsměchu jednak poválečným nešvarům, jednak hrubé neznalosti českých poměrů v cizině. V básni *Legenda* je zase rozvinut havlíčkovský motiv putování duše do nebe: neznaboh, kefas, zloděj, opilec a chlípák se dostane do nebe, protože volil Hlinku. Velmi oblíbeným nástrojem Haussmannovy satiry je motiv válečnického tažení. Jeho vzorem se stala zřejmě Macharova perzifláž staré hrdinské epopoje *Boží bojovníci*; Machar v ní líčí svůj sen, v němž mladočeši táhnou na Vídeň a u Tábora potkají dělnické masy, které tyto novodobé „boží bojovníky“ vyhubí. Podobně v Haussman-

nově básni *Sen* sleduje vlastenecký pisálek, jak pochodují národní demokraté na Rus vyhladit bolševismus. Stejný motiv, včetně pojetí národních demokratů jako macharovských božích bojovníků, obsahuje i ústřední skladba, jež dala sbírce jméno, *Občanská válka*. Také v ní národní demokraté táhnou na bolševiky, pokládají za ně čtyři sněhuláky s rudou hvězdou na čepici, s rudými praporky a nápisem „Pryč! My jsme bolševici!“. Než se ovšem „boží bojovníci“ zformovali k boji, slunce nepřátele roztavilo a národní demokraté mohou zapíjet svůj triumf. Tato báseň je ovšem jen nová, ideově protichůdná varianta Haussmannovy epické básně *Karminová garda ze Zpěvů hanlivých*, kde básník ironicky vykreslil výpravu českých sociálních demokratů na pomoc ruské revoluci. A do třetice táhnou vyhubit nepřátele i básník Dyk a filozof Mareš v básni *Vlastenecká legenda*. Nejprve pobili všechny Němce, pak realisty, socialisty a bolševiky a nakonec i všechny ostatní, neboť „vše ostatní, co země naše hostí, / je nakaženo internacionálností“. Aby se lid mohl dále množit, ponechali na živu jen spisovatelku Kunětickou: „A tak, ač jen tříčlenný, / národ bude spasený“.

Jako si Haussmann nedělal starosti s dějovou osnovou příběhu a bez rozpaků ji přejímal ze starší literatury, tak také v podstatě tradiční je i jeho verš, pravidelný, rytmicky výrazný, poukazující zvláště v epigramech až k Havlíčkoví. Obojí je mu jen vnějším rámcem skýtajícím prostor pro uplatnění a rozvinutí jeho nejsilnější zbraně: pronikavého, útočně břitkého intelektu, mířícího vždy k jádru věci. Tento intelekt nepodává empirii jednotlivin a detailů z tehdejšího politického dění, nýbrž racionálně konstruuje modelové situace, které v satirické nadsázce zobecňují podstatu analyzovaného jevu a odhalují jeho absurdnost. Takové situace vytváří Haussmann třeba i na základě intelektuální hry se slovy. Stačí mu k tomu např. homonymita slova třídní (třídní loterie a třídní — opak celonárodní), aby se zrodil pamflet *Balada o zoufalém zrádci*, o národním demokratu, který si dovolil vyhrát v třídní loterii.

Vedle vytváření modelových situací se pronikavost básníkovy intelektu nejzřetelněji projevila ve vynalézavé práci s významově funkčními rýmy. V nich se koncentrovaly dílčí body jednotlivých strof i dvojverší (Kramáře — za cáře), satirizující kontrasty (na klobásy — národ spásy, kalem — generálem) i jazykové hříčky v podobě různorodých lomených rýmů (národ — dar ód, nar.-dem. — bardem). Není pochyb, že právě tradiční faktura verše poskytla možnost, aby v kontrastu k ní plně vynikla básníková hra s rýmy a jejich významové zdůraznění. K tomuto kontrastnímu vyniknutí rýmů přispívá i satirikova mírně archaizovaná větná stavba (někdy ovšem s parodicko-ironickou funkcí). Archaizující prvky pronikají

spolu s lidovými obraty a vulgarismy, ale také s učenými latinskými a slovy ze současných cizích jazyků i do básníkovy slovníku, přičemž zase zvláště na sebe upozorňují tím, že jsou soustředěny do rýmu (sterých blah — konal tah, oslyšán — zase pán; Mareš Franta — svazek Kanta, zjev Ty — kšefty; Veni, vidi, vici — bolševici, neznámá — fueramus Pergama; Smith a Kant — thé dansant, ještě dnes — Spuckgefäss).

I když *Občanská válka* některými svými rysy souvisí se starší tradicí satiry Havlíčkovy, Macharovy, Dykovy a Gellnerovy, svou intelektuální potenci, schopnou v satirickém vyostření zachytit situaci v jejím tehdy podstatném, politickém aspektu, dále rýmovou vynalézavostí i jazykovou hravostí se přiřadila po bok uměleckým výbojům mladé básnické generace dvacátých let. Haussmann se stal jejím nejvýznamnějším satirikem a *Občanská válka* souputníkem tehdy se rozvíjející poezie proletářské. zp

## Ohlas písní českých - František Ladislav Čelakovský 1839

Sbírku, opatřenou obsáhlou předmluvou usilující postihnout zvláštní ráz české lidové písně mezi písněmi jiných slovanských národů (a tím také obhájit odlišnost českého ohlasu od OHLASU PÍSNÍ RUSKÝCH), věnoval Čelakovský zemřelým přátelům, Josefu Vlastimilu Kamarýtovi a Josefu Krasoslavu Chmelenskému, kteří mohli po dlouhá léta sledovat pozvolný vznik knížky. Sám básník vyčlenil několik „tříd“ české lidové písně, které se pokusil v ohlase představit: básně rozpravné, písně elegické, písně naivní, žertovné a satirické, vlastní písně a popěvky (drobné, jednoslokové písněvé miniatury). Toto členění se nijak nepromítlo do kompozice sbírky, ta je naopak vedena snahou představit českou lidovou píseň jako útvar žánrově co nejrozmanitější a pestrý. Do čela Ohlasu je umístěna balada *Toman a Lesní panna*. Její hrdina odjíždí „večer před svatým Janem“ na koni za svou milou, ale zastihne ji uprostřed zasnubní hostiny již jako zaslíbenou jinému. V zoufalství zapomene na varování, se kterým ho vyprovázela z domu sestra, a zabočí do doubravy, kde se dostává do moci Lesní panny. Skladba končí sesťmým pláčem u koně, který se vrátil bez jezdce. Epickou poezii zastupuje ještě historický zpěv *Prokop Holý* zpracovávající historicky nedoloženou epizodu z husitských válek, baladická píseň

*Sňatek* s tradičním motivem zemřelého milence-ženicha a *Svatební den* (druhá z nich je opatřena podtitulem „Dle pověsti národní“). Zbytek „písní“ přes zamýšlenou a také proklamovanou rozmanitost zůstává vesměs v jediném žertovně lyrickém nebo tklivě sladkobolném tónu. Tematicky převažují písně milostné (*Celoroční výživa*, *Stasa čarodějnice*, *Dárek z pouti*, *Slzy a vzdychání*), jen ojedinele se objevují témata jiná, ať již portrét českého národního charakteru *Český sedlák* („Před pánem stejská si, / za vraty vejská si...“), alegorická *Cikánova píšťalka* se skrytým protiněmeckým ostnem nebo satirka *Vrchní z Kozlova*. Základním lyrickým postojem jsou jednotlivá témata sjednocována: nemá zde v oblasti milostné místo všespalující, démonická vášeň, prudké konflikty citů a postoju, také sociální rozpory bývají překlenuty vtipem, problémy českého společenského života prosvítáají jen v lehce posměšných popěvcích (*Pražská*). Ohlas písní českých uzavírají popěvky s finálovou *Kratičkou modlitbou*: „Pane Bože, zachovej / naše ošeničko... k dlouhým věkům dochovej / všecky věrně Čechy!“

Sjednocující lyrický postoj s převažujícím boдрým nebo hravým podtónem je současně v teoretické předmluvě vztažen k obecným rysům jak české lidové písně — kterou Čelakovský ostatně sbíral a vydával —, tak národního charakteru, jehož má být výrazem. Proti ruské lidové poezii (jak našla výraz v Čelakovského OHLASU PÍSNÍ RUSKÝCH) je kladena česká píseň jako její krajní antipod: „Čítání písní ruských... podobá se procházce hlubokými hvozdy, mezi hustým, vysokým stromovím, vedle potvorně rozmetaných skal, hučících řek a jezer; bavení se zas písněmi českými procházce širým polem a lukami, kde oko toliko s nízkým křovím neb utěšenými hájky se potkává a sluch chřestem potůčkův aneb skřivánčím švitořením bývá zaměstnáván.“ Proti heroickému národnímu duchu ruskému a jeho folklórnímu výrazu je kladen neheroický tvar české písně lidové jako adekvátní výraz české národní povahy, kterou dobová publicistika označovala za prostou veškeré krajnosti, vyznačující se „nevinnou veselostí“ apod. Představa těsného pouta mezi národní svébytností a lidovou písní — která tehdy určovala dokonce i sběr a zásady vydávání folklórního materiálu — nutila přitom přistupovat k „předloze“, k reálné lidové písni, silně kriticky, poměřovat ji apriorně přijatým estetickým a etickým ideálem. „Národní povaha“ se tak nejen z lidové písně odečítala, ale současně značně ustálená představa o ideální podobě národní povahy určovala i zásady úpravy písní a postupy ohlasové tvorby (nebyly např. přijímány ani těžkomyslné selské skladby barokní, ani kramářské písně se svým naturalismem, ani dvojsmyslné popěvky apod.). Přestože poetika ohlasů znamenala svou idealizací lidové

písně prudký rozchod s předjungmannovskou umělou lyrikou prostého citu, na základě hodnotového povýšení „malého“ a „zdrobnělého“, akcentu prostoty a uměřenosti jako by s ní ještě přese všechno udržovala sepětí.

Hodnotový řád za touto poetikou skrytý se tak dostával nepřímou do rozporu nejen s představou monumentální, vysoké poezie, která už tehdy byla v krizi, ale i s novými, zvláště romantickými tendencemi v české literatuře. Proti romantické krajně prudkých kontrastů je zde kladena poklidná krajina polidštěných přírodních znaků, romantická vášeň je konfrontována s kolektivní normou (*Toman a Lesní panna*, *Stasa čarodějnice*), potenciálně romaneskní tematika je utlumena nebo přehodnocena (srov. např. obraz „cikána“ a „krysaře“ v *Cikánově píšťalce*).

Určité napětí, ve kterém se Ohlas písní českých v době svého vydání vůči dobovému literárnímu životu ocitl, bylo dáno již tím, že představoval značně opožděný projev ohlasové poezie. Ohlasy písní českých — jakkoliv na ně Čelakovský pomýšlel už v roce napsání Ohlasu ruského — vznikaly po velkém tvůrčím vzruchu z počátku let třicátých (v Časopisu Českého muzea vyšlo v roce 1930 už 20 čísel sbírky) až překvapivě dlouho. V letech 1833—1837 Čelakovský práci na cyklu dokonce úplně přerušil. Ohlasová poezie, která se prosazovala v české literatuře už od počátku 20. let (V. Hanka, M. Z. Polák, J. V. Kamarýt, K. S. Šnajdr aj.), na sklonku let třicátých již přestala hrát vývojově podnětnou roli. Přestože Čelakovského Ohlas písní českých jednoznačně zastínil obdobné pokusy jiných autorů — ať již dřívější (F. J. Vacek-Kamenický: *Písně v národním českém duchu*, 1833) nebo pozdější (V. J. Pícek: *Básně*, 1843; *Písně*, 1847—1856), stál už vlastně stranou hlavního proudu literárního úsilí, ve kterém už dříve byly vyzkoušeny také krajní možnosti subjektivace této poezie (J. Langer, K. H. Mácha); Langer sám viděl v Čelakovského Ohlasu jen parodii, nutně neautentický reflex lidové písně. Zcela jiné možnosti navázání na lidovou slovesnost objevil K. J. Erben a v oboru poezie satirické K. Havlíček Borovský.



## Ohlas písní ruských - František Ladislav Čelakovský 1829

Sbírka je předznamenána listem, který ji dedikuje příteli a básníku Karlu Vinařickému, vysvětluje umělecké záměry „písní v kroji ruském“ a programově vytyčuje možnosti ohlasové poezie. Celkem 26 básní (v prvním vydání po cenzurním zákroku jen 25) je komponováno tak, že na počátku i na konci je umístěna epika, ohlasy bylin. Úvodní *Bohatýr Muromec* je stylizován jako zlomek bohatýrského eposu, v němž tradiční hrdina ruských epických písní Ilja Muromec mstí smrt mládence ubitého a zhanobeného třemi Tatary. *Rozmluva noční* na pouze naznačeném pozadí události severní války (18. stol.) je rozhovorem mladého bojovníka na noční hlídce se vzdálenou rodnou vlastí; otcina odpovídá „sladkým ruským jazykem“ a sděluje mu, co dělají jeho blízcí. Už na počátku se tak předjímá postupování milostného tématu (*Romantická láska*) s válečným (*Odchod a příchod, Opuštěná*), lásky a „carské služby“, které je pro Ohlas písní ruských příznačné. *Veliká panychida, Smrt Alexandra a Rusové na Dunaji r. 1829* se dotýkají nedávných historických událostí. První z nich zpracovává důležitou epizodu napoleonských válek — požár Moskvy, v kterém spatřuje zažehnutý obětní oheň za padlé dne 7. 9. 1812 před hlavním městem (bitva u Borodina). Druhá je básnickým nekrologem ruského cara Alexandra I., třetí reaguje na události zcela aktuální — vítězné tažení ruské armády proti Turecku. — Střední část sbírky vyplňuje intimní lyrika, ať již psaná delším veršem, jež ji sblíží s čísly epickými (*Mládec koně pochvaluje, Dívčino plesání, Dvě slovíčka, Jak se zachovati, Odšedivělý, Vyznání, Udobření*) nebo — výjimečně — krátkým veršem rychlého rytmu (*Dovtipný milý, Píseň dětská*). Oblíbený romantický motiv je v básni *Vězeň* pojímán v monumentálně patetické stylizaci (uvězněný a zraněný kozácký ataman obnaží ve vězení své rány a volí dobrovolně rychlou a čestnou smrt), v básni *Výslechy* je v definitivní verzi rozšířen — snad i podle drobné epizody z Augustinova spisu *O městě božím*, jež Čelakovský překládal — o výslovně sociální motivaci (hrdina-loupežník osloví cara, svého soudce: „já, kde ty zrozen, byl bych dobrým carem, / ty, kde já zrozen, rozbojníkem“). V epickém závěru sbírky jsou čtyři skladby. *Veliký ptačí trh* spojuje tradiční žánr alegoricko-didaktické poezie (srov. oblíbené „sněmy zvířat“) s bajkou o čápovi, blízkou lidové pověsti a známosti i ze staré české literatury (Ctibor Tovačovský z Cimburka: *Hádání Pravdy a Lži o kněžské zboží a panování jich*).

*Odplata* je vlastně básnická novela historicky zařazená do doby vlády cara Borise Godunova (Marja Ivanovna udává svého muže, jež ji týrá žárlivostí, nemocnému caru Borisu Godunovovi jako panovníkova nepřítele, jež by ho uměl vyléčit, kdyby chtěl: tragikomická zápleтка vhánějící jedince do absurdního konfliktu s mocí je šťastnou souhrou okolností vyřešena smírně). *Čurila Plenkovič a Ilja Volžanin*, poslední básně sbírky, jsou opět ohlasy bylin. V prvních z nich hrdina nabídne knížeti Vladimíru své služby a zabije ptáka Velikána Velikánoviče, který pustoší ruskou zemi. Druhá „bylina“ vypráví příběh syna vdovy Marfy Andrejevny (jež ve skutečných bylinách nemá přímý předobraz), kterého matička Volha uvězní ve svých vlnách; když se pak již jako dospělý a bohatýr domůže propuštění, obdaruje ho řeka-macecha zrádnou zbrojí a zapřičiní tak jeho zajetí Tatary; Ilja Volžanin odmítne přestoupit na tatarskou víru, raději volí smrt, je však zázračně zachráněn bleskem, poslem božím.

Už v úvodní dedikaci Čelakovský formuluje cíle ohlasové poetiky: „Mám naději, že zalíbení ve zpěvu národním básníky naše od oně nadutosti, oněch par a dýmu uchrání, jež nyní některé cizokrajné literatury, a poněkud i naší, více jsou na škodu než k užitku, pokud pravda jest, že pestrá latanina slov nikdy myšlenky samé nenahradí, která čím vznešenější a pěknější, tím spíše takořka v tenké roucho slov se odívá, aby více viděna a pozorována byla.“ „Ohlasy“ se měly stát protiváhou verbalismem ohrožovaných pokusů o vysoce kultivovanou poezii, aniž rezignovaly na prestiž básnického slova. Opřely ji však o nové hodnoty, především o dobové ocenění lidové poezie (ostatně již sám nový termín — ohlasy — odkazoval vlastně nepřímo k tehdy populárnímu svodu evropského folklóru, Herderově sbírce *Stimmen der Völker in Liedern*), která jako nadčasově platný ideál uměleckého díla slovesného je modelem i pro tehdejší básnictví, a to jak svou hierarchií životních hodnot, tak svou tematikou i stylem. Do značné míry byla ovšem folklórní tvorba sama předem pochopena v duchu dobových literárních představ. Estetika ohlasu — jakkoliv již vycházela vstříc romantickému vkusu — vyžadovala krajní odosobnění básnické výpovědi, iluzivní ztotožnění básníka s „duchem lidu“ či s jeho anonymním mluvčím, lidovým pěvcem. Svým úsilím po dokonalém vyjádření ideální normy vtělené do starších a odlehlých slovesných výtvorů tak byla (pod svým zdánlivě romantickým či alespoň preromantickým povrchem) ještě vlastně „klasicistní“, přičemž lidová poezie jí byla podobným vzorem jako antické památky skutečně klasicistickým dílům. Příznačně tak již latentně romantická témata, o nichž byla řeč, zůstávají pevně začleněna do statického hodnotového systému,

který tarasí cestu k jakémukoliv tragickému vyznění v moderním subjektivním smyslu. Ideálem takto pojaté tvorby se stalo zdání autenticity útvaru. Ne náhodou je proto „ohlasová tvorba“ Čelakovského provázána řadou „mystifikací“ (umělé básně ve svodu *Slovanských národních písní*, 1822—1827, vydávání vlastních ruských ohlasů za díla ruské umělé nebo lidové provenience v korespondenci apod.). Úspěšnost mystifikace se stává básníkovi stvrzením tvůrčího úspěchu, zdárného zvládnutí výrazového rejstříku lidového tvůrce. V rovině jazykové stylistické výstavby je to v případě Ohlasů písní ruských provázáno i krajním využíváním rusismů fonologických, morfologických, lexikálních, syntaktických, především však „rusismů“ v širším významu slohových, odkazujících k repertoáru tradičních lidových i umělých ruských básnických prostředků (slovanská antiteze, paralelismus, apostrofy, srovnávací instrumentál; tónický verš jako rytmické pozadí apod.). V tomto smyslu Ohlas písní ruských po jazykové stránce pokračuje v jungmannovském úsilí o vytvoření lexikálně bohatého a rozrůzněného básnického jazyka výrazně odlišeného od ostatních jazykových stylů. V samozřejmosti, s jakou se tu prostupuje ruský i český jazykový materiál, se navíc odráží leccos z obrozenských představ o těsné duchovní blízkosti a vlastně jednotě slovanských národů, které se promítaly i do nereálných projektů budoucího jazyka společného všem Slovanům.

Přestože Ohlas písní ruských vznikal pod bezprostředním tlakem převratných dobových událostí na Balkáně, tj. ruského vojenského tažení proti Turecku, sama — svou podstatou ornamentální — poetika folklóru stejně jako folklórní vidění světa se schematizovaným prostorem přírodních emblémů a cyklickým časem přírodních dějů značně podvazovaly možnosti aktuální básnické výpovědi. Čelakovský se tu — odvolává se na existenci ruských a jihoslovanských historických zpěvů — pokouší tento rozpor překlenout právě zařazováním aktuálních, historicky přesně určených témat, ale i pak to znamená jen doplnění závazného schématu s pevnými slohově tematickými a časoprostorovými znaky o aktuální motivy. Historické téma se zřetelně odhistorizovává, ztrácí svou konkrétnost, napojuje se na neměnný rytmus přírodních dějů a mytizuje se: historická událost je pohlcena statickým folklórním světem, v němž — mimo dějinné časové souřadnice — proti prostoru domova stojí stejně schematický prostor širého světa jako místo výbojů jinoha-bohatýra v neproměnné službě caru-otci.

Zatímco možnosti bezprostředního sdělení „ke dni“ byly krajně omezeny, značně se naopak zvýšila úloha sémantiky „sekundární“, vrstvy významů nepřímých. V této rovině Ohlas písní ruských již

samou volbou látky vypovídal o síle Ruska, síle a významu slovanství, které po léta tvořilo opěrné body obrozenské ideologie. Přestože si sbírka kladla za cíl představit „všecky formy básnictví ruského“, nebylo nahodilé, že tu byl zvláštní důraz položen na epicko-heroickou složku (podíl bylinné látky, manipulace s bylinným materiálem ve směru této zdůrazněné heroičnosti např. v básni *Čurila Plenkovič* aj.); projevilo se to i v silné epizaci básní lyrických (i v nich je lyrický krátký verš důsledně potlačován ve prospěch širokého tří- až pětiiktového verše bylin).

Ohlas písní ruských vznikl v nečekaně krátké době, v lednu a únoru roku 1829 jako bezprostřední výraz nekritického nadšení z úspěšného ruského výboje proti Turecku 1828—1829 (už v prosinci 1828 píše Čelakovský ironicky Kamarýtovi o zákroku úřadů proti prodávanému obrazu zobrazujícímu „přechod Rusů u Isakči přes Dunaj“; ostatně také Čelakovského báseň s tímto tématem byla v 1. vydání cenzurována). Při práci na Ohlasu mohl Čelakovský vycházet z dřívějších zkušeností získaných při přípravě *Slovanských národních písní* a z materiálu ruského k tomu účelu sebraného, k němuž se nově družily i některé práce německé, *Russische Miscellen* Johanna Gottfrieda Richtera (1803) a nověji především sbírka Petra Otty von Goetze *Stimmen des russischen Volks in Liedern* (1828), která mu posloužila jako cenný zdroj informací. Brzy po svém zveřejnění dosáhl Ohlas písní ruských okamžitého uznání, byl kladen co do významu vedle Kollárovy *SLÁVY DCE- RY* (F. Palacký v *ČČM* 1830). Mladá vlastenecká generace zaujala časem postoj rezervovanější, ba místy přímo odmítavý: Erben ironizoval Čelakovského v Květech 1834 jako padělatele „českých kožíšků“ z ruských „sobolích a hranostajích kůží“, Sabina v *Ost und West* 1840 vytkl Čelakovskému nedostatek fantazie a subjektivity, na úskalí poetiky ohlasů upozornil Langer, jakkoliv sám Ohlas písní ruských hodnotil pozitivně. Přesto, že se vývoj české literatury nadále ubíral jinými cestami, zůstal soud Palackého vlastně dodnes v platnosti — spolu se *SLÁVY DCEROU* představuje Ohlas písní ruských nejvýznamnější české básnické dílo dvacátých let 19. století. vm

## Ohnice - Jiří Orten

1941

Čtvrtá básnická sbírka Jiřího Ortena (vydaná pod jménem Jiří Jakub) je věnována památce básníkovu zemřelého otce. Sbírkou lyric-

kých veršů, zachycujících básníkův úzkostný prožitek ohroženosti a zmaru života, je rozčleněna do čtyř oddílů: *Dvojitá tma*, *Něžná cvičení*, *Míra věci* a *V ohni*. Tomuto kompozičnímu členění sbírky odpovídá i její vnitřní myšlenková a pocitová výstavba: od melancholické něhy k bezejmenným věcem a touhy ukryt se za „dvojitou tmou“ nenarození směřuje básník do očištného „ohně“ poznání, v němž se smrtí vykupují viny a poezie se stává jediným prostředkem přežití. Ve vstupní básni *Čí jsem*, jakési Ortenově básnické konfesi za celé jeho první tvůrčí období (sbírky *Čítanka jaro*, *Cesta k mrazu*), je pro básníka ještě základním vztahem ke skutečnosti láskyplné dorozumění s těmi nejprostšími předměty kolem nás, se zvířátky i s kapkou rosy v trávě. Naproti tomu závěrečná *Poslední báseň* už tento důvěrný vztah k realitě nezná („Dokola samá tma a nikdo nepřichází“), protože skutečnost se změnila v úděl přijímaný jako trest. Jedině poezie tryskající z „hlubokých ran“ může dát básníkovi odpověď po smyslu takového údělu, jedině v ní může překonat sám sebe i smrt. Tyto dvě básně, kompozičně zcela záměrně postavené do čela a na závěr sbírky, představují jakési dva póly básnického prostoru Ohnice, v němž se odehrává Ortenovo existenciální drama životní ohroženosti a nevyhnutelného zmaru.

V prvních dvou oddílech sbírky, zejména v druhém oddíle *Něžná cvičení*, převládá onen něžně milostný a důvěrný vztah k věcem, typický pro Ortenovy první dvě básnické sbírky. Básník se vcítuje do jejich světa, věci „jsou jak on. Jsou z Kanárkova. Pro marnost zrozeny“. Chce poznat tajemství jejich pokorné a důvěřivé stálosti, s níž nesou svou pomíjivost v čase; proto zde básník tak často personifikuje („Potkal jsem studánku a řekli jsme si více, než lidé říci mohou si“), aby v polidštěném světě věci našel to, co nenalézá v realitě života. Uprostřed nelidsky krutého světa okupace a rasismu (vzrušujícím dokumentem Ortenova prožitku této doby jsou jeho deníky) jsou čisté jediné věci, jsou samy sebou („Ó, nech mne, přísný Bože, za věci dokonalé ještě si slastně veršem zavrzat.“). Proto se k nim básník, toužící po existenční jednotě veškerého jsoucna, tak přimyká: svou pokorou mu mají nahradit lásku, která nemohla být opětována. V předchozí básnické tvorbě byly pro Ortena věci synonymem harmonie a čistoty, s jejich pomocí se vcházelo do ztraceného ráje dětství a k mamince; proto zde byla také tak značná frekvence zdobnělin zintimňujících svět. V Ohnici je už však tato harmonie relativizována pocity zmaru a absurdity. Přispívá k tomu i rychlé dozrání, náhlá dospělost s pádem mladistvých iluzí, bez nichž se člověk cítí vystaven mrazivému světu (báseň *Výrostek* inspirovaná četbou stejnojmenného románu F. M. Dostojevského). Jestliže dříve byla pomíjivost věcí silným zdrojem

melancholie, která dávala veršům jímavou podmanivost, v Ohnici se vědomí pomíjivosti dramaticky stupňuje v prožitek úzkosti. Zmar už nemůže být zharmonizován láskou, ale pouze vykopen bolestnou obětí. Jedna ze závěrečných básní (*Cvičení před spaním*) oddílu *Něžná cvičení*, v němž Orten jako by resumoval svůj vztah ke světu věci, už končí pregnantní pointou: „Bludičky, klam! Všechno je klam.“

V třetím a čtvrtém oddílu sbírky nalézáme jeden z vrcholů Ortenova básnického i lidského dramatu. „Mírou věci“ už nelze měřit svět, z něhož odešel Bůh a zůstal jen básník, srovnávající se se starozákonním Jobem (báseň *Skonávají se slova Jobova*), hledající „radosti v smrti uvízlé“. Úzkost, absurdita světa a smrt vstupují do Ortenovy poezie s mnohem větší intenzitou než dříve a prohlubují její tragickou dimenzi. Smyslové znímaní skutečnosti v melancholickém oparu mizí pod náporom životní tragičnosti; básník, obklopen diskontinuitou, začíná pocítovat realitu v jejích protikladech. Projevuje se to i v rytmické stavbě jeho básní. Dřívější přístup ke skutečnosti propůjčoval Ortenovým veršům lyrickou melodičnost a podmanivost, jež byla znakem harmonizace veškerého jsoucna; naproti tomu realita prožívaná ve své protikladnosti arytmičuje Ortenův verš, rozbíjí jeho melodickou plynulost. V třetím a čtvrtém oddílu Ohnice nalezneme řadu úsečných básní (nejtypičtějším příkladem je báseň *Křítel*) plných přerývek a expresivních exklamací. Výstavba těchto básní je založena na kontrastu a konfliktu. Lakonický výraz je znakem tvrdosti, s níž svět na člověka útočí, a zároveň i znakem úpornosti, s níž básník hledá cestu z „víry beznaděje“. Navzdory hrůzně době, obklopující básníka, nalézá Orten tuto cestu v lásce („je ještě láska v nás pod strašným obrazem“) a ve víře v plodnou úlohu utrpení v životě jednotlivce i celku. Odešel-li Bůh, s nímž vedl básník marný dialog, a není-li možný návrat do „odnikud, kde je ráj“ (báseň *Odnikud*), chce se Orten potvrdit jako člověk v poezii, proměnit rilkovsky své bytí v zpěv, jímž by přesáhl sám sebe a „zpíval do pochodu, tomu jenž přijde“ (*Báseň nové slávy*). Tímto překročením historických i existenciálních hranic směrem k budoucnosti a vírou v lásku vykupující viny překonává Orten svou úzkost, integruje ji do procesu své tvorby jako tragický protiklad naděje.

Jiří Orten patřil ke generaci básníků, kteří vstoupili do literatury na konci třicátých let v předvečer druhé světové války a prožívali hlubokou krizi stávajících hodnot. Jejich výchozím pocitem byla ztráta společensko-politických a mravních jistot, pocit roztržky člověka s dějinným vývojem a jeho osamocení v nitru odcizené skutečnosti. (V tomto smyslu se pro ně stávají aktuálními i někteří

myslité u nás dosud málo známí, např. Španěl M. Unamuno nebo filozof osobnosti, předchůdce existencialismu Dán S. Kierkegaard.) Tváří v tvář této axiologické devaluaci volí někteří příslušníci této generace únik do lidského nitra, k věčným hodnotám, jež jediné zbyly „nahému člověku“ vysvětlečenému ze všech společenských souvislostí. Tak formuloval tyto pocity v programovém spisku *Slovo k mladým* (1940) Kamil Bednář, jeden z mluvčích generace, jejímž básnický nejtalentovanějším představitelem byl právě J. Orten. (Jméno Ortenovy Ohnice byl po válce nazván i kolektivní sborník této skupiny.) Ortenova Ohnice, ač plná úzkosti a tragiky, však není dekadentně nihilistická; víra v budoucnost a v osvobodivou moc poezie dala smysl prožívané absurditě. Tím překročil Orten úzký generační horizont a jeho poezie se stala umělecky neobyčejně cenným a přesvědčivým svědectvím o utrpení citlivého, reálně ohroženého člověka uprostřed temné noci nacistické okupace. Po osvobození vyvolala Ortenova tvorba opětovně vlny intenzivního zájmu, zejména mezi nastupujícími generacemi mladých autorů i čtenářů poezie.

jm

## Okna v bouři - Jaroslav Vrchlický 1894

Nevelká lyrická sbírka obsahující verše z let 1892—1893 je věnována polskému básníku, Vrchlického příteli a překladateli jeho veršů Zenonu Przesmyckému, užívajícímu pseudonymu Miriam. Ačkoli se knížka skládá ze šesti oddílů (1. *Předehry*, 2. *Smyté obrazy*, 3. *Písňe o štěstí*, 4. *Z lásky a o lásce*, 5. *Smutná moudrost*, 6. *Dozvuky*), představuje snad nejjednodušší básníkův lyrický soubor. Bez ohledu na vnitřní členění ji totiž prostupuje bolest z životního zklamání, které vyvolala krize básníkovy manželství (milostný vztah básníkovy ženy Ludmily k herci J. Seifertovi). Toto hoře z lásky se stalo rozhodujícím podnětem ke vzniku většiny veršů knížky; na jejím trpkém tónu mají však svůj podíl i narůstající básníkovy konflikty s dobou a mladou literaturou, táhnoucí se již od poloviny osmdesátých let, které příměsí skepse zakalovaly básníkovy počáteční optimistické perspektivy a oslabovaly jeho sebevěru. Za těchto okolností citový otřes nabyl mimořádné váhy a přerostl v celkovou krizi osobnosti.

Okna v bouři jsou prvním bezprostředním výrazem této krize. Osobní ráz sbírky vyznačují dvě mota, první ze Shakespearova *Otella*, zdůrazňující subjektivní bolest, a druhé z Hugovy předmluvy

ke sbírce *Kontemplace*, v níž francouzský básník a jeden z Vrchlického básnických vzorů naznačuje objektivní hodnotu této osobní bolesti: „Slychám stesk na autory, kteří říkají já... Mluvím-li k vám o sobě, mluvím k vám o vás. Jak to, že toho necítíte? Ach, nesmyslný, který myslíš, že já nejsem ty!“ Sbírkou však nehovoří o básníkovi jen přímo, ve zповědlní první osobě; uchyluje se také k přírodnímu dění, jež se stává nejčastěji příměrem, ale také symbolem, alegorií nebo parabolou životního pocitu, a tak jej objektivuje. Bezprostřední vyznání a přírodní obraz ve vzájemném prolínání tvoří proměnlivou složku jinak výlučně monotematické knihy.

Jádro sbírky se skládá z přímých vyznání. Básník v nich bez zábran otvírá své rozbolavělé nitro, zpovídá se z milostného zklamání, pod tíhou bolesti upadá v rezignaci, pochybuje i o svých verších. Smírně se rozpomíná na své nepřátele i sudiče („zlí lidé největší jsou nešťastníci“ — báseň *V dnech šerých*), strachuje se o své ideály (*Apostrofa*), poddává se pocitu stárnutí a uvažuje o smrti. Současně se však své bolesti seč mu síly stačí vzpírá, svádí vnitřní boj za utlumení hoře, za překonání krize. energii mu k tomu dodávají vzpomínky na prožité milostné štěstí, přesvědčení, že „láskou kdo trpí a umírá, / ten jediné skutečně žije“ (*Hovory duší*) a že „jen když láska byla v žití, / pak už provždy stejně svítí“ (*Herbář*), dále reminiscence na mládí, čas blaženosti a tvůrčího rozmachu, a konečně i víra v moc poezie, stále probleskující nánosem skepse. Výsledkem je výrazná protichůdnost pocitů, která prostupuje celou sbírku. V ostrých konfrontacích na sebe narážejí momenty skepse s klíčovými novou nadějí, touha po vnitřní rovnováze s vyzváním bolesti jako očišťující moci a zdroje nových podnětů (*Ave dolor!*), pochyby o významu vlastní tvůrčí práce s gestem titána, jehož dílo znovu „v zbroji vstává“, pocit stárnutí se vzpomínkami na optimistické časy, stesk nad osamělostí s její oslavou, rezignace („Já více nechci štěstí, / jen klid! jen klid! jen klid!“) s poloironickými výkřiky, za nimiž se však přece jen skrývá utajená víra („Já ještě šťasten budu!“ — *Sloky*), odřikání se lásky s novou touhou po ní („Za trochu lásky šel bych světa kraj, / jak ten kdo zpívá u dveří a prosí.“) Protikladnost pocitů se stává také tématem několika básní, v nichž stejně vnější podněty vyvolávají zcela opačné duševní stavy podle okamžitého naladění (*Nocleh, Zmizelý ráj*) a vedou dokonce k básníkově polemice se sebou samým. V dvoudílné básni *Tempora mutantur* se lyrický subjekt zřiká soucitu i lásky a prosí jen o krupěj žluče. V druhé části, napsané půl hodiny po první, v tom shledává projev cynismu, ke kterému ho podnítil hněv. Právě tyto konfrontace ukazují, že básník dovedl ze svého hoře vytěžit verše plné napětí, které silně dramatizují sbírku a vtiskují jí charakter hluboce prožité, vnitřně pravdivé lyriky.

Konfesijní ráz knihy doplňují objektivované obrazy básnickovy krize. Přírodní dění se tu zpravidla přirovnává k básnickovu niternému stavu. Vzniká tak typická dvoudílná skladba. Tak například okna, která první odnášejí nárazy bouře, jsou srovnávána s vlastními verši, které také první zachycují rozbourané básnickovo nitro (*Okna v bouři*). Jindy stojí přírodní jev a nálada s náznakem paraboly vedle sebe (dvě části básně *Podzimní melodie, Impromptu*) a jindy zase bere na sebe toto dění podobu alegorie: celodenní hon na motýly-písň se završuje tím, že jsou chyceny jen večerní můry — pochmurné meditace (*Chyť!*). Alegorický ráz má i posmrtné setkání dvou duší, které se za života ujišťovaly vzájemnou láskou a nyní jako mrtvé stíny jsou si zcela cizí (*Stíny*). Konečně přírodní nálada se stává symbolem, nepřímým vyjádřením básnickova stavu (*Ocínky, Vitr* — báseň v umělé formě villanelly). Propojení přírodních jevů se subjektivními stavy značně aktivizuje básnickovu obraznost. Paralelnost dvou obrazných rovin se zračí v detailu (například básnickovo srdce a písň připomínají pivoňky „o Božím těle / kudy slavný průvod táh“ — *Píseň—epilog*, nervy moderního člověka jsou telegrafní dráty vedené z mozku k duši — *Nervy*), v celých strofách (*Okna v bouři, Herbář*), a také ve vzájemném prolínání v rozloze celé básně (*Plavba*).

Prožitá bolest a vyznavačský ráz sbírky vedou k značné oproštěnosti výrazu i verše. Způsobují zjednodušení složitých větných konstrukcí a zesílení básnické spontánnosti; jednotlivým slovům se přes ojedinělé poetismy, vznikající krácením slov (vzchod, krt, slední), vrací jejich významová hodnota, zcela mizí rétorický patos a všechna reprezentativní okázalost. Vrchlického typický pětistopý jamb sice i zde dominuje, ale je doplňován jambickým, trochejským i daktylotrochejským veršem krátkým, který se přechoťsto sblíží s písňovým projevem (*Mrtvé štěstí, Povzdech, Impromptu, Sladké a hořké chvíle, Píseň—epilog* aj.); důsledkem je značná pestrost veršových i strofických útvarů. A tak ač *Okna v bouři* jsou bezprostředním výrazem básnickovy osobní krize, na Vrchlického básnické cestě znamenají výrazné obrození tvůrčích sil a patří k vrcholům jeho lyriky. zp

## Pantomima - Vítězslav Nezval 1924

Druhá autorova sbírka a zároveň programový básnický manifest poetismu je okázale pestrým seskupením rozmanitých textů. Uvádí

ji oddíl čtyřverší *Abeceda*, který se opírá o asociace vycházející z tvarů jednotlivých písmen. *Rodina harlekýnů* je lyrický oddíl vázaný oblíbeným tématem poetistických dvacátých let — světem jarmarečnických a pouťových zábav (*Panoptikum, Kočující divadlo, Pierrot cyklista*). Teoretickou programní stať nazvanou *Papoušek na motocyklu* a proklamující proti poetice minulého věku, v němž „básníci... holdovali filozofii“, nový způsob tvorby, „organický a fyziologický růst formy z představ a jejich reprodukčních zákonů“, předchází báseň *Poetika* s nenucenou drzostí vrhající do tváře veřejnosti básnickovy základní esteticko-revoluční slogany: „nejprve pohrdání lakomci!“, „s aeronauty v jedné řadě / tančiti Rag-Time na barikádě“, „z měšťáckých lebek sádlo na šrouby“, „v dělnickém baru za hudby střelných ran / své básně koktat žhavým nevěstkám“, „plíti na literáty“ atd.

Vedle lyrických oddílů *Týden v barvách, Exotická láska, Múza a Cocktaily* je tu i vaudeville *Depeše na kolečkách*, filmový scénář, tzv. fotogenická báseň *Raketa*, obrazová báseň *Adé*, a scénář pro pantomimu. Ústřední postavení v Pantomimě zaujala — jakkoliv již od druhého vydání sbírky nezařazena, protože našla nové místo v BÁSNÍCH NOCI — lyrickoepická skladba o sedmi zpěvech *Podivuhodný kouzelník*, dedikovaná Jiřímu Mahenovi. Je uvedena čtyřverším napsaným zcela „nemodernisticky“ hexametrem (v náznaku se ozve i na konci 1. zpěvu), jenž podtrhuje ústřední motiv básně a celé sbírky, totiž motiv „proměny“, také odkazem k *Metamorfózám* Ovidiovým. Noční toulka básnickova snovou pražskou scenérií vede ke klásteru, kde na podloží oživených křesťanských legend a v polemice s nimi stejně jako s celou „asketickou přísností“ české národní povahy vyrůstá legenda kouzelníkova zrodu. Druhý zpěv uvádí *Rodokmen kouzelníkových předků* jako řetěz poetických emblémů — sasanka, vodotrysk pod zemí, krápníková síň, uhelný důl, roubení studny, mramorová loď, měsíc. Ve zpěvu třetím (*Jezeří dáma a kouzelníkovo mládí*) kouzelník spatří paní z jezera a vypráví jí svůj příběh, ve čtvrtém zpěvu (*Revoluce*) kouzelník jako kamelot stojí v čele proletářského povstání a po vítězství mizí („nových prezidentů nepotřebujem / a občan z něho bude / tak jako tak řádný“), pracuje ve stoce („Zápach stoky / rovná se zápachu kanceláře / když můžeš po práci dvěma skoky / v nejlepší oděvu prohlížet nejhezčí soudruzek tváře“), táže se ryb ve výkladní skříni obchodu na jezeří dámu. V pátém zpěvu (*Láska*) se kouzelník probouzí ze sna, výkřikem přivolá jezeří dámu, milenku, matku, unikající a nedosažitelnou, a hovoří s ní. V šestém zpěvu (*Pohroma Kouzelníkova metamorfózy a transfigurace Vodotrysk*) navštěvuje kouzelník nemocnici, střetává se se smrtí a proti vnucu-

jíci se představě zániku klade tezi proměny zaživa: jeho život opisuje kruh zpět k sedmi předkům. Poslední zpěv (*Závěr*) se obdobně vrací k samému počátku skladby, básník prochází Prahou a tok obrazů shrnuje v přímých formulacích, které jako by zobecňovaly základní prvky generační zkušenosti, zčásti ještě ve znamení proletářského umění a poválečného expresionismu (básnivost dětství, revoluce, láska, nemoc a smrt) až k obrazu dělníků organizujících „svůj sen v novou hvězdu volnosti“.

Generační zkušenost — orientovaná však už novým směrem — se promítá také přímo do podoby knížky, jejíž autorství je vlastně spíše kolektivní; mimo Vítězslava Nezvala se na Pantomimě podílel i Jiří Svoboda jako autor hudební přílohy (je uveden i jako autor hudby k *Depeši na kolečkách*), Jindřich Štyrský jako autor obálky a ilustrací, Jindřich Honzl jako autor doslovu a především Karel Teige — jehož se dovolává již i dedikace („Své múze a Teigemu“), který Pantomimě udělil definitivní podobu originální výtvarnou a zvláště typografickou úpravou. Kolektivní autorství, které u Pantomimy setřelo hranici mezi literárním dílem a jeho záznamem v knize, patří k nejnápadnějším příznakům generačního charakteru sbírky. K společnému uměleckému kontextu českého poetismu, jak byl programově vymezen v polovině dvacátých let, odkazovala ostatně i celá řada citátů z Jeana Cocteaua, Tristana Tzary, Guillaumea Apollinaira, Jacoba Epsteina, Stéphana Mallarméa, Charlese Baudelaira, a konečně množství doprovodného materiálu — fotografie klaunů Fratellini, černošské plastiky, světelné reklamy newyorského kina Criterion, reprodukce obrazů Apollinairovy přítelkyně Marie Laurenciové aj.

Už v tomto kolektivně stylizovaném tvůrčím gestu se odrážela zcela nová představa o poezii a nové pojetí jejího subjektu, osobnosti básníka, který je tu nápadně zbavován někdejší výlučnosti. Proti určující stylizaci básníka z druhé poloviny 19. století jako myslitele a věšce, stejně jako proti představě dekadentního básníka z konce století tu stojí náhle představa básníka vědomě ne-aristokratická: „básníkem je žena, která chtěla říci ‚dítě‘ a řekla ‚zlato‘, aniž se bála, že jí nebude rozuměno“ (Jiří Honzl v doslovu). Tradiční hranice poezie v souvislosti s tím mizí. Ruší se tu důsledně nejen předěl mezi básnictvím a jinými druhy umění, ale především se představa umění rozšiřuje směrem dolů: k novým uměleckým oborům dosud považovaným za neprestížní (film, fotografie), k pomocným technickým disciplínám (typografie), k umění „nízkému“ (cirkusy, varieté. atd.). Těsný vztah je navazován právě s těmi oblastmi malířství, hudby a divadla, které jsou samy o sobě z hlediska tradiční estetiky považovány za kýčovitě, periferní (sen-

timentální pokleslá romantická píseň a odrhovačka, jarmareční píseň, orientální malířství, africké umění, formy lidového divadla, pantomima, klauniáda, komedie dell'arte aj.). Poezie se stává synonymem umění v nejširším smyslu slova, pojatého jakožto „duševní hygiena“; je vědomě zbavena vznešenosti („atleti, básníci a kurvy v jednom šiku“) a dosavadních příznaků literátštiny. Při vši obrazové nespoutanosti a vynalézavosti je tak typ poezie, jaká se v Pantomimě nabízí, velice jednoduchý, nápadně neprofesionální a laický. Cílem básnictví v této koncepci není než hra, obrození smyslů dětskou fantazií, objevování krásy asociativním spojováním motivů mimo konvenční vztahy logických souvislostí. Jeden motiv přivolává v procesu tvorby jiný podle volných a často jen nahodilých spojů, jak se vytvořily v konkrétní paměti. Může jím být podobnost tvarová, asociace na základě prostorové, místní nebo jiné souvislosti, a to s podkladem často i velmi osobním. Zvláště zvuková blízkost pojmenování dovoluje uvádět ve styk zcela rozdílné představy, spojovat je a konfrontovat — z toho vyplynula v Pantomimě důležitá funkce rýmu („sblížívatí vzdálené pustiny, časy, plemena a kasty souzvukem slova“) a plná rehabilitace neplného rýmu, asonance („asonance připouští velké množství asociací, nejsou zatížena akustickou vazbou tak legálně jako rým“). Slovo není používáno v básni z hlediska pojmové potřeby („není pro mne pojmu“), uplatňuje se právě z hlediska potřeby odvíjejícího se asociálního řetězce smyslových představ, který je vyjme z tradiční souvislosti a vřadí do souvislosti nové, kde se nečekaně uplatní esteticky a naváže řetěz představ dalších. To se týká i zevšedněných literárních asociací: patří k nim jméno hrdinky vypůjčené ze skladby F. Mistrala v básni *Mirèio 1923*, pokleslé romantické Adé z německé sentimentální písně, Poeovo Víckrát ne, Scottova (Apollinaiem zprostředkovaná) Jezerní dáma v *Podivuhodném kouzelníku* aj. V asociálním prostupování nejrůznějších představ se přesto některým vrstvám skutečnosti dává přednost: těm, které jsou spjaty s atmosférou zábav, atrakcí, komediantského kumštu, a pak i těm, které souvisí s civilizací. Na rozdíl od civilistní poezie (srov. Neumannovy NOVÉ ZPĚVY) je tu však civilizace přijímána především jako zdroj emocí a radovánek (film, umělé květiny, parníky, aviatika, turistika, sport, jazz-band, parfémy). Poezie, která byla ztotožněna s jakýmkoliv estetickým prožíváním skutečnosti, se tak zmocňuje téměř výlučně skutečnosti, která jako estetická již byla předem prožívána; v logice tohoto pojetí se tak předmětem poezie stává vlastně poezie sama, promítnutá do světa a životního stylu.

Proti bojovnému patosu sociální poezie, zvláště pak proletář-

jíci se představě zániku klade tezi proměny zaživa: jeho život opisuje kruh zpět k sedmi předkům. Poslední zpěv (*Závěr*) se obdobně vrací k samému počátku skladby, básník prochází Prahou a tok obrazů shrnuje v přímých formulacích, které jako by zobecňovaly základní prvky generační zkušenosti, zčásti ještě ve znamení proletářského umění a poválečného expresionismu (básnivost dětství, revoluce, láska, nemoc a smrt) až k obrazu dělníků organizujících „svůj sen v novou hvězdu volnosti“.

Generační zkušenost — orientovaná však už novým směrem — se promítá také přímo do podoby knížky, jejíž autorství je vlastně spíše kolektivní; mimo Vítězslava Nezvala se na Pantomimě podílel i Jiří Svoboda jako autor hudební přílohy (je uveden i jako autor hudby k *Depeši na kolečkách*), Jindřich Štyrský jako autor obálky a ilustrací, Jindřich Honzl jako autor doslovu a především Karel Teige — jehož se dovolává již i dedikace („Své múze a Teigemu“), který Pantomimě udělil definitivní podobu originální výtvarnou a zvláště typografickou úpravou. Kolektivní autorství, které u Pantomimy setřelo hranici mezi literárním dílem a jeho záznamem v knize, patří k nejnápadnějším příznakům generačního charakteru sbírky. K společnému uměleckému kontextu českého poetismu, jak byl programově vymezen v polovině dvacátých let, odkazovala ostatně i celá řada citátů z Jeana Cocteaua, Tristana Tzary, Guillaumea Apollinaira, Jacoba Epsteina, Stéphana Mallarméa, Charlese Baudelaira, a konečně množství doprovodného materiálu — fotografie klaunů Fratellini, černošské plastiky, světelné reklamy newyorského kina Criterion, reprodukce obrazů Apollinairovy přítelkyně Marie Laurenciové aj.

Už v tomto kolektivně stylizovaném tvůrčím gestu se odrážela zcela nová představa o poezii a nové pojetí jejího subjektu, osobnosti básníka, který je tu nápadně zbavován někdejší výlučnosti. Proti určující stylizaci básníka z druhé poloviny 19. století jako myslitele a věšce, stejně jako proti představě dekadentního básníka z konce století tu stojí náhle představa básníka vědomě ne-aristokratická: „básníkem je žena, která chtěla říci ‚dítě‘ a řekla ‚zlato‘, aniž se bála, že jí nebude rozuměno“ (Jiří Honzl v doslovu). Tradiční hranice poezie v souvislosti s tím mizí. Ruší se tu důsledně nejen předěl mezi básnictvím a jinými druhy umění, ale především se představa umění rozšiřuje směrem dolů: k novým uměleckým oborům dosud považovaným za neprestížní (film, fotografie), k pomocným technickým disciplínám (typografie), k umění „nízkému“ (cirkusy, varieté, atd.). Těsný vztah je navazován právě s těmi oblastmi malířství, hudby a divadla, které jsou samy o sobě z hlediska tradiční estetiky považovány za kýčovitě, periferní (sen-

timentální pokleslá romantická píseň a odrhovačka, jarmareční píseň, orientální malířství, africké umění, formy lidového divadla, pantomima, klauniáda, komedie dell'arte aj.). Poezie se stává synonymem umění v nejšířím smyslu slova, pojatého jakožto „duševní hygiena“; je vědomě zbavena vznešenosti („atleti, básníci a kurvy v jednom šiku“) a dosavadních příznaků literárstiny. Při vši obrazové nespoutanosti a vynalézavosti je tak typ poezie, jaká se v Pantomimě nabízí, velice jednoduchý, nápadně neprofesionální a laický. Cílem básnictví v této koncepci není než hra, obrození smyslů dětskou fantazií, objevování krásy asociativním spojováním motivů mimo konvenční vztahy logických souvislostí. Jeden motiv přivolává v procesu tvorby jiný podle volných a často jen nahodilých spojů, jak se vytvořily v konkrétní paměti. Může jím být podobnost tvarová, asociace na základě prostorové, místní nebo jiné souvislosti, a to s podkladem často i velmi osobním. Zvláště zvuková blízkost pojmenování dovoluje uvádět ve styk zcela rozdílné představy, spojovat je a konfrontovat — z toho vyplynula v Pantomimě důležitá funkce rýmu („sblížovati vzdálené pustiny, časy, plemena a kasty souzvukem slova“) a plná rehabilitace neplného rýmu, asonance („asonance připouští velké množství asociací, nejsou zatížena akustickou vazbou tak legálně jako rým“). Slovo není používáno v básni z hlediska pojmové potřeby („není pro mne pojmu“), uplatňuje se právě z hlediska potřeby odvíjejícího se asociálního řetězce smyslových představ, který je vyjme z tradiční souvislosti a vřadí do souvislosti nové, kde se nečekaně uplatní esteticky a naváže řetěz představ dalších. To se týká i zevšedněných literárních asociací: patří k nim jméno hrdinky vypůjčené ze skladby F. Mistrala v básni *Mirèio 1923*, pokleslé romantické Adé z německé sentimentální písně, Poeovo Víckrát ne, Scottova (Apollinaiem zprostředkovaná) Jezerní dáma v *Podivuhodném kouzelníku* aj. V asociálním prostupování nejrůznějších představ se přesto některým vrstvám skutečnosti dává přednost: těm, které jsou spjaty s atmosférou zábav, atrakcí, komediantského kumštu, a pak i těm, které souvisí s civilizací. Na rozdíl od civilistní poezie (srov. Neumannovy NOVÉ ZPĚVY) je tu však civilizace přijímána především jako zdroj emocí a radovánek (film, umělé květiny, parníky, aviatika, turistika, sport, jazz-band, parfémy). Poezie, která byla ztotožněna s jakýmkoliv estetickým prožíváním skutečnosti, se tak zmocňuje téměř výlučně skutečnosti, která jako estetická již byla předem prožívána; v logice tohoto pojetí se tak předmětem poezie stává vlastně poezie sama, promítnutá do světa a životního stylu.

Proti bojovnému patosu sociální poezie, zvláště pak proletář-

ského umění, stojí v tomto mikrokosmu pojetí revoluce především jako tvůrčího činu, tedy aktu poezii velice blízkého, ne-li s ní totožného (*Depeše na kolečkách*, nekrolog *Památky Mikuláše Lenina*). Myšlenkovým vrcholem knihy je i po této stránce *Podivuhodný kouzelník*: revoluce i poezie tu nacházejí společného jmenovatele v principu proměny, metamorfózy, a jsou tak pojaty — jedna v oblasti společenské, druhá ve sféře lidské psychiky — jako hybné síly skutečnosti.

Svým tvarem i filozofií sehrála Pantomima důležitou úlohu při formování českého poetismu, jehož základní estetické obrysy začaly krystalizovat mezi mladými umělci z Devětsilu už zhruba v roce 1922 (přednáška K. Teigehe a J. Seiferta ve Studentském domě na Albertově v Praze, setkání Teigehe s Nezvalem, sborníky *Revoluční sborník Devětsil*, *Život II* aj.). Spolu se Seifertovou sbírkou *NA VLNÁCH TSF* (1925) představovala vlastně vyhranění poetiky, která poznamenala tak výrazně literární styl českých dvacátých let. Teze o smrti umění, programová laicizace básnictví souvisela ovšem velice těsně s celým myšlenkovým světem evropské avantgardy (dada, ruský futurismus, Erenburgův román *Julio Jurenito* a zvláště soubor esejů *A přeče se točí*, francouzský surrealismus). Kompozice *Pantomimy*, která byla spíše jakousi volnou revuí nebo antologií, spojovala řadu textů jenom volně; některé vycházely dříve i později samostatně — *Podivuhodný kouzelník* v *Revolučním sborníku Devětsil 1922*, *Abeceda* knižně 1926, *Depeše na kolečkách* ve sborníku *Život II* — nebo se dočkaly samostatných scénických provedení (*Abeceda*, *Depeše na kolečkách*). Nová podoba sbírky ve vydání 1935 napověděla už značnou proměnu Nezvalovy poetiky: byl potlačen zřejmý kolektivistický a manifestační ráz prvního vydání, sbírka vyšla jako reedice rané sbírky předního současného básníka a byla navíc podrobena nové, surrealistické autorské interpretaci. Místo *Podivuhodného kouzelníka* se ve druhém vydání objevila básnická hra *Věštírna delfská*.

vm

## Panychida - Vilém Závada 1927

Prvotina jednoho z čelných českých moderních lyriků obsahuje řadu krátkých lyrických básní, cyklus *Z románu* a obsáhlou titulní báseň *Panychida*. Sbíрка vychází z několika tematických okruhů, které se prostupují i na ploše jediné básně. Jsou tu vzpomínky na

básníkovo rodné Ostravsko viděné v kontrastu mezi původní okouzující venkovskou a horskou přírodní scenérií (*Rodná země*) a krajinou krutě poznamenanou moderním průmyslem a šachtami (*Ztracený ráj*). Do venkovského prostředí jsou zasazeny expresionisticky pojaté postavy *Žebráka*, rodící ženy (báseň *Dítě*) i celé řady dalších, smyslně vzrušujících ženských postav. — Dalším důležitým zdrojem motivů a témat je moderní velkoměsto, jehož životní způsob je podroben nelítostnému morálnímu odsudku pro svou vyzi-lost, neplodnost, neschopnost kontaktu s bezprostředními životními zdroji; v této souvislosti básník s odporem reaguje na soudobou tvář poválečné Evropy (*Stará Evropa*). Nejde však o kritiku zvnějška: projevy přímo fyzického znechucení velkoměstským životem jsou tak bouřlivé především proto, že lyrický subjekt právě zde tuší nebezpečí pro svou vlastní duši, pro své lidské i básnické dozrání. Svědčí o tom zejména jedenáctidílný cyklus *Z románu*, který je pokusem zachytit — na pozadí drasticky předvedených kulís úpadkových jevů souč. světa — jednotlivá stadia vlastního hledání místa ve světě, vymezit tragický úděl moderního básníka: zahleděn do cizích životů, ztrácí svůj život vlastní; pohled na dno věcí ho vystavuje smutku a hořkosti. Co je v umělcově osobnosti moderní dobou podle Závadových veršů nejvíc ohroženo, jsou právě hodnoty, z nichž poezie Panychidy čerpá svou působivost, co ji činí básnicky nespornou. Je to schopnost bezvýhradného spontánního okouzlení, v němž se subjekt plně odevzdává svým smyslům a prožívá (aby se pak pokusil ve slovech je obnovit) okamžiky jasu tak oslnujícího, že se do vědomí vrývá skoro bolestně. Sám reálný podnět, který tyto zážitky vyvolal, ztrácí v té chvíli zřetelné předmětné obrysy (charakteristickou situací Závadovy lyriky jsou v Panychidě sen, spánek, horečka, usínání) a stává se východiskem obrazných asociací. Ty jsou ovšem velice vzdáleny lyrické hravosti soudobé poezie Nezvalovy a Seifertovy; směřují naopak, byť tápavě a v nevypočitatelných zvratech, k bleskovému osvětlení některého z hlubinných rozporů lidského bytí ve světě. I ve své zlomkovité podobě, kterou se básník zatím nesnaží překonat, dávají tušit hloubku a dramatičnost rodící se životní koncepce Závadovy. K ní patří např. pocit „vyhnání z ráje“ (nejranější básně sbírky tvořily původně cyklus nazvaný *Země a ráj*), v němž se k elegickému stesku po ztracené jednotě lidí a přírody druží vědomí odpovědnosti za osudy krajin vystavených útokům živlů i civilizační aktivity lidských pokolení (báseň *Osud*).

Uměleckou i názorovou syntézou a vrcholem prvního období Závadovy tvorby je rozsáhlá báseň *Panychida* (= mše za mrtvé, v tomto případě za padlé ve světové válce; patřil k nim i autorův



otec) věnovaná V. Nezvalovi a uvedená citáty z Dantona („Pravdu! Trpkou pravdu!“) a Apollinaira. Tato „báseň melancholie“ je obřadně zahájena obrazy večerního velkoměsta; lyrický subjekt vidí a hodnotí moderní život s narůstajícím zhnusením; v pohledech do vyprahlých kaváren a páchnoucích hampejzů se jeví jako poušť lásky a jedovaté peklo: i v tom Závadovi až do hlubokého míru pokračuje světová válka. Skoro hysterické projevy odporu přecházejí ve vysílení a melancholii, do níž zaznívá hlas ženy vyprávějící o tom, že svět byl vždy ve své lhostejnosti schopen trvat dál i přes období úpadku, katastrof a bezcitného ničení. Lyrický subjekt to přijímá, zvolna se v něm rozhořívá nové okouzlení vyjádřené řadami suggestivních metaforických pojmenování ženských očí a snem o vlídné krajině venkova. Báseň vrcholí zaslíbením se poezii, která člověka otvírá prožitku světa ve vši jeho krutosti a kráse a jež se stává jeho opojným a nebezpečným osudem. Báseň Panychida rozvíjí a přetváří metodu Apollinairova *Pásma* s jeho polytematickou kompozicí volně spjatých obrazů, které na sebe navazují jen na základě psychických asociací; spolu s tématy se tu mísí i básnické žánry a citové polohy, hravost se střídá s tragikou. Závadova potřeba mravního hledání však vede k hierarchizaci a k myšlenkovému odstínění vztahů mezi motivy; expresivně vyostřená slova strhují pozornost k sobě a rozlamují plynulou linii veršové intonace.

Tak se v básnické metodě titulní básně projevuje pohraniční, přechodné postavení Závadovy prvotiny: vychází z experimentů poetismu z první poloviny dvacátých let, využívá jeho rozpoutané obraznosti i toho, že otevřel poezii cestu ke všem formám moderního života a moderní senzibility, zároveň však nahrazuje jeho nezávaznost a neproblematičnost myšlenkovým úsilím, obnovuje smysl pro dramatické konflikty lidské existence a intenzivně prožívá básnickou odpovědnost, jež je i výzvou k tvořivosti mravní. Závada nechce tvorbu lehkou a elegantní, jeho verše jsou často přetížené a záměrně neohrabané, potrhané výkřiky a významovými zvraty. V tomto směřování je Panychidě nejbližší současná prvotina F. Halase *SÉPIE*. — Sběrka byla kladně přijata jak zastánci poetismu, kteří ovšem zdůraznili spíše to, co ji spojuje s jejich starším programovým směřováním (Nezval, Václavek), tak kritikou nespokojenou s poetismem a prosazující nezbytnost ideového prohloubení a mravní odpovědnosti básnictví (Hora, Piša). Nesporné umělecké hodnoty Panychidy a její závažné postavení vývojové učinily z ní jedno z čelných lyrických děl dvacátých let; neutuchající čtenářský zájem se ještě v meziválečném období projevil ve dvou dalších vydáních. V nich autor natrvalo vyloučil tři básně. Ve vydání z šedesátých let se Závada pokusil sbírku z odstupu a z hledi-

ska zcela odlišné doby upravit, v souborné edici svého díla se však vrátil k původní podobě knihy. mč

## Pečetní prsten - Josef Palivec 1941

Pečetní prsten je lyrická skladba, pozdní debut pětapadesátiletého autora, jenž do té doby proslul především jako překladatel poezie francouzského pozdně symbolistického básníka Paula Valéryho. Valéryho skladba *Mladá Parka*, přetlumočená Palivcem roku 1938, propůjčila také Pečetnímu prstenu některé vnější rysy: formální stavbu (monologický ráz) a veršovou strukturu (alexandrin). Báseň, skládající se z osmi zpěvů věnoval autor své ženě; i některé dílčí pasáže jednotlivých zpěvů, nesou věnování, a to básníkovu bratru Václavovi a F. Halasovi.

Podobně jako většina symbolistické poezie i Palivcova skladba míří k základním obecným tázáním lidského bytí. Skutečnostní základna lidské situace je v Pečetním prstenu vlastně prostá, myšlenkově úzce vymezená a málo se proměňující, je však zároveň vnitřně protikladná a sdostatek neurčitá a obecná, aby mohla být stále znovu a nově obrazně postihována a obměňována, aby skýtala prostor pro stále nové variace básnických představ. Vzniká tak nová básnická rovina, která se již do značné míry odpoutala od této situace lidského života, má svůj samostatný život bohatší a pestřejší, než byla sama tato situace; je přitom dokonale stavebně zvládnuta, vnitřně prokomponována a hudebně instrumentalizována. V Palivcově skladbě se stává takovou výchozí situací protiklad temnoty a jasu, zasazený do přírodní scenérie; jejich vzájemné napětí, přerůstající mnohoznačností básníkovy vyjádření až v zápas mezi životem a zmarem, bytím a nicotou, je zároveň promítnuto do kosmických rozměrů.

Noční scenérie otevírá báseň, skládající se z plynulé monologické promluvy, přerušované jen dialogy hvězd a vánků; tento monolog vede žena, vlastně personifikovaná Země, zprvu milenecky apotrofuující měsíční záři. Žena-Země pak prochází v souladu s proměnami přírodního dění několika stadii svého sebeuvědomování: do bolestné krize spojené s myšlenkou na smrt ji uvrhuje zmizení měsíčního světla a příchod tmy. Sklízí však také obdiv sester-hvězd, jež uctívají její krásu. Zatím žena-Země uzavřená do sebe a obklopená neprostupnou temnotou hyne steskem po životě (symbolicky ho znázorňují obrazy lidské práce). Ve chvíli nejhlubší krize jí však

bolest dává poznat úrodnost tmy a umožňuje nalézt také novou, takřka mateřskou družnost: „Jen honem ke mně, ke mně, / kdo's venku prokřehl, já zahřeju tě, tvá země, / já jsem tvůj vlnolam, kdo umdléváš, sem pojď...“ Touha po světle je neuhastitelná, a nelze-li jinak, uchyluje se alespoň k víře v jeho příchod: „Tvé zlaté řemení, žell, sotva znamenám, / vždyť svítí na cestu už jiným a ne nám / už jinde a ne nám. Ó víro, zůstaň s námi, / ty zůstaň alespoň, když všechno uniká mi“. Obdivný chór hvězd stále znovu křísí naději, ukazuje Zemi její jedinečnost: „Ta zem, co slunci má, / byť tmami obezděna! / Očima lidskýma / je všechna ohvězděna“ i smysl vlastního hvězdného bytí: „vás, oči, nebyti, / z nás ze všech co by zbylo?“ a samy si také odpovídají: „od věčna do věčna / neplodná, zbytečná / by vlála naše záře.“ Rozbřesk přináší vysvobození, vítězné překonání temnot i vlastní krize. Žena-Země obklopena svými dětmi a svěřujíc je osudu, „boží luštitrné“, pje jásavý hymnus, oslavu života vydobytého na silách temna.

Na vnější děj nebohatá skladba, žijící však intenzivním vnitřním lyrickým životem, se vyznačuje důmyslnou stavbou. Její veršový řád je založen na pevné metrické osnově dvanácti a třináctislabičného alexandrinu (mužské a ženské zakončení verše), prokládané opět týměž alexandrinem, ale rozloženým na dvě části: v místě obvyklé césury, po šesté slabice, zavádí Palivec předěl mezi verši a rým. Místo dvojverší dlouhých veršů tak vzniká sloka ze čtyř veršů krátkých. Tato obměna vytváří i dvojí intonační ráz básně: dlouhý, vznosný hymnický verš se střídá se zpěvným, melodickým krátkým veršem, aniž se však obě veršové osnovy od sebe významově výrazněji liší, vyjadřují odlišné děje. Závažný podíl na diferenciaci a oživení veršové struktury básně připadá zvukové a jazykové složce. Skladba je totiž bohatě instrumentalizována; využívá eufonie, zvukově výrazného hromadění stejně znějících hlásek, a zase hned ve dvou směrech: jednak k zesílení melodičnosti verše („Jez tmy se rozhučel a nocí bezokou / se chmurné moury dmou, až prúrvou širokou, ...“), ale také k jeho zadrhlosti v podobě kakofonie, nelibozvuku („Tma stojí o jantar, / tma nor, tma omnivora, / mour marna bourá tvar, / spí zahloubaná hora“). Tuto eufoničnost podpírá i jazyková stránka skladby; básník někdy i kvůli ní, občas i z nutnosti dodržet metrické schéma, nejčastěji však kvůli ozvláštňení, aktualizaci jazyka, vytváří neologismy (soubatrát, nehlesno) a slova složená (mlékokostřibrá, hvězdokupý, rychlokmitý), užívá slov nářečních, slangových a z obecné češtiny (leluja, okař, fakan), bohatě čerpá i z cizích jazyků (melopej, omnivora, oriflamy). A naproti tomu využívá i slova civilizační (cisternový vůz, bagr, hever, samovaz). Nejbohatší jazykovou složku však tvoří slova převzatá

z jazyka národního obrození; v celé skladbě můžeme vysledovat přes třicet slov zastoupených v Jungmannově slovníku, která již nedávny Slovník spisovného jazyka českého nezaznamenává.

Při vši básnické virtuozitě, s jakou jsou eufonie a jazykové ozvláštňení v Palivcově básni rozvinuty, znamenají současně značné vzájemné oddálení básnického výrazu a skutečnosti, její zastírání nově vytvářenou skutečností básnickou. Tento postup má ovšem ve skladbě svou specifickou funkci. Umožňuje totiž, aby se v tomto kosmicky odtažitém a dějově nebohatém dramatu ženy-Země, vydaném uprostřed světové války, rozvinuly jeho alegorické možnosti. Ústřední symbol skladby, žena, nezastupuje jen personifikované kosmické těleso, ale zároveň i vlast deptanou světem temnot, zápasící o svou víru a vítězství nad tmou. Zneurčiténi podvojného ústředního symbolu skladby (žena-Země), zastření jeho přímého vztahu k realitě tak nabývá nového základního smyslu tím, že poskytuje skrytou možnost jeho chápání ve zcela nových, nečekaných a oživujících významech. K tomuto aktualizacímu pojetí báseň vybízí jak přímo v řadě průhledných náznaků (některé z nich se ozývají i v uvedených citátech o mateřské ochraně prokřehlých i o víře), tak nepřímo, lze říci jen pro čtenáře obeznalé v české literatuře, a to poukazy na národní obrození v jazykové složce a především četnými ozvuky *MÁJE*, vrcholného Máchova díla, v němž rovněž vystupuje podvojná jednota matky Země a vlasti.

Zakotvení v tradici české poezie je vůbec pro Pečetní prsten příznačné. Nejsilněji a takřka s demonstrativní záměrností je spjat s tvorbou Máchovou. Tyto odkazy počínají již zmíněným ostentativním užíváním slov z obrození, hojně zastoupených právě v Máchově poezii, a pokračují enumeracemi (výčty) poukazujícími k nejslavnějším pasážím 3. a 4. zpěvu *MÁJE* (rovněž psaným v alexandrinu): „Tak přesně záznamná, má sítnice si sbírá / sousluní náramná, výboje všehomíra, /hrst luzných lunelů na dosah zachtění, / hnízdění andělů, snu mého plachtění, / přesypy odvččné, amfory převržené / a sňury pupečné v tu chvíli přetržené, / klínové písmo hvězd, dech zažehnutých měst / a bludic chabý vích, ten námel božích cest.“ Máchovský podnět můžeme konečně shledávat i v obecném rámci skladby, v jejím sepětí s přírodou a v noční scénérii s proměnami světelné měsíční a temné noci, i v prokládání skladby intermezzy hvězd a vánků. Pečetní prsten je ovšem skladba symbolistická a její duchovní ustrojení, kosmické rozměry, obranný ráz i přemíra cizích slov poukazují k poezii tvůrce českého symbolismu O. Březiny. Ani symbolismem se však Palivcovo sepětí s tradicí české poezie nevyčerpává. I vývoj nejnovější české poezie

v ní zanechal své stopy, nejzřetelněji tvorba Halasova, ale i Horova, zvláště výrazně pak vstupní verše jeho Zpěvu rodné zemi: „Ach bože, kolikrát už sklony mé jsi zmrzil! / Stokrát mne vyvýšil a stokrát mne srazil. / Když rozváls posměšně, co vyplála jsem, / já odpovídala jen zbožným zdrávasem“.

Jakkoli Pečetní prsten nese v sobě některé vnější znaky hermeticky uzavřené „čisté“ poezie valéryovské, svým zdůrazněným sepětím se současnou i starší českou poezií a zejména svou alegoričností se zřetelně od ní odděluje. Vydán v těžkých dobách nacistické okupace se přiřadil k veršům, které jinotajně vyjadřovaly svůj odpor k fašistickému násilí a příslibem vítězství světla nad mocnostmi temnot posilovaly národní vědomí. zp

## Pět minut za městem - Vítězslav Nezval

1940

Sbírka je uvedena stejnojmennou delší lyrickoepickou básní, v níž se na motiv schůzky s milovanou ženou „pět minut za městem“ napojuje obraz protikladu dvou skupin lidských hodnot: přirozených, spojených se životem vesnice (a zároveň napovídajících i budoucnost), a falešných, vytvořených civilizací a úpadkovou městskou kulturou. Autor se dobírá možnosti vyřešení tohoto sváru, jenž je promítán i do vnitřního básníkova světa jako zápas „květu dobra“ a „květu šílenství“. Toto téma se v dalších deseti oddílech sbírky prolíná s bezprostřední reakcí na německou okupaci ČSR. *Malá Atlantida* využívá surrealisticky ztvárněných vizí tragické zátopy k vyvolání tíživé atmosféry obsazené země. Po oddíle programově oproštěné lyriky *Planá růže*, těžící z obrazné jednoduchosti lidových písní, se téma okupace vrací v chmurném *Historickém obrazu*, který ve stopách Hlaváčkovy MSTIVÉ KANTILÉNY stylizuje současné události do podoby starých válečných rytin. (Báseň byla později rozšířena o oddíl zachycující válečné dění včetně osvobození ČSR.) Oddíl *Tesknice* znovu evokuje obraz české krajiny, tentokrát zohavený přeludnými symboly zkázy (*Venkovský katafalk*, *Kobylky* aj.). V druhé polovině sbírky narůstá téma naděje. V básni *Cesta* je připravováno otázkou po lidském štěstí a proklamaci poezie oslovující široké vrstvy, v *Dopoledni ve Stromovce* se projevuje obnovou pravěkého kontaktu se silami věčné přírody, v *Ódě na návrat Karla Hynka Máchy* a ve *Veliké pouti* se konkretizuje zno-

vuzrozeným citovým vztahem k vlasti. Lyrika oddílu *Divoké husy* navazuje na oba předchozí písňové oddíly. Sbírku uzavírá rozsáhlá báseň *Tryzna*, věnovaná památce Jiřího Mahena.

Sbírka má ve vývoji Nezvalova díla postavení významného přede-  
dělu: je účtováním s minulostí jak v rovině společenské (kritický postoj k moderní kultuře, skrývající pod lákavým pozlátkem znamení krize a „zla“), tak v rovině básnické metody, kde představuje rozhodný pokus o nové pojetí avantgardního básníka i vlastní poetiky, která se vzdaluje od surrealismu a přiklání se ke klasikům a k lidové písni. Toto místo na předělu se projevuje v titulní básni v obrazech křížovky a rozhraní a v usilovném hledání budoucí naděje, která by byla současně osobním i společenským vykoupením. Naléhavost hledání je posílena pocitem bezprostřední souvislosti mezi krizí moderní kultury a fašistickým vpádem. Na místě zničených hodnot, které jsou teď básníkovi jen „světem fantomů“, se postupně buduje nová hodnotová soustava se dvěma těžišti: jedním je bezprostřední, kulturou nedeformovaný vztah k „světu věcí“, druhým pak důvěrné, až obrozensky procítěné sepětí s vlastní a jazykem. V návaznosti na tradice české poezie a národní ideologie 19. století jsou ve sbírce znovu zpřítomněny — pro meziválečnou avantgardu dosud mrtvé — znaky české národnosti a státnosti. V *Ódě na návrat Karla Hynka Máchy*, reagující na pohřeb Máchových ostatků, přenesených z odtržených Litoměřic, na vyšehradský hřbitov v květnu 1939, a ve *Veliké pouti* je pak sama tato tradice znovu napojena na nejaktuálnější potřeby přítomnosti; pod tímto zorným úhlem je také zjednodušena a odproblematizována. V Máchovi se zdůrazňuje jeho básnická suverenita i reálné lidské osudy a je potlačena jeho romantická rozervanost. Obraz rodné země tu má dvě podoby. V delších monumentálně stylizovaných verších je utvářen jako abstraktní krajina vlasteneckých znaků topografických (Praha, Vyšehrad, Tábor, Říp, Hostýn, Svätý Kopeček aj.) i ideologických (lípa, květinová symbolika národních barev, česká beseda, „věrný Čech“, svornost aj.) s využitím přímých odkazů k vlastenecké poezii 19. století. V písňové lyrice se vlast zjevuje v prosté básňivé předmětnosti reálií venkovského života. Z atmosféry vesnice vyrůstá také symbol selského krále a jeho protikladu, v pádu smrtonosných bésů, jejichž přízračná podoba (kobyly, černý družba, kat, vlk, hlava v přilbici s nalomeným křížem) nijak nezakrývá jednoznačný poukaz k soudobé politické situaci. Utajující úlohu nesehrály ani zbytky surrealistické poetiky, takže se sbírka stala jednou z nejodvážnějších knih legálně vydaných za okupace. Kritika ovšem již neměla možnost zareagovat ani na její knižní, ani na jevištní (v dubnu 1940 v D 40) podobu. V oproštěné

písnové lyrice i v monumentálním rozlehlém verši spojovaném v tradiční strofické útvary vytvořila předpoklady Nezvalova poválečného básnického vývoje (*Křídla, Chrpy a města*). vm

## Písně kosmické - Jan Neruda 1878

Třetí Nerudova sbírka, vydaná deset let po Knihách veršů, už titulem prozrazuje básníkuv obrat ke zcela nové tematice. (Teprve ke třetímu, jinak nezměněnému vydání z roku 1882 připojil Neruda i věnování Podřipsku.) Knižka je uvedena motem z Nerudova současníka Leandra (vlastním jménem Richarda Volkmana). Prostřednictvím kontrastu mezi bouřlivým oceánem a tichou vodou, kterou si básník z něho donesl domů v nádobě, vyslovuje se tu s dávkou skepse věčná touha člověka obsáhnout nepostižitelné. V tomto výkladu však Leandrovo moto nevystihuje charakter sbírky ani básníkuv poměr ke kosmu. Přes vědomí, že člověk může obsáhnout jen střípky vesmírného dění (báseň č. 7), vyznívají Písně kosmické jasnou vírou v sílu lidského poznání, v možnost člověka pronikat k záhadám univerza. Budeme asi blíže autorovu záměru, pojmem-li moto intimněji, jako autokritické vyjádření protikladu náročných cílů, jež si básník sbírkou kladl, a konkrétních výsledků, kterých dosáhl. To zároveň bezděčně naznačuje, že i při ztvárnění tak odtažitého tématu se uplatní lyrikův subjekt ve svých společenských i intimních vztazích.

Při přípravě knihy se Neruda intenzivně zabýval astronomií. Navštěvoval o ní přednášky na univerzitě, od přítele Šembery si vyžadoval astronomické fejetony Karla du Prela z vídeňských novin i jiné prameny poučení. Nejvíce ho ovlivnily dvě soudobé práce: *Der Kampf ums Dasein am Himmel* (Boj o přežití na nebi) od du Prela a *Selbstbiographisches von Himmel* (Autobiografie nebe) od M. W. Meyera. Mnohé z toho už čas překonal, životnost sbírky to však neumenšilo. Jejím smyslem totiž nebylo popularizovat výsledky soudobé astronomie, ale — jak lze vyčíst z vnitřně nečleněného, jen čísly označovaného pásma 38 básní — konfrontovat vesmírné procesy s životem lidí, vnést kosmické dimenze do životních rozměrů lidstva, národa i jedince. Tento záměr Neruda uplatňuje dvěma hlavními postupy. V první polovině sbírky představuje, tj. přibližuje a zdůvěřňuje čtenáři kosmické dění, v druhé pak opačným postupem promítá toto dění do života na Zemi. Zatímco v prvé

části převládá princip antropomorfizační, lyrický subjekt personifikuje, polidšťuje kosmické pochody („já myslím nebe širé si jak naši zemi / a při hvězdách si myslím na lidi.“), v části druhé se uplatňuje princip analogií, lyrický subjekt v ní někdy i s apelativním záměrem poměřuje zákonitostmi univerza lidský svět.

Sbírku zahajuje soubor veršů věnovaný hvězdné obloze. Ve vstupní básni, apostrofující letní zářivou noc s nebem plným hvězd a s představou hvězdiček jako smavých dětiček tatička Měsíce, se projevuje zmíněný antropomorfizační princip. Jeho veselé ladění zároveň prozrazuje, že nemá povýšenecky konfrontovat naivní laické představy s vědou, nýbrž pomocí nejjednodušší personifikace a zdůvěřňujících deminutiv představit a přiblížit čtenáři nebeskou oblohu. Ve stejném duchu se pak i pokračuje. Ve třetí básni tohoto dílčího cyklu se dokonce humorně zpochybňují poznatky vědy z hlediska laického pohledu na nebe: prý hvězdy jsou obrovská tělesa vzdálená navzájem celou věčností; a zatím se jeví tak, že být někdo mezi nimi, přehodil by jich kamenem celou řadu. Hvězdy jsou zamilované, pociťují bolest, mají svou lopotu, při níž si stírají z čela hvězdný prach. Jako lidé jsou různé staré, mají dokonce své hroby. Vesmírný svět je poeta pějící věčný hymnus, v němž je všechno, a přesto, podobně jako básníci na Zemi, tento poeta cítí více a jeho báseň stojí ho více bolu, než je možné vložit do díla. Pozvolna do této zlidštělé podoby hvězdného nebe pronikají poznatky vědy. Je to jen několik základních myšlenek, například skutečnost, že z hvězdné oblohy můžeme vyčíst jen její minulost, že než k nám pronikne svit hvězdy, může být jeho zdroj už vyhaslý. A opět je tento jev přibližován lidským rozměrům. Paprsek, poslíček paní Alkyóny, je jako lidská myšlenka: „po věcích teprv hřímá, / po věcích lidstvem zachvěje — / myslitel dávno dřímá.“

Po hvězdném cyklu následuje několik básní věnovaných Slunci. Uplatňuje se v nich teorie o planetách, které jsou podle vzdálenosti od Slunce různého stáří, při svém zániku padají zpět do svého zdroje a svou smrtí mu dodávají novou energii. I tu panuje zdůvěřňující tón. Různě staré děti planety se točí kolem matičky Slunce, které je jejich kolébkou i hrobem. I Slunce ovládá mateřská láska, která „přes časy, přes hrob hoří, / neumrazíš ji na horách, / neuhasiš ji v moři!“ Poslední dílčí cyklus první poloviny sbírky se pak zabývá Zemí a Měsícem. Dokud Země byla ještě dítětem, cítila se středem vesmíru, když dorostla, vešla do velkého světa; na prvním plese ji už očekával nápadník Měsíček a zamluvil si u ní všechny tanečky. Měsíček je mládenec, Země panenka a jejich láska má zase zcela lidskou podobu s upejpáním, blažeností i slzami štěstí. Ze snů

o spoustě nápadníků zbyl nakonec Zemi jediný, zato upřímný. Obrazem mrtvého Měsíce a plačící vdovy Země a obrazem synů Země oblašků, opatrujících svou matičku, se uzavírá první polovina sbírky.

Ještě předtím však představa mrtvého, přesto stále svítícího Měsíce vyvolává touhu: „Chtěl bych, až jednou dokonám, / — odpusťte hvězdné touze — / jak Měsíc svítit lidstvu dál — / tak dlouze — ach tak dlouze!“ V této 17. básni sbírky se tak dostává ke slovu druhý, analogický princip, příznačný pro druhou polovinu sbírky. Tehdy se také v básnickově zorném úhlu objevuje člověk a lidstvo a stávají se (od čísla 20) hlavními hrdiny knihy. Nejdříve tu v dvojici básni *Mluvil člověk a Mluví člověk* dochází ke konfrontaci falešného sebevědomí dřívějších lidí, pokládajících se za střed světů, se sebevědomím soudobého člověka, který si uvědomuje pouta, jež ho svazují se Zemí, ale přitom je plný víry v sílu lidského ducha, který pronikne i za hranice Země: „My přijdem blíž, my přijdem blíž, / my světů dožijeme, / my bijem o mříž, ducha lvi, / a my ji rozbijeme!“ A jako tak často u Nerudy patos střídá humor, po této vznosné básni přichází ironická bajka, výsměch těm lidem, jejichž žabí obzor vzrušuje na vesmíru jediná věc, „jsou-li tam tvoři jako my, / jsou-li tam záby taky!“ Poté následuje proud básnických analogií mezi ději v kosmu a v lidstvu. Plameny uvnitř Země planou i na povrchu a projevují se v přírodě, v lásce a zejména v zánici lidstva pro svobodu, pravdu a krásu. Do zorného úhlu mluvčího vstupuje i národ; nejdříve v osobní rovině, v poděkování hvězdám za umění rozveselit jeho utrápenou tvář, byť přitom „humorist / do koutku jde a pláče!“, a poté několika apely odvozenými z kosmu: tak jako planety lnou ke svým sluncím, tak člověk má vlast a má ji nadevše milovat. Tak jako v kosmu často velké hvězdy s řídkou hmotou se točí kolem malých, ale hutných, tak i malý národ se může stát středem, k němuž tíhnou velké národy, zdůrazňuje se v básni končící všeobecně známou gnómou: „bude-li každý z nás z křemene, / je celý národ z kvádrů!“ Darwinova teorie boje o život aplikovaná na vesmír du Prelem platí i pro národy, které čeká smrt, podlehnou-li změkčilosti. Z hvězd také vyplývá osudové určení národů a lidstva „milovat se a prát se“. Tyto nabádavé verše se střídají s básněmi intimnějšího ladění, v nichž lyrický subjekt před závěrečnou fugou se zpovídá ze svých bolestí, z krátkosti života, z hoře nad marnou láskou (reminiscence na Terezu Macháčkovou, kterou Neruda miloval a která zemřela v osmnácti letech) i z bolu, který ve vesmíru, na Zemi i v lidstvu vyvolává boj o život; svěřuje se však také s touhou i „za cenu života / procítit slunečnou píseň,“ vyvolanou velko-

leposti Slunce a představou monumentálního horizontu slunečních básníků.

Závěr sbírky je cele věnován zániku světů a zrodu nových. Sugestivní líčení konce Slunce a Země provází neméně mohutná vidi- na vzniku nových světů, a tyto představy naplňují lyrický subjekt povznášejícím pocitem prožité nesmrtnosti: „co potřebuju já věčným být, / když věčnost již teď procítím!“ Nad vědomím konečnosti Země i lidstva znovu a naposledy vítězí víra v sílu lidského poznání a schopnost obrody, v závěrečné básni sbírky i osobně zbarvená. V ní osud tvůrčího jedince se spíná s osudem lidstva. Tak jako lidstvo překonává svou smrt heroickým pronikáním k tajemství vesmíru („Před žádnou, žádnou záhadou / své šije neskloníme, / o nebes klenby nejzazší / svým duchem zazvoníme!“), tak básník se nad smrt povznáší tím, že i v novém světě se zrodí potřeba poezie a v jejím hymnu zazní i reminiscence na jeho dávnou kosmickou píseň.

Aby vyslovil širokou tematickou rozlohu sbírky, která v sobě obsáhla zintimnělý vesmír, program moderního lidstva a vlastního národa i situaci tvůrčího jedince v jeho pospolitých snahách i intimních chvílích, volil Neruda několik rozličných básnických postojů, které vnášejí formální pestrost do myšlenkově jednolitého pásma veršů. Vedle idylicky úsměvných i humorných veršů opírajících se o folklórní popěvek a zdůvěrnujících vesmír se tu ozývá vznosný patos hymnických zpěvů líčících tvůrčí vzněty kosmu i jeho zánik, objevují se naléhavá gesta usilující vyztužit národní charakter, hravý i satirický fejeton a také ryze lyrické projevy intimního rázu. Tato vnější pestrost sváděla badatele k domněnce o roztříštěnosti a chaotičnosti sbírky (A. Novák), její myšlenková osnova zase k přesvědčení o přísně logické, ryze racionální kompozici (V. Jirátko) a nakonec ke kritice obou těchto krajností (O. Králík). Není ovšem pochyb, že tuto mnohostranně rozrůzněnou poezii sjednocuje jediný cíl: představit pozitivní program, v němž Neruda tváří v tvář vesmírnému dění, s vědomím konečnosti Země, lidstva i jedince a bez opor idealistických a náboženských představ, dospívá k vyjádření optimistické víry v člověka, v smysluplnost jeho zápasů a v hodnotu jeho poznávacích schopností. Tímto programem, v němž se ovšem ohrážela i sebedůvěra soudobé pozitivistické vědy a ideologie současných demokratických proudů opřených o přírodně materialistické modely světa, směřoval Neruda především k upevnění sebevědomí národa ve chvílích, kdy se dostavilo zklamání z nadějí šedesátých let a kdy se v bouřlivých sporech dvou českých politických stran rozhodovalo o dalším postupu české politiky

ve státoprávním zápase. Mnohotvárnost forem, s jakou Neruda tento program vyslovil, znamenala zároveň i po umělecké stránce rozchod s poetikou rozervanectví z padesátých let i překonání pokusů o ztvárnění tohoto programu s pomocí folklórní ohlasovosti z KNIH VERŠŮ. Pro tuto mnohotvárnost se také Písně kosmické mohly stát východiskem pozdějších navzájem odlišných básnickových sbírek; položily umělecké základy jak k intimní lyrice PROSTÝCH MOTIVŮ, tak k hymničnosti ZPĚVŮ PÁTEČNÍCH.

Když Neruda sbírku psal a otiskoval po časopisech ukázky, nebyl si jist výsledkem. Na jedné straně se obával, aby Kosmické písně nebyly jen „komické“, na druhé ho znepokojovaly hlasy, které ve snaze ke sbírce upoutat pozornost zdůrazňovaly, že ji uvítají zvláště zájemci o astronomii, obeznámení s nejnovějšími výzkumy přírodních věd. Mátly ho také rezolutní odsudky J. Grégra, pronášené v redakci Národních listů. Ohlas knižního vydání sbírky však předčil všechna očekávání. Po čtrnácti dnech byla rozebrána a vyšla znovu. Úspěch se ještě stupňoval po třetím vydání roku 1882. Od té doby patří ke klasickým dílům české poezie a F. X. Šalda na jejím základě zařadil Nerudu mezi pět našich „myslících básníků“, „básníků kosmu“, Máchu, Vrchlického knihy DUCH A SVĚT (sbírka vyšla v témže roce jako Písně kosmické), Březinu a Horu STRUN VE VĚTRU. zp

## Písně otroka - Svatopluk Čech 1895

Písně otroka navazují na Čechovy politické verše ze sbírek *Jitřní písně* a *NOVÉ PÍSNĚ*. Rozvíjejí v soudobé literatuře často se vyskytující hyperbolu, jež označuje postavení Čechů v rakousko-uherském mocnářství jako národa otroků. I Čech uplatňuje tuto nadnesenou metaforu v tomto tradičním pojetí, zároveň však její nacionální omezení překračuje: vycházejí z verše českého překladu *Písně práce*, v němž dělnická třída je pojímána jako armáda otroků, vztahuje titul skladby i na ni. Vyplývá to z šestého zpěvu knihy, v němž se praví, že „nám jařmo dvojí hněte vaz / a dvojí pouto ruku“. Čechův otrok se tak stává symbolem útlaku národního i sociálního. Báseň ovšem nepoukazuje na český národ a jeho dělnictvo přímo, je podobně jako Čechovy poémy *Evropa a Slávie* alegorií situovanou do neurčitého prostředí koloniální země v tropech, kterou lze jen podle drobných narážek přibližně identifikovat jako Indii (velkomogul = velký mogul, titul panovníků v Hindus-

tánu; Galkonda = pevnost v Hajdarábadu; bramíni = brahminí, indiští kněží) a také její situace jsou podány natolik neurčitě, že až na závěrečné partie skladby nijak nepřipomínají tehdejší politické poměry v Čechách.

Skladba na pomezí lyrickoepické poémy a cyklu politické lyriky se skládá z blíže tituly neurčených třídvaceti oddílů; podle užitých žánrů a postavení mluvčího lze ji rozdělit na tři odlišné části. V první (1. — 14. zpěv), převážně lyrické, bard otroků píše za noci svým odpočívajícím druhům své písně. Odmitá zpívat, jak je otroky žádán, o květech a hvězdách, o lásce, nechce žertovat ani vyprávět dávné báje. Jeho cit je cele zaujat utrpením bratří. Pro otroky je to sice všední hudba, přesto pěvci naslouchají. Nejdříve se představuje: narodil se jako otrok a zřejmě také jako otrok zemře. Jeho národ však byl kdysi svobodný, až přišel trest za blížie neurčené „myslí zmatky“ a „viny“. Od té doby žije pod surovou knutou otrokářů v poutech, bez práv a bez ochrany. Pěvcova slova provází sbor otroků zaujatých vyprávěním o minulosti národa i stvrzujících jeho líčení současného stavu. Poté následuje již jen pěvcův monolog: poukazuje na dvojí pouta, která váží jeho lid, popisuje důtky otrokáře, který jejich jednotlivé řemeny pojmenovává jmény jako Právo, Mrav, Osvěta, Svoboda, Pořádek, Lidskost, Pravda aj., učí mladou otrokyni ukolébavce, která dítěti naznačuje jeho budoucí hořký osud, stydí se za otroky, kteří v zájmu pána jdou do bojů vraždit jiné otroky a ještě se tím pyšní, opovrhují i těmi, kteří tupě se svolením pána rozmnožují otrocký rod místo toho, aby se vzepřeli, vyznává svobodnou práci ve prospěch vlasti a lidstva a pohrdá otrockým duchem plným nízkosti a poníženosti. Oddává se i snění, ale probuzení z něho vyvolává znovu jen nárek a touhu po pomstě.

Vyznání a soudy vystřídala v 15. zpěvu obsáhlá epická vložka, v níž pěvec vypráví svůj příběh z mládí. S druhem se vraceli s nákladem z daleké cesty. Uprostřed divoké přírody je přepadla šelma, roztrhala druha i jejich průvodce, hlídače. Úlek vypravěče vystřídal po noci strávené ve skalní slují omamný pocit svobody. Jednou na svých toulkách našel spící dívku, otrokyni Zajmu, která uprchla svému pánovi. Žili pak spolu radující se z volnosti až do chvíle, kdy se stali svědky kruté příhody. Spatřili, jak hlídači honí stařenku s dítětem v náručí. Vypravěč ji chtěl ochránit a vrhl se na biřiče. Zajma mu přispěchala na pomoc a byla jedním z drábů probodena kopím. Když vypravěč uviděl, že Zajma je mrtva, zanechal boje a vzdal se biřičům. Stihl ho krutý trest, ale zůstala mu trvalá vzpomínka na chvíle volnosti.

Po této epické vložce se pěvec vrací ke svým písním (16. — 23. od-

díl), avšak s jednou, sotva postřehnutelnou změnou: s pěvcem se nyní ztotožňuje sám autorský subjekt a vlastně přebírá jeho part. Lze tak soudit z toho, že při uchování výchozího protikladu otrokáři—otroci ve zbývajících osmi zpěvech mizí exotická scenérie, která účinkování tohoto protikladu dosud provázela; pěvcova nová vyznání přestávají tematizovat jeho individuální osudy, jeho postava ztrácí své dosavadní obrysy, a je dokonce zbavena všech znaků identifikujících ho jako otroka. V poměru k předcházejícímu dění se tato druhá řada pěvcových promluv jeví jako příliš obecná, zato prudce nabývá na konkrétnosti ve vztahu k soudobé politické situaci v Čechách, rozvířené omladinářskými bouřemi, stanným právem nad Prahou a politickým procesem s Omladinou. Alegorie se tak v poslední části mění v politickou lyriku, zahleděnou převážně do budoucnosti, a to zejména tam, kde pěvec-autor vítá novou naději, mládež, která se pokorně nesklání před bezprávím a naopak se mu vzpírá, byť za to krutě platila (zde je spojitost s Omladinou nejzřetelnější). Podobně jako v NOVÝCH PÍSNÍCH pěvec slyší „temný zvuk“ podobný řinčení pout, která dopadnou na lebky katů. Kritiku přítomnosti (horlení proti zneužívání náboženského citu, jehož otrokáři využívají k posvěcování pout, i proti nejednotnosti v boji s nepřáteli: nejdříve je třeba společně svrhnout jařmo a pak teprve uvažovat o tom, „kterak dál ke světlu jíti / v řadě volných národů“) provázejí apoteózy svobody a vzpoury („Kdo pána vrah, tenť naším přítelem!“), jež ústí nakonec v básnickou vizi svobodné budoucnosti, v níž „pobratří se lidstvo volné, klesnou pouta otroků / a též prapor náš, ó bratři, zavlá v jasném vysoku“.

Skladba má všechny znaky Čechovy dosavadní politické poezie. Hned ve vstupním dialogu pěvce s otroky se vynořuje protiklad čiré poezie vyžadované otroky a veršů, z nichž zaznívá „zubů skřípot, ston a vzdechy, řinkot pout“. I pěvec připouští, že posláním poezie je povznášet se nad vřavu doby a že „v týraného drsném skřeku / není umění a krás“, ale sám nemůže jinak. Tento v autorově politické poezii soustavně vyostřovaný protiklad se pak několikerým způsobem objektivuje i v samotné struktuře básně. Především se projevuje kontrastem mezi patetickou poezií výzev, vyznání a soudů a čirě poetizujícími odbočkami, zálibným soustředěním na barvitě, dekorativní popisy exotické přírody i rozvíjením pěvcových reflexí o záhadách vesmíru a dějích v přírodě, jež postupují epickou vložku. Tyto reflexe jsou také v přímém poměru k pěvcovu prožívání náhle nabyté svobody; teprve ta mu dovoluje oddat se pocitům, které si v otroctví nepřipouštěl a které odmítal. I těmito reflexemi tedy prosvítá Čechovo spříznění s lumírovskou představou poezie; odlišnost je zřejmá tam, kde básník ji pojímá jako pře-

psych, který si zápasící národ otroků nemůže dovolit a která bude mít své místo až ve svobodné zemi. (Ve své kritice Písní otroka F. V. Krejčí v tomto pěvcově příběhu spatřoval rovněž alegorii. V Zajmě shledával ztělesnění účelem nevázané poezie, které se básník vzdává, když vidí utrpení bratří.) Jiným kontrastem je úzké myšlenkové rozpětí básně, ježž náplň je předem dána výchozím alegorickým obrazem, a snaha básníka překlenout toto omezení formálními prostředky: žánrovou pestrostí (výpravná část vložená do lyrického celku, píseň, ukolébavka, rázné výzvy, vznosný rapsodický zpěv, patetická vize) i vynalézavým střídáním rozmanitých strofických a rytmických útvarů vízických se k užité žánrové formě (výpravný pěstitopý jamb, písňovost krátkých trochejů nebo jambů, velebný osmistopý trochej, atd.).

Konečně další protiklad se otvírá mezi jednoznačně politickým posláním skladby, jež vyžaduje i při alegorickém pojetí jisté konkrétní styčné body s alegorizovanou realitou, a Čechovým zdobeným rétorickým slohem, virtuózně sice ovládaným, směřujícím však naopak k významové neurčitosti a k vzájemnému oddalování slova a reality. Děje se tak prostřednictvím neologismů (hlavně krácením slov, např. kam = kámen), archaismů, pleonastických přívlastkových genitivů (slunka terč, výspy tes, mraků směs), významově rozporných spojení, tzv. katachrézí (lesní poušť) a zejména prostřednictvím perifrastických opisů. Jejich hromadění vede pak k složitým sémantickým i syntaktickým vztahům mezi přímými a opisnými pojmenováními, jež dále znejasňují vztah mezi věcí a jejím opisem a jejichž výsledkem může být i protimluv v myšlenkové osnově jednotlivých promluv. Hned v první sloce vstupního projevu barda můžeme číst: „Nuže, prolom hrázi retů, / bouře, již se prsa dmou, / myšlenky, jak blesky v letu / křížující duše tmou, / ohni studu, vichře zloby, / z líných snů a těžké mdloby / vyburcujte strunu mou!“ Obraz pěvce nese v sobě rozpor; současně má v nitru bouři, blesky, oheň a vichr i líné sny a mdlobu. Je možné to vysvětlit i tak, že v přívalu básnických opisů došlo ke krátkému spojení mezi motivací pěvcova zpěvu (hněv) a jeho funkcí (probudit otroky z planých snů a pasivity). I tak je ovšem zřejmý obsah básníkovy sdělení, ale jeho smysl vyplývá spíše z celkového rázu strofy, a to ještě jen povšechně, než z významové hodnoty jednotlivých slov. To platí i o celé skladbě. I o jejím smyslu lze soudit spíše z celkového aktualizujícího zaměření než z jednotlivých konkrétních obrazů, motivů a situací. Proto také se Písně otroka brzy po svém vydání mohly stát předmětem sporu o to, komu jsou určeny. Dělnictvo poukazující na sociální aspekt skladby je právem reklamovalo pro sebe. Ale stejně tak si ji přisvojovalo i zradikalizované liberální

mladočešství (stálo tehdy v opozici k vládě), ke kterému se sám Čech hlásil a které opírajíc se o úspěch knihy navrhovalo dokonce básníka za kandidáta na poslanecké křeslo. Básník byl vůbec po Písňích otroka zahrnován oficiálními poctami, čestnými občanstvími, čestným členstvím v různých institucích, adresami a diplomami. Čech projevy uznání odmítal, ale také se k probíhajícímu sporu nevyjádřil. Kniha měla ovšem mimořádný úspěch, v krátké době dosáhla desítek vydání. S výjimkou klerikální pravice, dekadentní Moderní revue (J. Karásek soudil, že choroba národa se v ní nepojímá jako vada organismu, nýbrž pohodlně babylónským zjetím) a T. G. Masaryka (v *Naší nynější krizi* napsal, že pro lidi politicky myslící jsou Písňe otroka právě tak jako Kollárův *Vlastenec* „doklady toho našeho kolísání, naší nevěčnosti, fantastiky a rozháranosti“) byla kladně přijata též i kritikou, a to i z řad mladé generace devadesátých let; ta však zdůraznila, že její úspěch je především výsledkem politického stanoviska a nikoli pokroku v uměleckém výrazu. Zároveň upozornila na různosměrné tendence v ní uložené, jež zavdaly podnět k sporům mezi stranami, přičemž nejvíce pravdy mělo patrně dělnictvo (F. V. Krejčí). Teprve s odstupem času po Čechově smrti zazněly z jejích řad i odmítavé soudy (J. S. Machar, F. X. Šalda). zp

## Plamínky - Jiří Mahen

1907

Lyrická prvotina pětadvacetiletého básníka zaznamenává jeho myšlenkové, citové i umělecké zrání. Sbíрка přináší především intimní lyriku; převážně lyrický charakter mají i nečetné balady. Svůj výchozí postoj i tvůrčí cíle básník naznačuje hned na začátku knihy; v motu převzatém z dopisu H. Ibsena se přihlašuje k dobovému individualistickému gestu, spjatému se společenským nonkonformismem: „Chci zůstat osamělým záškodníkem avantgardy a dělat, co za dobré uznám.“ Ve veršovaném programově zaměřeném úvodu ke sbírce pak básník toto stanovisko dále rozvádí: „Nad bílý plamen sluncí všech / rudý můj plamen vyráží“, ale hned v následující strofě situaci také převrací: „Nad temný hukot pod zemí / písnička smíru vyráží“. Tento protiklad postihuje nevyhnanost básníka v společenském stanovisku v počátečním stadiu jeho vývoje: revoluční, protispoločenský vzdor se sváří se strážlivěním z anarchických iluzí; nevyhnanost se promítá i do básníka smyslového a citového života a do jeho postoje básnického v podobě vnitřního

neklidu, kolísání mezi vzdorem a rezignací, radostnými okamžiky a skepsí, něhou a ironií. Náznorně charakterizuje tento rys podoba básnickovy symboliky a básnického pojmenování vůbec, zejména častý výskyt oxymór; objevují se už ve veršovaném úvodu („O svoji bídě radostně / si zpívám na stráži“) a pronikají i do titulů básní (*Tragické štěstí*). Ve veršovaném prologu se básník také zmiňuje o svých tvůrčích cílech: usiluje o vlastní cestu uprostřed zápasu o „stará slova přísězná“. A skutečně už v této sbírce se vyraňuje osobitý básnický projev — nikoli ovšem v technice stavby básně, jež je v mnohém poplatná básnickovým předchůdcům, zejména V. Dykovi (úsečnost a eliptičnost verše, náznak, přerývaná intonační linie, práce s refrémem) a k Hlaváčkovu (ve vytváření neurčité atmosféry básně) — zato však v myšlenkovém a citovém klimatu, v současné přítomnosti rozporných subjektivních stavů a pocitů a v jejich adekvátním ztvárnění. K tomu říká své i titulní báseň sbírky následující po prologu (titul byl zvolen podle plamínků ohniček, u kterých se za zimy básník ohříval na svých poutích se svými druhy, „pobouřenými rebely“, a také podle jisker — veršů, o nichž doufá, že zapálí, „jistě zapálí“). Básník se tu vyznává z odporu k jakékoli nepravdě a předstírání. Nechce, aby jeho písňe lhaly („jak posly marné, bezvýznamné / bych zavolal je zpět!“), a proto neváhá přiznat se ke slabostem, pýše, roztesknění i hříchům, chce vyslovit „nahou pravdu“ i „nahou krásu“.

Rys upřímnosti, opravdovosti prostupuje celou sbírku. Projevuje se jednak vnitřní pravdivostí, odhalující básníkovu neklidně, rozřezkaně, rozporuplné nitro, jednak pohrdáním vši umělou stylizovaností a rafinovaností při výstavbě básně. První rys je zvláště patrný v milostné lyrice, spíše nahořklé než radostné, vždy nějak lomené, vyslovující zkušenost, jež nepřináší plné uspokojení; milostný vztah přitom nikdy není lehkomyšlnou hrou, je vždy podložen dávkou velkorysě ušlechtilosti a jakési zdrženlivosti, která ovšem nemá nic společného s askezí: „Tančil bych, kdybych uměl. / Tomu však jsem nikdy nerozuměl, / abych slova svůdně šeptal / v kruhu — potom vlek tě ven...“ Druhý rys, odvržení stylizace, manifestační nedůvěra k literárnosti má pak za následek jistou nehotovost, improvizaci; před uhlazeností dává básník přednost banálnímu vyjádření („Chceš mi zabít mládí stále doufající?“ — báseň *Z nemocnice*), ponechává své pocity a představy raději v jejich syrovosti, drsnosti a fragmentárnosti a dokonce i myšlenkové nehotovosti, než by je vtěsňoval ve vykrystalizovaný, dlouho zrající tvar. Výjimku tvoří využití refrénu a vůbec opakování stejných nebo jen mírně obměňovaných veršů na začátku i konci strof, anaforické i epiforické verše apod. Spolu s dobově obecnější tendencí k písňovosti u větší-



ny básní (u Mahena osobitě specifikovanou vztahem k moravskému a slovenskému folklóru), s neurčitostí náznaků v často eliptických verších a s jmenými větami vyvolávajícími dojem úsečnosti stávají se různé typy opakování hlavním prostředkem vytvářejícím náladu básně. Neboť k náladě především směřuje řada veršů této sbírky. Někdy i jednotlivé dílčí, prudce se střídající útržkovité motivy a obrazy navzájem nesouvisející nebo související jen málo oslabují nebo dokonce ztrácejí samostatný vztah k předmětům a vztahům, které běžně označují, a stávají se vlastně opisným poukazem k náladě; teprve skrze tuto parabolu báseň nabývá celistvosti. Není pochyb, že se tu ocitáme u impresionistické metody výstavby básně. Mahen se ve sbírce vyznává, zpovídá, pravdivě se vyslovuje o svém nitru, přitom však setrvává u určitého pocitu, nálady, u samotného jevu, jehož kořeny zůstávají skryty. Lze dokonce říci, že právě důrazem na konkrétnost jevu básník ukrývá a zahaluje jeho příčiny. Zároveň se v básních objevuje řada motivů, gest a situací, z jejichž ztvárnění čtenář s jistotou rozpoznává, že odkazují k něčemu hlubšímu, podstatnějšímu, že jsou znaky postojů, nikoli pouhými nositeli nálad; uhádnout smysl těchto odkazů však není možné, na to jsou příliš neurčité, chaotické, navzájem nesourodé. Jako by životní látka byla sama příliš komplexní a neprojasněná, aby v ní bylo možno odhalit jednotný smysl a podat víc než sérii různosměrných reakcí neutříděných jako prožitek sám. Impresionistická metoda je tak opětovně rozbíjena básnickovým vnitřním napětím; přemíra vzrušení nejednou mění básně v řadu výkřiků. Vznikají zalykající se verše plné dramatických dialogů, zvolání a otázek, verše naléhavých gest; na jedné straně revolta a vzdor nutí básníka k útočným invektivám, k ironii a sarkasmu, na druhé straně čirá citovost plodí lyrické zpovědi, v nichž bolest nebo něha nedovoluje setrvat u pouhého záznamu dojmů.

Mahenova lyrika včetně balad snad nejvíc trpících útržkovitou náznakovostí je jen jednou součástí tvorby epického básníka, dramatika, prozaika a publicisty. Obracel se k ní jen příležitostně a ve velkých časových intervalech. Odtud její různorodost a proměnlivost neřízené logikou vnitřního vývoje. Přestože jde o prvotinu, zaujímají Plamínky v Mahenově lyrice (spolu s těsně následující knížkou milostných villonských *Balad*) vůdčí postavení. Jednak proto, že se nejvíce z Mahenových lyrických sbírek včlenily do soudobého vývoje českého básnictví (které v tvorbě básnickových druhů z anarchistické družiny seskupené kolem Nového kultu St. K. Neumanna i v tvorbě Mahena samého příklonem k písňovosti pravidelných sevřených strof, i k přirozenému hovorovému jazyku překonávalo tehdy již pokleslé dědictví symbolismu), jed-

nak též pro básníkovo upřímné, vzrušivé otevření vlastního nitra, vyznávajícího se ze svých revolt, lásek i neklidu mládí.

zp

## Poledne - Otokar Fischer 1934

Poledne je druhá ze skupiny sbírek (patří k ní *Peřeje*, 1932, *Rok*, 1936, *Host*, 1937) třicátých let, období, které tvoří předčasné závěr života a tvorby velkého překladatele (mj. Goethův *Faust*, Villon, Heine), badatele v německé a pak i v české literární historii, dramatika, kritika a organizátora divadelního života, univerzitního profesora Otokara Fischera. V tomto období podle obecného názoru dochází ve Fischerově poezii k příklonu k širší lidské pospolitosti historické i moderní oproti individualismu v jeho knížkách z desátých a dvacátých let; zvyšuje se vnímavost ke skutečnosti světa a těla oproti dřívějšímu spiritualistickému přilnutí k duchu; objevuje se smysl pro společenské a časově konkrétní úkoly básnictví, jež bylo dotud u Fischera upjato především k hodnotám nadčasovým. Nejde však o prudký zlom, ani předchází Fischerova tvorba nemá výlučně idealistický ráz a není izolována od společenského dění. Kromě toho přechází z raných do pozdějších sbírek klasicky pravidelný, poněkud odosobněný verš vytříbený na technicky náročných překladech a jazyk tradičního stylu, navazující ještě na velkého Fischerova předchůdce, Jaroslava Vrchlického.

Členění sbírky není vyznačeno vnějšími prostředky, lze však rozeznat dva soubory básní s evropskou inspirací; jim předcházejí, je oddělují a po nich následují verše vycházející z prožitku domova. Rozmanité české krajiny, především rodný kraj, jsou tu místem, kde si intelektuál nucený zvládat nové a nové náročné úkoly uvědomuje, co trvá v proměnách. Píseň labského splavu je neumlkajícím spodním tónem jeho života. I v přírodě však subjekt hájí svou „umělost, tak městsky složitou, tak bez života prý — tak prožitou“, odmítá vmlouvat se do prostoty. Spočinutí v domově je spíš věcí touhy a vzpomínky, právě doma se básník nejvíce cítí jako „bezzemek“ (*Doma*). Vztah k rodnému místu a šíře k české vlasti prožívá Fischer jako niterné drama, komplikované, ale i zvrstvené německým vzděláním a židovským původem. Komplikace jsou u Fischera nezbytnou součástí jakéhokoli prožitku, neboť určitá citová poloha v něm skoro automaticky vybavuje povědomí o opačné možnosti, vyvolává polohu protikladnou; dochází ke srážce obou

poloh, což vede někdy k hlubšímu, ba nálehavějšímu prožitku, někdy však jen k větší abstraktnosti. Ale tato dvojdomost znamená i sílu subjektu schopného ve svízelných podmínkách volit věrnost nadosobnímu úkolu. Stálým prvkem domova je i sociální bída prostupující krásný horský kraj (*Úsměv hor*). V závěru sbírky jsou básně věnované Praze viděné v tragicky monumentálním i milostně okouzleném osvětlení (*Dům, Město*). — Vztah k domovu znamená pro Fischera jak vztah k nadosobnímu dějinnému společenství, tak noetický vztah k pozemské hmotné skutečnosti země. Programové ujasňování tohoto vztahu mění často i živě viděné reálné motivy domova v jakési vyňaté části, pouze zastupující celek; jejich smyslová a citová intenzita je tím oslabena.

Nejjednodušší a umělecky nejzdařilejší soubor veršů v Poledni je inspirován jednou z četných autorových cest do Středomoří. To je pro Fischera převážně zemí milované antiky, jejíž živou přítomnost si tu na každém kroku rozechvěle uvědomuje. Jsou tu verše s italskou, řeckou i jihoslovanskou (jadranskou) tematikou. Jako Goethe a v kontaktu s Horovou ITÁLIÍ přijímá Fischer jih jako kraj, kde „strohá sloka jasně se a sládně“ (narážka na Mignoninu píseň z Goethova *Viléma Meistera* v básni *Na pobřeží*). Oddává se poklidu a kulturně historickým hrám, když např. v duchu českých obrozeneckých fantazií (Jan Kollár) očekává slovanskou řeč na rtech mytické Homérové Heleny, nenadále spatřené uprostřed antických památek (*Setkáni*); ale už z toho je vidět i ryze moderní stránku Fischerova vztahu k Středomoří: je to zaujetí mnohostí a propleteností kulturních a historických vrstev, které lze odhalovat v každém městě, duchovním výtvaru, náboženské představě. V básni *Historik* je proklamován cíl „vidět vrstvení měst“, ale nejde o archeologický akademismus. I přítomnost tvoří jednu z aktivních vrstev těchto syntéz (bez ní nastává zmrtnění, které — podle básně *V zátoce* — hrozí Dubrovniku). Nadto zvrstvenost jevů je předpokladem, aby se staly pochopitelnými dnešnímu člověku, který také je složený a mnohovrstevný. Jako Čapkovi v *Obyčejném životě* je Fischerovi složitost lidské bytosti výzvou a předpokladem k porozumění mezi jedinci, národy a kulturami. Tak je motivována i vášnivá polemika proti nacionalistům chápajícím národ jako předděl a hranici mezi lidmi (*Starozákonníkům*).

V druhé polovině sbírky je tematika širšího evropského dosahu zastoupena básněmi dvou nedokončených cyklů. První se nazývá *Zlomky tragédie*, jde však spíš o čtyři legendy, výjevy z minulosti, které jsou sjednoceny motivem zápasu o víru (k tomu poukazuje i moto z Goetha); v těchto technicky virtuózně provedených výjevech Fischer jen větší citovou bezprostředností překračuje akade-

mickou, v podstatě ještě lumírovskou básnickou metodu. — Obdobné téma víry, tentokrát však v naprosto současném kontextu, se rozehrává i ve čtyřech básních se společným titulem *Z evropských žalmů*; v chmuřícím se ovzduší Evropy v půli třicátých let lícené s pomocí tradičních symbolů temnoty a zkázy volá lyrik ducha tvořivosti, aby posílil vůli k svobodě, vrátil lidem víru a odvalu. Působivostí básni překáží rozpor aktuálního záměru s archaickým gestem vzývání ideálních hodnot, jež odsuzuje verše k jisté abstraktnosti.

Na lyrice O. Fischera je znát, že zdaleka nebyla hlavním způsobem tvůrčí realizace svého autora. Proto se stala spíše souhrnem lyrických glos na okraj statečného životního postoje a široce založeného díla. Uchovává si svou působivost jako svědectví účtyhodného lidského typu, osobnosti, která na vrcholu veřejné aktivity a uznání zůstává hledajícím, neklidným, zápasícím člověkem. Zaujme i svým úsilím o překonání intelektuálního individualismu, který Fischer kdysi sdílel s Dykem a Theerem a jehož stopy zůstaly v jeho poezii přítomny až do konce. mč

## Pozdě k ránu - Karel Hlaváček 1896

Sbírku tvoří jednotný, nečleněný proud lyrických veršů a básní v próze. Má také jediný autorem v úvodní básni v próze ohlášený cíl: vyvolat ve čtenáři obdobnou náladu, sugerovat niterný stav, v němž se octl básník jednou, když bylo „pozdě k ránu“ a on se vracel od své milenky. K sdělení něčeho tak těžko sdělitelného užívá Hlaváček dvou odlišných způsobů. První záleží ve vytváření nálady prostřednictvím subjektivně prožívaných přírodních dojmů, jež jsou vyjadřovány popisem prostoupeným obrazností. V těchto verších vládne imprese, stávají se záležitostmi smyslů. Jsou plny lomených barev, tlumených zvuků a rafinovaných vůní; výčty smyslových vjemů ústí v teskně neurčitou náladu, která se zároveň stává symbolem básníkova duševního rozpoložení, jeho jemné citlivé psychiky prožívající vlastní životní situaci (básně *Za noci březnové*, *Pršelo v noci* aj.). Ještě častěji tuto symbolizaci nálady dosahuje Hlaváček pomocí uměleckých, tj. hudebních, výtvarných a tanečních motivů. Chce-li například charakterizovat nevšední atmosféru prvního návratu od milenky, použije k tomu nejprve hudebního motivu, pak motivu výtvarného spojeného s vjemy vůně (básně v próze *Pozdě k ránu*). Tyto motivy z oblasti umění pojatého jako

zdroj smyslových senzací zanechávají stopy i v tématu, hlavně v básních v próze; projevuje se v nich záliba v starých uměleckých drobnostech, exotických japonériích apod., tedy jakési rafinované starožitnictví příznačné pro dekadentní básně i prózu (Huysmans). Vztah k hudbě a výtvarnictví pomáhá však Hlaváčkově tlumočit i jemné odstínění vlastního postoje ve verších, které patří k tomu nejživotnějšímu ve sbírce, například v básni *Svou violu jsem naladil co možno nejhloběji*. Tyto verše chtějí v sebe pojmout všechno subtilní a důvěrné, co je obklopeno nejistotou a marností, zachytit „divné kouzlo starých, ironických balad“, vyjádřit smutek toho, „co rostlo, vykvetlo a zrálo marně, pro nikoho“, mít naději a něhu toho, „co vzklíčiti chce v těžké půdě dalekého břehu“ a v básníkově hudební transformaci to zase předat dál těm „již k ránu v nocích nejistých do dalek naslouchají“.

Druhý stylizační postup v této sbírce můžeme označit jako vytváření básnických vizí. V nich Hlaváček promítá svůj vnitřní svět do obrazů neskutečných, fantaskně snových, do nehybnosti strnulých, melancholických krajin, v nichž vládne měsíc zdůrazňující svou přítomností, že je „pozdě k ránu“. I tyto vize se zpravidla skládají z přírodních prvků vnějšího světa, i ony mají vyvolat především náladu. Rozdíl je však v tom, že nejsou podmíněny básníkovým smyslovým nazíráním, že motivy přírodního světa tu slouží bezprostředně jako symboly — imaginární znaky, v nichž básník sestavuje nový, umělý svět, vyznačující se kusostí, tajemnou neurčitostí a alogičností. Smyslem tu není popisovat ani zobrazovat, nýbrž sugerovat, vyvolat ve čtenáři obdobné pocity a nálady. K tomuto postupu se básník uchyluje jak tam, kde vytváří obraz nehybných krajinných scénérií, tak tam, kde směřuje k vytváření určitého děje, jehož průběh je vyjádřen v podstatě jednoduchými prostředky, ale jehož smysl je opět skryt v mnohoznačnosti náznačků (básně *Záhada, Dva hlasy*).

V Hlaváčkových vizích i impresích můžeme ovšem někdy za mnohoznačnými celky nacházet ozvěny básníkových reálných prožitků. Nejvíce zřejmé je to ve verších zasvěcených velkým mrtvým básníkům (*Sonet* věnovaný památce ě. Dubuse a *Smutný večer* věnovaný památce P. Verlaina). Zvláště ve *Smutném večeru* se přímo vyjevuje Hlaváčkův citový vztah k Verlainovi; podobně bezprostřední je báseň *Modlitba*, jež je pouhým citovým vyznáním zcela zbaveným jakékoliv stylizace představ, a tedy i symbolizace. Složitější je to v některých Hlaváčkových milostných verších, kde určité pasáže korespondují s partiemi z jeho milostných dopisů M. Balounové (motiv žárlivosti — báseň *Za noci březnové*, motiv milenčiny osamělé věrnosti — báseň v próze *Má Ithaka*), i ve ver-

ších situovaných do středověkého kastelu (kasárna v Tridentu, kde Hlaváček několik měsíců sloužil na vojně, byla umístěna v kastelu). Zde všude figurují již jen střípky reality, které až na výjimky jsou zasazeny do jiných souvislostí a ztrácejí zcela svůj původní prožívaný význam.

Své úsilí ve sbírce charakterizoval Hlaváček v předmluvě (v prvním vydání nakonec nezveřejněné) jako nezkratnou žízeň „po něčem novém, lepším, delikátním a subtilním“. Skutečně také celou sbírkou se táhne snaha o kultivaci skutečnosti, její zdelikátnění a zesubtilnění. Motivy z různých oblastí umění a artistní stylizace, zvláště v básních v próze, které také působí nejvíce uměle a konstruovaně, svědčí o tom, že i Hlaváček se po své první sbírce patectických a rétorických *Sokolských sonetů* stal vyznavačem aristokratického kultu umění, jak ho šířila skupina umělců sdružená kolem *Moderní revue*. Hlaváček patřil k jejímu nejužšímu kruhu a dekadentní životní pocit se stal nejvlastnějším výrazem jeho vnitřních stavů a rozporů. Zároveň úsilím o vytváření obrazných fiktivních světů vzdálených realitě se Hlaváček ocitá v oblasti básnictví symbolistického. Hra představ, založená na napětí obrazné a věcné roviny básně, tu vyjadřuje ty nejjemnější odstíny básníkovy psychiky a vystihuje neopakovatelné nálady určitého časového momentu, pro jejichž zachycení básník neváhal opustit i jednotné téma a logicky spjatou myšlenkovou osnovu básně. Mezi českými symbolistickými sbírkami se *Pozdě k ránu* výrazně odlišuje. K jejím specifickým rysům patří zejména časté opakování slov stejného významu i spojování slov různého významu na základě jejich zvukové podobnosti. Z toho pramení záměrná významová redukce, radikální omezení věcného vztahu sdělení. Opakování slov však zároveň zdůrazňuje naléhavost prožitku a vytváří výraznou zvukovou rovinu básní, jejich jednotné hlasové ladění. Eufonie (hláskové souzvučky) se tak stává prvkem, jež spolu s využitím rytmické a intonační stránky verše spojuje básníkovy nálady, vize i citová vyznání k jednotnému lyrickému vyznění. *Pozdě k ránu* se tak stalo básnickou knihou, v níž se u nás poprvé postupy symbolistického básnictví uplatnily ve vyhraněném lyrickém tvaru. Touto sbírkou se Hlaváček přiřadil k mladé generaci, která v kritických zápasech i ve vlastní tvorbě v průběhu devadesátých let prosazovala nové pojetí umělecké práce, nezávislé na nárocích, jež na ni vznášela vládnoucí politika, její žurnalistika a s ní spjatá literární kritika.

## Pozdravení slunci - Jan Zahradníček

1937

Pozdravení slunci, pátá básnická sbírka Jana Zahradníčka, se skládá ze dvou oddílů a závěrečného epilogu *Zemímé... Jestliže ještě v předchozí Zahradníčkově básnické sbírce ŽÍZNIVÉ LÉTO* zaznívala v jeho verších jistá hořkost z uplývajícího času i z marnosti mnoha životních gest (v osobně konfesijní básni *Třicetiletý* čteme např. verš „dopola rozvinut můj život dále míjí“) v Pozdravení slunci už je básníkovo zakotvení v jistotách křesťanské víry tak neotřesitelně pevné, že eliminuje každou marnost, ve všem nacházejí stopu božích záměrů. Svár „duše s tělem“, tak často zpřítomňující v dřívější Zahradníčkově tvorbě napětí mezi smyslovostí a touhou po absolutnu, je zde definitivně a vítězně překonán; všechno smyslové a fyzické je podřízeno principům ducha, který jako základní předpoklad veškerého bytí harmonizuje a prostupuje vše. A tak může básník už v jedné z prvních básní sbírky provést směle jakousi životní bilanci a konstatovat: „zub marnosti jak oheň k dřevu / Inul k útrobám v dnech dlužících, / nedařilo se zeleni a zpěvu / při vodách churavějících...“ a zároveň vytyčit jasný směr své cesty budoucí „hřad lichých besed opuštěn, / obracíš k slunci pohled přímý,“ (báseň *Na pole praskající ke žni*). Cestu vzhůru, vedoucí do „ráje nutnosti“, v němž je básníkova víra neotřesitelná, symbolizuje pohled k slunci, jež je základním ideovým emblémem celé sbírky. Slunce je pro Zahradníčka synonymem Boha; tak jako je veškeré stvoření ovládáno a prostupováno božím řádem, tak také sluneční paprsky svítí na vše dobré i zlé a jsou hlavní podmínkou veškerého života. Básník vyzývá slunce („ó, slunce, ty anděle ohnivě rady, / monstrance, již koří se věže a vody!“), chápe je jako základní předpoklad veškeré naděje („kde úzkosti noci jsou, kde Saturnovo / království, jemuž jsem poplatný býval?“) a s úžasem vnímá symbiózu velikosti a pokory ve slunečním svitu, s nímž se slunce dává jako Bůh cele i těm nejmenším a nejprostším („pro oči věžňů se pokorně drobiš, / však studánkám a skřivanům dáváš se celé.“ — báseň *Pozdravení slunci*). Pro svou křesťanskou adoraci slunce Zahradníček jako by našel básnický předobraz v Hymnu na bratra Slunce svatého Františka z Assisi; tak jako u svatého Františka z Assisi, i u Zahradníčka je sluneční záře symbolem božího jasu a vítězství světla nad temnotami pekla a hříchu v lidském nitru, protože „lež složitou tvé loukotě drtí“.

Dramatický konflikt mezi básníkovou smyslovostí a touhou po

věčných hodnotách už sice v Pozdravení slunci nenalzáme, ale přesto se Zahradníčkova poezie nestala pouhou popisnou výpovědí o básnickově cestě za absolutnem. Její dramaticčnost a dynamika je nyní dána usilovným pohybem vzhůru ke slunci, jež je dárce života a radosti. V boji mezi temnotou a slunečním jasem — tento boj má v Zahradníčkově poezii často charakter až barokní antiteze — slunce zákonitě vítězí („to kotouč hostie hřměl z kostelů a drtil, / milostí strašnou slunci podoben“), protože právě pod jeho paprsky všechno klíčí a zraje, ono je energetickým zdrojem veškerého bytí i základem radostného přitakání životu. A tak zde poprvé u Zahradníčka objevujeme radost jako jeden ze základních pilířů jeho náboženské víry, která se tak stává především výrazem dokonalé životní plnosti, ba přímo radostného překypění životem v Bohu. Tento ideový proces se projevuje v básníkově obraznosti především zdůrazněným užíváním jásavě oslnivých barev (zejména zlaté) a všech typických symbolů životní plnosti (žně, zrání, žhavá síla letního poledne apod.). Smyslovost a konkrétnost Zahradníčkovy poezie nezmizela v hlubinách poznání víry, spíše naopak, patos veršů — boží přítomnost monumentalizuje vše — co se opírá o věci zcela konkrétní, plné jasu a nabitě energií, (například „Pole praskající ke žni“ — „úpalu tvého žhnou barvy“ — „klas, jež k metání a k žhavé žatvě z temna žene kořen“ — „žár na všem spočívá“).

Oba oddíly sbírky mají v podstatě stejný charakter; tradičně koncipovaná lyrika se střídá s básněmi tematizujícími nějakou významnou událost (smrt F. X. Šaldy, J. Pekaře, narození dítěte apod.) či nábožensko-liturgickou skutečnost (advent, svatodušní svátky, Velký pátek apod.). Definitivnost jeho zúčtování se „starým životem“, v němž měla místo ještě hořkost a skepse, se v Zahradníčkově poezii projevuje jednoznačným způsobem: vše se včleňuje do ortodoxně náboženských souřadnic, kde se nalézá básníkova autentická existenciální jistota. Milostná a rodinná poezie je tak především zdůrazněním čistoty a jistoty rodiny jako základního předstupně k boží pospolitosti (báseň *Na zemi dosud vy, Svatební zvony*); při narození dítěte (báseň *Narozená*) je diktováno lyrické vzepětí nejen otcovskou radostí, ale také touhou zasvětit dítě Kristu a Panně Marii jako ochráncům jeho nevinnosti; i čas naší všednosti je členěn liturgickým rytmem: polední modlitbou (báseň *Poledne nad městem*) či klekáním (báseň *Po jarním klekání*). Také smrt F. X. Šaldy (báseň *Odchod*) a J. Pekaře (báseň *Rekvie*) je interpretována zcela jednoznačně v katolických intencích; v básni nad Pekařovou smrtí pak Zahradníček rozvíjí svou vizi křesťanského zmrtvýchvstání českého národa pod patronací svatého Václava. (Zahradníčkovi je bližší Pekařův myšlenkový svět, v jeho spojení

nacionalismu s křesťanskou univerzalitou vidí básník jeden z předpokladů pro oživení svatováclavské tradice v českém národě, jak to dokumentuje básnický portrét *Svatý Václav* a zejména básnický epilog sbírky *Zemi mé...*, který není ničím jiným než apoteózou rodné země a jejím zasvěcením svatému Václavu.) I Zahradníčkova oslava K. H. Máchy (báseň *Mácha*) zvyrazňuje u tohoto básníka především jeho barokní antitetičnost, tak jak to zdůrazňovala soudobá katolicky orientovaná literární historie (především A. Vyskočil). V *Pozdravení slunci* se také poprvé u Zahradníčka objevuje v podstatné míře fenomén města jako symbolu odcizeného života, sídla všech hříchů, s nimiž bojuje lidská žádostivost a pýcha (báseň *Nocleh v cizím městě*). Ve své patetické vizi města (báseň *Velký pátek v městě*), jehož ulicemi, kanceláři a restauracemi prochází Kristus, toužící vykoupit svou oběť i verhaerenovské zástupy společenských vyděděnců a chudáků, má Zahradníček v této sbírce nejbližší k Březinovi; tak jako Březina, i on chápe město jako příznak nebezpečného odvratu moderní civilizace od tradičních duchovních hodnot. Tento vpád městské tematiky ovšem nikterak neovlivnil venkovský ráz Zahradníčkovy obraznosti, která je stále pevně spjata s jeho rodnou Vysočinou. „Břehy klasnaté“; „zaspí smyslů“; „slunce, tvé loukotě drtí“ — to je básnické výrazivo víc než zřetelně inspirované venkovem, včetně nemnoha až parnasistně zdobných neologismů („plavoklasí“, „černolesi“). Integriteta náboženského prožitku ovlivnila méně básnický slovník (sakralizace všednosti pomocí příměrů „pšenice zlaté magnificat“ není typickým znakem Zahradníčkova slovníku) a více se promítla do tvarové struktury jeho poezie, jejíž složitou veršovou konstrukci ovlivňuje zejména hymnus a modlitba. Dokládá to zvláště hojný výskyt apostrof a apelů všeho druhu („ty smutných potěšení, ty chorých uzdravení“ — „ó Maria, ty paní studánek, jež držíš blanky“ — „ó hlohu tvrdých bodlin“); zejména apostrofa, tato klasická součást mnoha modliteb, je formou, již básníci subjekt velmi rychle dynamizuje svůj duchovní vzdech a pohyb vzhůru ke klenbě nebes. Proto se také básník tak často stylizuje do role modlíciho se člověka, koneckonců i město „modlí se stojící“, aby byla zdůrazněna i noetická funkce modlitby jako mostu překonávajícího propast mezi všedním a nadzemským, mezi lidským a božím. Jedině ono všudypřítomné venkovanství, syčené tradiční zbožností básníkovy mládí, dává Zahradníčkově poezii organický charakter a autentičnost a uchránilo ji před spekulativností a abstrakcí. A také to, že je Zahradníčkův náboženský prožitek opřen o víru v zmrtvýchvstalého Krista, který není pro křesťana žádným filozofickým principem, ale jedinečnou osobnostní zárukou jeho existence.

Pozdravení slunci, spolu s jeho dalšími dvěma básnickými sbírkami z třicátých let (*Jeřáby*, 1933 a *ŽÍZNIVÉ LÉTO*, 1935), představuje nesporný vrchol Zahradníčkovy básnické tvorby, jejíž další vývoj už nikdy nemohl dosáhnout, vinou vnějších okolností (nacistická okupace, básníkovo dlouholeté věznění v padesátých letech), oné vnitřní kontinuitnosti a tvůrčí dovršenosti, jaké Zahradníček dosáhl v básnický i lidský nejšťastnějším období svého života. jm

## Pracující den - Josef Hora 1920

Pracující den je v tvorbě svého autora a vůbec v českém básnictví první sbírkou proletářské poezie. Verše obracející se v duchu soudobého vitalismu k přírodě a k člověku spjatému především s ní, k čisté tabuli nepopsané vztahy a minulými zážitky (*Člověk na jaře*), a také poezie civilizační (*Aeroplán*) jsou tu přehodnocovány v básnictví sociální citlivosti a aktivity; známé motivy přírodní poezie se mění v symboly spontánních revolučních sil (*Voda*). Převažuje však nový typ poezie: básně poukazující k realitě prudce aktualizované současným politickým děním, ke společnosti třídních rozporů, vykořisťování, hamižnosti a bída; v kontextu Horovy příznačné, i zde zachované snivosti a nesmělého okouzlení prostými krásami světa strhují k sobě tyto motivy tvrdé sociální skutečnosti prudce pozornost. Na rozdíl od tradiční sociální poezie se Horova socialistická tvorba opírá o ideologii komunismu a ruské revoluce. Proletář se stává subjektem dějinného procesu, nositelem nového civilizačního sebevědomí. Ve shodě s nadějami a iluzemi doby je jeho odboj u Hory motivován láskou a děje se v zájmu spravedlnosti pro celé lidstvo; cílem je přitom lidská osobnost rozvinutá především po své duchovní stránce — hmotné zájmy (kromě překonání tísnivé a oklešťující bída) zůstávají pro Hory v pozadí. V básni *Dělnická Madona* je k oslavě úlohy dělnické třídy užito srovnání proletářského dítěte s rodičem se Kristem, jak je to známo už z revolučně demokratické a utopické literatury 19. století. Zde však vedle paralel vystupují i kontrasty (revoluční čin proti pokoře). Stylizace v duchu hlásání nového evangelia vytváří ve sbírce rétorické básně oslovující masy stylem kázání. Úderná poezie zůstává však pro Hory spíše záležitostí vůle a touhy; těžiště není v kolektivní patetické tvorbě ani v politické a příležitostné tematice. Hora ve svých nejlepších proletářských verších vychází ze situací

všedního dne dělníkova, z jeho pohledu oknem na chmurnou scenerii předměstí (*Chudí*), z chvíle odpočinku mezi dvojím zahoukáním sirény, z prožitku hrozičoho zoufalství při setkání s pracovním neštěstím nebo s chorobou dítěte (*Nezoufej!*). Na tyto motivy vždy pak navazuje reflexe lyrického subjektu; je myšlenkově nevšední, citově prožitá, a morální závěr, k němuž směřuje, má spíše podobu intimního přátelského oslovení než řečnické výzvy k davu. Jednou z neliterárních komunikačních forem stojících u pramenů proletářské poezie byla tedy rozmluva mezi pracujícími lidmi blízkými si osudem a životní perspektivou, rozmluva vycházející ze společného hledání, z potřeby vyznat se ve svých možnostech ve světě, jehož krutost byla nazírána jako něco přechodného a změnitelného. Hora soustředěně sleduje především etickou obrodu, nové možnosti lidství ve svém proletářském hrdinovi. Nemůže zůstat lhostejný, pozoruje-li sobectví, touhu po přepychu a moci i mezi dělníky. A každý příznak nové citovosti i socialisticky uvědomělého vztahu k životním hodnotám zaznamenává s rozechvělou pozorností. Právě zde byl pro Horu zdroj naděje i důvod, proč v proletáři viděl bytost, v níž je „více světa“ než v druhých: v mezilidských vztazích vzájemné pomoci a spolupráce, ve svobodném partnerství mezi mužem a ženou, v přehodnocení vlasteneckého citu, v docenění hodnoty prostých radostí, v otevřenosti a vnímavosti nepřekultivovaných smyslů, v odvaze k překročení vymezených hranic i k životnímu experimentu. Vrcholnou hodnotou je pro Horu lidská práce, dosud olupovaná o své plody, ale už nyní, ještě před svým osvobozením, tvořivá síla životní (báseň *Práce* aj.). Ale osobitá pozornost je věnována i okamžikům, kdy se člověk aspoň nakrátko a v iluzi vymaní ze sociálních determinací a bezprostředně prožívá kontakt se ženou, přírodou, závratí dalek: tyto verše nemají popírat společenské začlenění člověka, ale přinášet předobrazy jeho budoucí svobody.

K rysům nového člověka přistupuje tedy Hora především cestou reflexe, což v kontextu poezie Horových druhů představuje tradičnější pojetí. O něco mladší básníci se chtěli nového lidství zmocnit energií experimentálního básnictví, rázem a bez analýzy duchovních procesů. Subjekt Horovy sbírky naopak prožívá svízelný přerod, zvolna se rozhlíží po světě; hledí do svobody, ale je spjat s minulostí a chce vše cenné z ní zachránit. Tak se objevují v jeho poezii vnitřní rozpory nebo dobově příznačné problémové komplexy, jako je např. téma města jako milované i hrozičí mocnosti, s nímž subjekt zápasí o své sebeuplatnění (*Praha*). Lyrický mluvčí přitom není oddělen od svého druha-proletáře, i v něm se probouzejí lidu blízké a pro svět kultury základní hodnoty, především

družnost a vnímavost. — Potřebám této důvěrné a zároveň výmluvné poezie přizpůsobil Hora volný verš, přejatý z civilizační tvorby St. K. Neumanna; využil také metody hromadění sociálně příznačných detailů charakteristické pro pozdní lyriku Ant. Sovy (*Zpěvy domova*). Ztlumil přitom patos apostrof a výčtů, výrazněji rozčlenil a odstupňoval větné celky; pružné proměny v rozsahu verše se staly předpokladem k tomu, aby vyčleněním krátké rytmické jednotky byly zdůrazněny rozhodující momenty v rozvoji myšlenky a shrnující aforistické pointy.

Pracující den nebyl umělecky překonán Horovými proletářskými sbírkami *Srdce a vrava světa* (1922) a *Bouřlivé jaro* (1923). Vede od něho přímá cesta k Wolkrově TĚŽKÉ HODINĚ a Hořejšího HUDBĚ NA NÁMĚSTÍ; spolu s těmito básníky vytvořil Hora typickou podobu české proletářské poezie, kterou hájil četnými články v programových diskusích kulturní levice. mč

## Prosté motivy - Jan Neruda 1883

Sbírka přináší subjektivní lyriku psanou převážně formou intimních vyznání v první osobě. Je uvedena motem, v němž autor sebekriticky vyjadřuje své pochyby o smyslu celku. Proto spíše než na celek, o němž v soudobé korespondenci zpravidla psal jako o torzu, odkazuje čtenáře na jednotlivé básně. Ve skutečnosti se však Prosté motivy vyznačují promyšlenou kompozicí, každý oddíl představuje odlišný, vnitřně ucelený pocitový svět lyrického subjektu a dohromady dávají obraz básníkovy proměnlivého niterného života.

Sbírka se skládá ze čtyř částí, pojmenovaných podle jednotlivých ročních období (*Jarní, Letní, Podzimní, Zimní*), básně jsou většinou jen číslovány, jen některé provází podtitul. Rozvržení knihy podle přírodního cyklu prozrazuje, že přírodní dění tvoří její podstatnou složku. Poskytuje rámec k obrazům vnitřního života lyrického subjektu i repertoár příměrů a analogií. Autor se v tom opírá o postupy, které dobře poznal v lidové poezii, pro niž paralely mezi životem člověka a přírody jsou jedním z osnovných stavebních prvků; přírodní motivy u Nerudy jako u folklóru jsou i zdrojem národnosti a prostoty. Právě tato spojitost s postupy folklóru vedla nejpravděpodobněji k titulnímu označení sbírky. Zároveň však příklonem k přírodnímu dění našel básník způsob, jak zbavit svá citová vyznání jejich pouze subjektivního významu. Při motivaci

Nerudovy přírodní inspirace nelze přehlédnout ani prostý životopisný údaj. Ryze městský člověk Neruda se v době vzniku sbírky dvakrát ocitl uprostřed oklouzující šumavské krajiny ve Vlachově Březi na návštěvě u svého bratrance Tichého; o výchovu jeho tří dcer dbal v době jejich pobytu v Praze, a mezi básníkem a nejstarší z nich, Annou, se později vyvinulo duchovní pouto, které skoro vyústilo ve svatbu. Tyto pobyty a vztahy se odrazily jak v přírodní scénérii několika básní sbírky, tak v její intimní prožitkové sféře; spolu s propuknutvší básníkovou nemocí (ještě za pobytu ve Vlachově Březi Neruda onemocněl zánětem žil, k němuž se pak přidalo další ochorení — a právě to nejspíše způsobilo, že milostný vztah skončil rozchodem) tvoří hlavní biografické pozadí sbírky.

Vstup knihy obstarávají jarní motivy. Jejich ústředním tématem je proměna životního pocitu uprostřed vesny. Zprvu se nevrly, skeptický lyrik, posměšně kreslíci svůj vlastní portrét člověka unaveného, vyšlého „z módy i látky“, který zapomněl kdysi umřít, brání probouzejícímu se jarnímu ruchu a jen pozvolna roztává. Hlavní podíl na tom má Nerudova stará láska — děti. Po obrazném vyjádření mládí — dceruška jara horská zeleň — objevuje se i skutečné dítě, které se v parku batolí a vyrušuje zadumaného básníka. Okamžik, kdy místo toho, aby bylo potrestáno, se ocitne na básníkově klíně, znamená trvalý zvrat. Přichází sice zase tesknost, ale zároveň se básník přistihne při zpěvu. Následuje poděkování jaru, že přimělo mluvčího k návratu do života; jarní dění evokuje vzpomínky na dětství, na lásku matky i na první dětské erotické představy. Probouzí se i básníkova hravost v popěvkovém rozjásaném verši a s ní i milostná touha. Je sice hned nato zchlazena nepřístupností dívky, která připomíná svým jménem španělskou světici Terézu à Gesu, v jejímž srdci našli po smrti křížifix, ale rozmarně hravý tón závěrečné brilantní pointy („až umřeš, najdou v srdci tvém / mne ukřižovaného“) prozrazuje, že se jaru vskutku podařilo vyvrátit všechnu nedůvěru.

Oddíl letních motivů, zasvěcený hlavně přírodě a lásce, je plně ve znamení básníkovy rozmaru, který nezastře ani myšlenka na smrt, již se druhá část sbírky otvírá i končí. Vždyť i k ní poskytuje podnět rozzářená letní krajina: ve vstupní básni posečená, ale stále vonící tráva vyvolává touhu po završení života uprostřed písní, a podobně v závěrečné básni vzpomínající V. Háčka předzvěst podzimu uprostřed srpnových výhní evokuje představu krásné smrti v plném tvůrčím rozmachu. K oběma rámcovým básním se prostřednictvím tématu poezie připojuje položertovná, polohořká charakteristika vlastních veršů jako vzplanutí milostných citů, které zchladí rozum. Jestliže v prvním oddílu přírodní motivy poskytovaly jen příměry

k vyjádření stavů lyrického subjektu, v letní části sbírky se do značné míry osamostatňují. I zde ovšem dochází k paralelám mezi děním v přírodě a pocity člověka, ale jádro básní se přesunuje do samotného popisu přírodního dění; mluvčí zůstává v pozadí, stává se jen rezonanční deskou rozdechvávající se souhlasně s opojnou náladou letních dní. V šesté básni cyklu mizí zcela, je plně zaujat barevným líčením letní bouře, svatby země s oblohou, po níž „zoraná pole krásně jako čerstvý chleba voní“. I milostné verše zapadají do rozjásané nálady letního cyklu. Začínají sice neosobním žánrem rodinného štěstí, k němuž se jako kontrast přimyká osobní povzdech, z něhož však již vane klidná vyrovnanost: („Vždyť jsem chtěl také šťasten být, / však pánbůh nechťel tomu!“), ale pak už následují jen rozmarné obrázky probouzené lásky: obrana věkového rozdílu mezi milujícími, poděkování za vyhnání z ráje (vždyť „hřešit je ach tak hezké!“), burleskní verše na cizí motiv proměňují představu hrobu, kam se klade básník umírající láskou, místo milostného štěstí.

Třetí oddíl je cele ve znamení dvojího pojetí antropomorfizovaného, polidštělého podzimu: ten první je zdravý, plný sil a přitom hravý jak dítě, ten druhý, blízký už zimě, stařecky sešlý, dětinský, dochází mu dech. Stejně protikladné jsou i nálady lyrického subjektu. Rozmar prostupuje polidštělé popisy podzimní horské přírody, v níž Boubín pozoruje dovádění svých dětí, a hned nato přichází ke slovu stesk, když táž podzimní příroda vyvolává představy smrti. Mužný tón odmítající litovat ty, „kteří svá nemáme hnízda“, neboť právě v bouřných časech je jim nejvolněji, je vystřídán hořem z času, kdy láska odchází; lyrik vzpomínající prchlého jara začíná zase pocítovat stáří a uvědomovat si marnost boje horoucího srdce s ledovým rozumem. Vždyť i dění v podzimní přírodě, kam se mluvčí utíká před městem, je jen úbořem smrti. A tak při vši honbě světem zbude jen lákavé volání vesnického hřbitůvku a završující poznání: „Je pravda! Nač se plavit mořem, / nač zlézat strmých horstev lem: / zde zcela nízký pahrbeček / a za ním zcela nová zem!“. Všechny tyto nálady, rozmarné, mužné i trpké, mají své analogie v podzimní přírodě, pocity subjektu a přírodní dění se navzájem vyvažují do jedinečné rovnováhy, s jakou jsme se ne setkali v prvním ani v druhém oddílu sbírky. A jen ojediněle, v rozmarné boubínské scénérii a v neosobních motivech odcházející lásky se úloha lyrického subjektu oslabuje.

Jestliže na začátku sbírky se mluvčí úporně bránil jaru a liboval si v půvabech zimy, pak ve vstupu do posledního oddílu se zima představuje ve zcela změněné roli, jako zlá paní, vražedná žena — symbol smrti. Toto mytické a folklórní ztotožnění zimy se smrtí

dotvrzuje také hned následující obrázek matky nad mrtvým novorozenětem. Memento smrti pak způsobuje, že se ve čtvrtém oddíle do popředí vysunuje znovu sám lyrický subjekt, který se zpovídá, rekapituluje svůj život a tvorbu, zatímco krajinné scenérie zcela mizí a přírodní motivy hrají jen podružnou úlohu. Avšak ani tu nevládně monotónnost jediné nálady. Ze vzpomínek se vynořuje jiná zima v době mládí, kdy cesta na saních s milou z půlnoční mše byla plna milostných něžností. I tu dojmá autora představa páru mladých lidí slavicích svůj první společný Štědrý večer. Teprve jako kontrast k těmto výjevům přichází ke slovu trpká zpověď, žalující na vlastní samotu: při četbě Krylovovy bajky o chrpě, která si stěžuje na svou smrtelnost, unikne mluvčímu povzdech, že jen ten si smí naříkat na vlastní skon, kdo nežije v potomcích, kdo „hlucho květl, bez ovoce přejde“ — povzdech okamžitě zamluvený ironickým aforismem, že není dobře všechno číst a ještě horší je nad přečteným medítovat. Povzdech je o to trpčí, že si svou samotu zavínil zpovídající se sám, že za lodkou, na které osamocení pluje životem, vidí kanout něčí slzy a spínat se dvě bílé ruce. Ve stejném duchu se pak nesou i další básně: zaznívá z nich stesk nad vysychajícími prameny vlastní poezie s přicházejícím stářím i nad celou minulostí; ožívají se také ohlasy nemoci, promítnuté do neosobních reflexivních veršů malých rozsahem, ale velkých vyzněním: jako vlna k vlně, den ke dni i bolest se přimyká k bolesti a lítost nad starou vykotlanou vrbou vzbuzuje otázku, v který čas ji podtít; básně je zakončena personifikující metaforou, jež spíná vjedno život člověka a přírody: „Či snad v zimě? Spí pak jistě? / Necítí to ani? / Starý strom a starý člověk / má tak málo spaní!“. V závěru oddílu se spolu s motivy samoty, bolesti a nemoci vrací i motiv smrti v básnickové dialogu s lampou, která svítí v úděsné noci „smrt by nezbloudila“, a nakonec v obraze potápějícího se hrdého korábu zasaženého bleskem; teprve poslední dva závěrečné verše diskrétně prozradí, že obraz je myšlen jako paralela k autorovu životu, jako jeho symbol: „jen chvíli ještě, malou, krátkou chvíli / a popel můj se s širým mořem smísí!“. Tento sebevědomý závěr do značné míry oslabuje předchozí teskná vyznání a přes předpověď smrti navozuje mužné vyznění sbírky.

V Prostých motivech básník zcela nezaludně, důvěřivě, ale také riskantně odkryl citový život svých několika posledních let, vytvořil obraz života intenzivně prožívaného ve vnitřním napětí a dramatických proměnách citů a nálad. Jen málokdy se můžeme v intimní lyrice setkat s takovou mírou otevřenosti subjektivních vyznání a přiznání. Neruda však nezůstal jen při holých a pasívních zpovědích. Nevzdal se aktivního přístupu k tomuto individuálnímu osu-

du a projevil ho nejen promyšlenou kompozicí sbírky i jednotlivých cyklů a proměnami funkce lyrického subjektu v nich, ale především samotným zasazením intimního osudu do koloběhu přírodního dění. Neruda se několikrát při různých příležitostech vyjádřil proti lyrice, která podává jen subjektivní pocity autora, žádal, aby byla v souladu s cítěním širší čtenářské veřejnosti. Proto ve sbírce podřídil obraz osobního života řádu přírody, naznačil, že i lidský život podléhá jejím železným zákonům stále proměny, vzniku a zániku, regenerace a úbytku sil; tak vtiskl svým lyrickým zpovědím, v nichž se zrcadlí široká rozloha lidských citů — radostné opojení a pocit štěstí, bolest, rezignace — platnost výpovědi o lidském životě vůbec. A tak jako se proplétají ve sbírce rozmanité citové polohy, tak široká je v ní také rozloha básnickova lyrična. Obsáhle něhu i ironii, melancholii i rozmar, reflexi i burleskní veselí. Přitom Neruda toho dosáhl velice úspornými a prostými prostředky: příměrem nebo analogií, pointou, hutným veršem s důrazem na významovou stránku, již se podřizuje přečasto i rytmická a metrická osnova básně, a zároveň veršem, v němž sklon k prozaizaci vyvolává dojem naprosté přirozenosti a samozřejmosti. Platí-li o Nerudově poezii obecně známý Šaldův výrok, že básník měl strašnou odvahu vzít z ulice slova nemytá a nečesaná a učinit z nich posly věčnosti, pak to po *Hřbitovním kvítí* zejména platí o Prostých motivech, sbírce, kterou Nerudova poezie dosáhla svého vrcholu. zp

## Protichůdci -

Václav Bolemír Nebeský

1844

Časem děje trojdílné básně je noc, která „lže šír a šír / těžký sen a palmošumný mír“, ale její sen je horečný, plný úzkostných znamení smrti, temných symbolů. Do pochmurné, děsivé atmosféry noci uvádí lačné vytí vlka čekajícího na svou oběť: lesem projíždí jezdec vracející se z boje, zastaví u kříže, znamenajícího místo dávného neštěstí („Jaké? není známo...“), a modlitbou vzpomene své duše, ženy a dítěte. V příštím okamžiku už je nucen bojovat o život s vlčí smečkou („přírody král v boji se přírodou“). V nouzi nejvyšší přispěje jezdcí náhoda: vlci se rozprchnou před strašlivým zjevem Ahasvera, věčného žida, odsouzeného k putování bez konce a marně hledajícího v nekonečném kolotání lidské historie konejšívé luno hrobu. Ahasver prosí jezdce o milosrdenství smrti, ale jezdcovo



kopí se láme o jeho hruď. Jezdec se vrací domů. V druhém zpěvu stejnou nocí projíždí druhý jezdec, ztělesněná „nádherna a květná hrdost“, „hrdý země syn — ba pravý král“, jenž žije jen „v přáních zemských, ve světácké touze“, prahne po neomezené moci a životě bez konce — putuje k černokněžníku pro nápoj nesmrtelnosti. Skloní se k dítěti, které cestou spatří, vysadí je na koně: dítě se promění v smrtku, „morní pannu“. (Tato postava pravděpodobně pochází z Mickiewiczova *Konrada Wallenroda*.) Smrt jedoucí se svou obětí na koni se pokouší uchvátit Ahasver, smrt mu uniká, projíždí krajinou, kolem kláštera, kolem vsi, mávnutím šátku kosí své oběti: její jízda je evokována přízračnými obrazy zmaru lidského života. Třetí a závěrečný zpěv je předznamenán nejen časem noci jako oba zpěvy předešlé, ale navíc noci podzimní, kdy „rok posílá umrlčí svůj list“ a věncí se pohřebním věncem ocunů. Je sabat, u skály s obrazy Kristova ukřižování sedí poutník, poznáváme v něm Ahasvera, jenž pozoruje blednutí červánků s jedinou touhou, „veznit, vemřít, vežít v tam ty vlasti!“ za hranici pozemského života. Před jeho duševním zrakem uplývá historie lidstva, teď již ne jako řada katastrof, jež se Ahasverovi vyhnuly, ale jako vývojový pohyb, směřující do šíře a stále výš, skládající se v lidskou skutečnost, mnohotvárnou, rodící se z rozporů, „z plesu, z krve, z radosti a muky“, současně božskou i lidskou. Táže se po smyslu toho pohybu, touží po návratu k počátkům: „domů jít, ach! domů, a se zdětí“. Morní panna skládá k jeho nohám zestárlého, vyčerpaného, umírajícího druhého jezdce. Oba protichůdci, „duše na protivách člověčenstva“, si padnou do náruče u nohou jinocha, podle charakteristického zobrazení (nebeské emblémy, jasná hvězda na čele, zlatý vlas, bílé roucho, zářící tělo, palmová ratolest míru v rukou) Anděla smíru, a umírají. Z jejich smrti „vzejde život jiný; / a kde stará znamená dřív stála, / nová, vyšší nad jich hrobem pláta“.

Protichůdci nesou příznačné rysy romantické básnické epiky; logická návaznost motivů je znejasněna, dění básně má podobu spíše hrůzného toku nočních chimér, bolestně kroužících kolem tématu zániku reflektovaného v řadě ústředních symbolů (noc, vlci, morní panna, podzim) i v celkovém panoramatickém zobrazení bezkonečného proudu lidských dějin. Epický příběh nutně ustoupil do pozadí, stavba básně nevyplývá tolik z příčinné návaznosti motivů, je spíše „architektonická“, opřená o konfrontaci a paralelismus jednotlivých drobných motivů, dějů a postav. Ve středu myšlenkové koncepce skladby stojí Ahasver, oblíbená figura evropského romantismu (P. B. Shelley, E. Quinet, V. A. Žukovskij, v kultuře německého jazyka J. Ch. Zedlitz, J. Mosen, N. Lenau, později R. Hamerling aj.), který v něm spatřoval symbol stále ku-

předu štvaného lidstva, neustále se proměňujícího, ale nikdy nena-lézajícího uspokojení. Tuto postavu, která dobovému estetickému citění vyhovovala i svou vnitřní rozeklaností (svědek Kristův, ale současně temný přízrak), Nebeský konfrontoval se dvěma postava-mi jezdců, z nichž především druhý je přímým Ahasverovým protějškem. Symbolizuje-li Ahasver neustálé puzení lidstva k promě-nám, k vývoji bez konce, jenž nenachází cíle, a současně i rub tohoto postoje, tj. touhu lidského ducha překročit danosti a dobrat se konečného smyslu, druhý jezdec je zosobněním lidské touhy po stálosti, po životě zbaveném diktátu smrti. Základem konfrontace těchto ústředních figur se stala hegelovská triáda, v níž proti oběma protivám je postavena syntéza: smiřující figura jezdce prvního, jenž je vzdálen metafyzickému vzepětí k nedosažitelnému poslednímu Cíli, ale i povrchnímu materialistickému lpění na smyslově vníma-telném světě. První jezdec nachází (aniž výslovně hledá rozumovou úvahou) smysl své existence v bezprostřední službě celku, v podro-bení nadosobní normě. Významy těchto střetávajících se symbolů zůstávají rozostřené a nejasné: skrývají v sobě obecnou výpověď o protichůdných momentech lidského prožívání světa, obraz o lid-ském vývoji jako o sváru těchto principů, ale dovolují i konkrétnější čtení. Výrazné slovanské rysy jezdce prvního spojují Protichůdce s dobovou českou nacionální aplikací Hegelovy představy vývoje: v ní se slovanství jevílo jako hodnota svrchovaná, syntetizující, prostá jednostranností, a tedy vývojově perspektivní.

Po Máchově MÁJI se Nebeského Protichůdci stali druhou ústřední básnickou skladbou českého romantismu — na rozdíl od MÁJE však prozrazují snahu spojit všechno nové a zneklidňující, co romantika do evropské kultury přinášela, s důrazem na řád a povinnost tváří v tvář údělu, s odmítnutím individualismu, sub-jektivitu a krajní skepse. Právě proti zneklidňující „jednostrannos-ti“ romantiky („byronismu“) tato „slovanská syntéza“ mířila: hrů-za věčného tuláctví lidské existence byla překlenuta myšlenkou od-daného přilnutí k životu a přitakání nadosobním hodnotám („útlé slovanské péro líčí hrůzy jen, které vedou ke spasení“, poznamenal případně první recenzent básně, pravděpodobně Josef Čejka). Vcelku však báseň nebyla přijata v oficiálních vlasteneckých kru-zích příznivě (J. Malý označil Nebeského za „literárního šviháka“ a jeho skladbu za „cizozemské koření“ nevyhovující nezkaženému žaludku českého čtenářstva), mezi mladou generací byl spolu s Máchou, Langrem, Jablonským básník nicméně oblíben. Odbyt knížky byl však skrovný. Po návratu z Vídně — kde Protichůdci vznikli bezpochyby v těsné souvislosti s Nebeského vídeňskými studii filozofickými a mystickými — do Prahy se Nebeský svých

básnických plánů odřekl a věnoval se nadále literární vědě. Přesto však — jakkoliv zastínění MÁJEM, mocnějším nových aktualizací — zůstávají Protichůdci v českém literárním vývoji významnou skladbou, v mnoha ohledech mj. předznamenávající i alegoricko-reflexivní epiku Vrchlického. vmm

## První testament - Vladimír Holan 1940

V této rozsáhlé básni (přes 1000 veršů v jedenácti oddílech) věnované památce R. M. Rilka vstupuje do Holanovy tvorby poprvé epické zobrazení postav a soukromých osudů. Vypravěč (je to básník, v některých rysech přímo autobiografický dvojník Holanův), který žije ve velkoměstě a ostře cítí jeho protilidskou agresivitu, dostává dopis od své někdejší milenky z dob venkovského mládí. Četla jeho verše — přímo je citována Holanova předchozí skladba *Sen* a dešifrována jako odsouzení nacistických okupantů — a zve ho k sobě na návštěvu, snad i k pokusu o obnovu dávného harmonického vztahu. Vypravěč odjíždí vlakem, setkává se s rodným krajem, se hřbitovem se zapomenutými jmény na náhrobcích; váhá před domem své hostitelky a znovu odchází. Teprve po týdnech toulek se odhodlá vstoupit a prožije se svou láskou zimu, jaro a léto. Žijí jak přítomnému okamžiku, tak vzpomínkám; příčinou jejich někdejšího rozchodu se podle nich jeví nejspíš to, že probouzející se básník se ztratil v úžasu z knih, idejí a kontemplací. Milenka ho dnes volá zpět k bezprostřednímu prožívání citů a vnímání věcí, a on sám začíná málem věřit v uskutečnění svého vlastního snu o prostotě a přirozenosti. Ale právě tehdy „zpečná síla“ trhá vedví společné dílo sblížení; konkrétněji to v rovině reálného děje v básni osvětleno není. Vypravěč odjíždí zpět k odcizenému živoření města; opakování celých slok z úvodních částí básně (někdy s obměnami naznačujícími ztroskotání: např. kde poprvé stálo „Zavoněl kámen... Potom sady...“ čteme v závěru: „A trpkne kámen. Trpknou sady.“) vyslovuje plnou obnovu výchozí záporně hodnocené životní situace, v jejíž překonání snad vypravěč na krátký čas doufal.

Průběh tohoto prostého děje je v básni často spíše mimochodem naznačován. Více prostoru dostávají četné lyrické odbočky, líčení trojího prostředí (města, kraje a světa vzpomínek) a těsně na ně navazující meditace. Kořistnické a parazitní město je charakterizováno převahou umocněné všednosti (symbolizované mj. hned úvodním motivem „vrátkého kráčivce“); banalitu překonává město ho-

rečným vymyšlením stále rafinovanějších náhražek života. Právě při zobrazení tohoto upadlého světa civilizace nachází Holan umělecky nejprůbojnější postupy. Tak zejména v úvodu je vyplněna celá řada veršů zdánlivě přímo odposlouchanými útržky anonymních rozhovorů z ulice; na pozadí přesně dodržovaného metrického a rýmového schématu, neporušeného formálního řádu poezie tak názorně vystupuje atomizace zobrazeného světa, nepřítomnost smyslu v něm. K negativnímu hodnocení životního způsobu plného lži a bezradnosti se báseň opětovně vrací ve vypravěčových meditacích při jízdě vlakem a při venkovském pobytu. — Naproti tomu prostředí volné krajiny (a také postava ženy, s ním se těsně prolínající), zem pro básníka vybavená ze sociálních určení, představuje člověku velkou zasutou možnost, především proto, že věci tu zůstávají samy sebou, jsou postižitelné svými původními jmény (ze jmen přírodnin a vsí skládá Holan celé pasáže absolutní poezie), otvírají se smyslům a konkrétně jednajícím lidské ruce. Takto pojatá příroda je pro vypravěče spjata s mládím, které není narušeno nedůvěřivou reflexí, nepřipouští si nevyhnutelnost smrti a je tak vymaněno z času. Vědomí, vzdělání, racionalita rozbíjejí tuto prvotní sladkou polohu životní a jsou nevyhnutelným zdrojem strasti — tuto destruktivní roli sehrála kultura i na konci mládí vypravěčova, a při jeho nynějším odjezdu ji jenom opakuje. Také osudem básníka — podle jedné opakované pasáže — je bloudit bezmocně životní praxí a v tragédiích naslouchat hlasu nadskutečna. Posledním, zoufalým slovem Holanova vypravěče je pokus o obnovu spiritualismu autorových předchozích knih. V nářku nad člověkem je za marnost asketicky prohlášena i potřeba životní plnosti (neboť „Bůh vejde se jen v nic, ne v štěstí!“) a zdůrazňuje se nutnost překonat zaměření člověka k sobě samému vytyčením transcendentálních cílů lidského úsilí. Intenzita lidského dramatu, jež bylo rozehráno předtím a jež je právě tragédií nezdařeného pokusu o obnovu plnosti života, však převažuje nad závěrem, který je tu jaksi ze se-trvačnosti Holanova spiritualismu.

Holanova moderní verze typicky romantické ideové problematiky strasti vědomí a touhy po obnově přístupu k přirozenosti byla i literárně realizována v útvaru blízkém romantismu, totiž byronském eposu (tj. lyrickoepické povídce veršem s nerozvinutým dějem, s meditujícím vnitřně rozervaným hrdinou a s četnými lyrickými odbočkami). Vedle MÁJE K. H. Máchy, k němuž se Holan od třicátých let opětovně vracel, tu působily pravděpodobně významné podněty z díla od původní romantické poémy odvozeného, z Puškinova *Eugena Oněgina* (k novému Horovu překladu se vztahují např. přímé narážky na Taťanin dopis ve zmíněném listu

vypravěčovy hostitelky; typické je i členění do pravidelně se opakujících, poměrně rozsáhlých, rafinovaně rýmovaných a pro daný text speciálně konstruovaných slok, a také čtyřstopý jamb, který v této době prožívá v českém básnictví velký rozkvět mj. i zásluhou Holanovou). Setkání s romantickou tradicí vneslo do Holanovy tvorby důležitou změnu. V rozlehlých Holanových básních předcházely Prvnímu testamentu panoramatické obrazy historického dění, jimž byly podnětem převratné sociálně politické procesy na konci třicátých let: *Září 1938* v homérické stylizaci zobrazuje mnichovské události; ve *Zpěvu tříkrálovém* vystupují heroizované postavy odpůrců fašismu z různých bojišť současného světa; *Sen* je přeludnou vizí Čech v prvních měsících nacistické okupace. S Prvním testamentem vstoupil do básní tohoto žánru příběh, syžetové předvedení individuálního lidského osudu. Tato linie se dále rozvíjí v TEREZCE PLANETOVÉ (1943) aj., po válce pak v *Rudoarmějcích* a vrcholných *Přiběžích*. Zjišťujeme-li její prameny, nesmíme ovšem ani zapomenout, že z Holanovy tvorby lyrické sem přechází rozvinutá, často jazykovými podněty rozněcovaná abstraktní obraznost, která nachází vděčný materiál i v pojmech a představách moderní vědy, v náboženstvích a mýtech všech zemí a věků, v znepokojivých, často polosrozumitelných mezinárodních slovech násilně křížených s poetismy a abstrakty nebo lidovými výrazy a básnicky zhodnocovaných i ve svém hláskovém složení.

Ve svém čtenářském a kritickém ohlasu zůstala první velká Holanova epická poéma — také vlivem válečného data svého vydání — poněkud ve stínu pozdějších skladeb. Neprávem, neboť je to dílo mocného dechu, zarputilého myšlenkového úsilí a odvážného novátorství uměleckého. Představuje osobitou složku obecnější dobové tendence k obnově epičnosti v české poezii; v tom stojí vedle tradičnějšího Horova JANA HOUSLISTY, který se také vrací k dědictví romantické poémy; svými ostrými záběry naze viděné moderní skutečnosti však už První testament předjímá díla mladších básníků, příslušníků Skupiny 42 (J. Kolář, J. Kainar aj.). Do linie zde započaté se později zapojili i další autoři, zejména F. Hrubín (*Hirošima*, 1948, *Romance pro křídlovku*, 1962). mč

## Prvosenky - Václav Šolc 1868, 1872

Ve své definitivní verzi z roku 1872 zahrnují Prvosenky prakticky celé autorovo životní dílo od prvních tištěných veršů z roku 1859 až

po básně vzniklé těsně před Šolcovou smrtí roku 1871 (s přestávkou tří let, od poloviny roku 1864 do poloviny roku 1867, kdy Šolc zanechal poezie a působil jako herec na venkově u kočovných divadelních společností). Sbíрка tedy zaznamenává celý básníkův vývoj. Proměny jsou nejpatrnější v oblasti politické a vlastenecké poezie, která od všeobecného vlasteneckého horování ještě obrozeneckého typu směřuje k historické epice a politické lyrice zkonkrétnující a zrealňující obraz sociální diferenciacie společnosti v minulosti i v přítomnosti. Tak Šolc postupně dochází až ke zdůraznění společensky vzdorných, revoltních gest a k apoteóze dělnické práce jako základu lidské společnosti (*Píseň o ruce mozolné*).

Jakkoli je tento vývoj výrazný, ve sbírce ho překrývá jiný zřetelný rys: básníková tematická, druhová a žánrová rozbihavost nejrůznějšími směry. Více než dvousetstránková knížka přináší historickou epiku rozmanitého typu, veršovanou povídku z venkovského života a epiku sociální; hutné milostné balady blíží se lidovým písním provázejí ohlasy písně kramářské a šantánové. Podstatnou složku sbírky tvoří žánry zaměřené především na přednes, jako je bérangerovská šansona a tradiční česká deklamovánka. Konečně je zde i intimní milostná lyrika, rétoricky nabádavá lyrika vlastenecká a politická a civilnější lyrika sociální, přitom lyrika písňového rázu i umělých forem, jako je gazel a sonet. Na druhovém a žánrovém třídění je založena i kompozice knížky; tento princip, běžný i u jiných tehdejších autorů, do značné míry zastírá vývojové proměny Šolcovy tvorby v dlouhém období geneze sbírky.

Sbíрка se skládá ze tří oddílů: první soustřeďuje epické verše bez ohledu na jejich tematiku (*Zpěvy epické*), druhý, nejucelenější, politickou lyriku (*Zpěvy svatováclavské*) a třetí vše ostatní (*Zpěvy různé*). Knížku uvádí báseň *Primula veris* (latinský název pro prvosenku jarní čili petrklíč), psaná formou gazelu. Tento útvar orientálního původu se skládá z libovolného počtu dvojverší s jediným rýmem, který se v prvním dvojverší objevuje v obou verších a v dalších dvojverších jen ve druhém verši, tedy s rýmovým schématem aa — ba — ca atd. Verše obsahující rým jsou provázeny ještě redifem, refrémem nařazeným za rým, jenž opakovaně zdůrazňuje téma básně (zde například *Primula veris*). Gazel *Primula veris* vznikl sice pod vlivem rakouského romantického básníka N. Lenaua, ale jeho zpracování je zcela samostatné: má ráz prologu, jenž nastiňuje program sbírky. Oslavuje se v něm jaro, doba rozpuku přírody a lásky, ale také jaro národa procitajícího z tuhého spánku a nakonec i jaro poezie. Vstupní báseň tak vyjadřuje Šolcovy osobní naděje jako básníka národa probouzejícího se po pádu Bachova absolutismu k nové politické i kulturní aktivitě. Ač vysloven neob-

vyklou formou gazelu, souzní Šolcův básnický program s cíli, které si v průběhu šedesátých let kladli májovci.

S jejich tvorbou se v první, epické části básník sblíží především oslavou volného, nespoutaného života, jak se objevuje v motivu cikánském (*Křest*) a v kresbě odbojných hajduků a uskoků v ohlasech jihoslovanských hrdinských zpěvů (*Uskoci, Písň o Marku hajdukovi*), k nimž se přimyká i básnický portrét slepého guslara. Vyvrcholením sociálně útočné epiky je báseň *Dítě z ulice*, líčící — s účinným využitím refrénu po vzoru Bérangerově — sirotka zrozeného a vyrostlého na ulici, jenž přirozeným vývojem skončí jako barikádník padlý v revoluci roku 1848. Sevřeností a pointovaností se s tvorbou májovců sblíží i ohlasové balady, jejichž tragika vyrůstá zpravidla ze sociální nerovnosti mileneckých partnerů, ale které, stejně jako ohlasy kramářské a šantánové písňe, svými kořeny ukazují ještě k romantickým tradicím poezie před rokem 1848.

Od májovců se Šolc nejpatrněji odpoutal ve svých veršovaných povídkách. Zatímco pokus o příběh ze současného venkovského života utkvěl v konvencích romantické baladičnosti (*Joza Skalák*), básnickovy obsáhlejší historické skladby *Dědovy vrásky* a *Dalibor* představují osobité pojetí vztahu poezie vlastenecké a sociální. Jejich vzájemné propojení se stává výrazným rysem Šolcovy epiky, která tak již předznamenává jednu ze základních tendencí nastupující poezie ruchovské, jak se projevila u Sv. Čecha v jeho LEŠE-TÍNSKÉM KOVÁŘI i jinde. V prvním z těchto Šolcových děl se obraz krutého feudálního útlatku, zanechávajícího stopu v sedmi vráskách na tváři vypravěče, zvyrazňuje tím, že nositelem útlatku, soustavně pronásledujícím svobodného sedláka, je správce cizák a že křivdy nebyly ani ve šťastnějším stáří děda-vypravěče odčiněny: „lán otecký si cizák dále oře“ a dědovi potomci „přec nezasedli ještě v otcův síni“ a „v bídě sterá nesou hoře“. V lyrickoepické skladbě *Dalibor*, pozoruhodné i snahou převést do řeči perifrastických popisných obrazů Daliborův hudební výkon, zvuk věžňových houslí evokuje památné okamžiky českých dějin s takovou emoční silou, že probudí děsivé sny samotného krále. Sepětí vlastenecké a sociální tematiky se projevuje i v drobné epice. V básni *V nádraží* obrázek loučení vystěhovalců s dědem zůstávajícím doma přerůstá svůj žánrový základ vypjatým vylíčením rozporu mezi nesnesitelnou bídou doma a ztrátou vlasti: „Kdo větším asi zůstal sirotkem — / či kmet, jenž vši tu ztratil stáří slast, / či ti, jenž svou tam opouštějí vlast! —“ Novou kvalitu sepětí vlasteneckého a sociálního citění naznačuje hořká šansona *Písničkář* s autobiografickými rysy. Líčí trpký osud lidového zpěváka, jehož písňe si sice oblíbilo i panstvo v salónech, ale to nezměnilo nic na písničkářově živoření. Báseň

končí invektivou vůči „pánům dobrým, slavným vlastencům“, jejichž láska zpěváka předčasně pochovala.

Šolcova vlastenecká lyrika je dvojího typu. Jednak ji tvoří alegorické obrazy soudobého postavení národa: elegické, pokud se obracejí do minulosti k pobělohorské době, a ráznější a optimističtější, s neurčitým příslibem revolučních vzplanutí, odvolávajících se na tradici svatováclavskou a husitskou, pokud směřují do budoucnosti. Jednak apostrofické promluvy, jež obsahují výstrahy před vnějším nepřítelem, včetně polemiky s „prodejnou písni“, tj. oslavnou básní německého básníka F. Hebbela ke korunovací pruského krále, v níž Hebbel urazil český a polský národ (Šolc tu do sonetové formy přepracoval svůj starší gazel nazvaný Hebbelovi). V souboru sonetů vystupuje Šolc útočně proti těm, kdo ohrožují existenci národa zvnitřku. S oslavou tvrdých českých hlav se pojí výzvy k národní svornosti. Jen zřídka se v těchto alegoriích a apostrofách kmitne výraznější sociální motiv. S plnou silou se však ozve ve dvou ódách, z nichž jedna, *Naše chaloupky*, se stala snad nejoblíbenější Šolcovou deklamovánkou, a druhá, *Písň o ruce mozolné*, vrcholem básnickovy tvůrčí dráhy. V první, obrácené především k minulosti národa, odvozuje básník jeho nové probuzení i rozvoj jeho kultury od nejchudších vrstev českého venkova, v druhé, zaměřené k současnosti a svým způsobem i doplňující první, shledává v mozolné ruce pracujícího člověka základ všeho života a v její práci zdroj všech proměn. I básníkův národ vyrvala z hrobu k novému životu.

Podstatnou část třetího oddílu vyplňují drobné cykly intimní milostné lyriky, prolínající se občas i s lyrikou přírodní. Má rozmanitou vnější podobu, od písňové tvorby přes důmyslně budovaná čtyřverší s refrémem až po gazely. V podstatě jsou tu jen dvě významové roviny: adoračně idealizující, vzývající moc lásky, a elegicky rozčarovaná, neuspokojená a neklidná, přitom však vždy se snahou poetizovat téma přemírou obrazných představ, jež ve své monotónnosti dávají veršům poněkud mlhavý ráz. Z rámce intimních veršů vybočují *Krvavé růže*, básníkův poslední, posmrtně zveřejněný cyklus, jenž na řadě příkladů rozvíjí jedinou myšlenku o střípcích radosti, lásky a krásy, ukrytých v přemíře bolesti; jeho východiskem je obrazná představa vonné růže na pichlavém trnovém keři.

V posledním oddíle se také znovu vrací slovanská tematika, tentokrát nikoli v epické podobě hrdinských zpěvů, ale v apostrofických promluvách s opakujícím se refrémem. Soustrast s utrpením balkánských národů (*Nad Balkánem*) doprovázejí výzvy k jednotě Slovanů (se zvláštní adresou polskému národu) a ke společnému

boji za svobodu (*Slávy děti*). V tomto boji má se stát posilou i připomínka vítězných husitů (*Němečtí křižáci*). Také zde Šolc předjal zájem české poezie o tuto tematiku na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, kdy vrcholící osvobozenecký zápas balkánských národů s Turky našel odezvu v poezii E. Krásnohorské, R. Pokorného i Sv. Čecha. Závěrečný oddíl dotváří konečně i několik ohlasových lyrických i epických básní a zejména humorné deklamovávanky, výraz Šolcova vztahu k divadlu a přednášečství. Rozkvět tohoto žánru spadá sice ještě do obrození, ale právě v oživlém ruchu na začátku šedesátých let prožíval své nové vzkříšení.

Prvosenky však necharakterizuje jen rozbíhavost tematická, druhová a žánrová, ale také různorodost stylová. Pro ni jsou ve sbírce příznačné dvě základní tendence: směřování k ohlasové poezii a vůbec k písňovosti v krátkém, zpravidla čtyřstopém, rytmicky pravidelném verši o nevelkých dvou či čtyřveršových strofách, v nichž se jednoduché věty kryjí s rozlohou rytmických celků. Tu stojí Šolc nejbliže básnické generaci almanachy Máj. Do značné míry protikladem tohoto verše je Šolcův mluvní projev, tak či onak zaměřený k přednesu. I ten je v podstatě dvojitý: jednak apelativní, apostrofický verš výzev, jenž svým strofickým a větným řádem i organizací významů je blízký první skupině ohlasové a písňové, jednak — a hlavně — rozlehlejší, pateticky vzosný, rétoricky opisný a rytmicky monotónní verš (zpravidla pětistopý jamb) s rozvitými větnými periodami, bohatě vnitřně členěnými; rozloha věty se opět kryje s rozsahem strofy, ta se však značně prodlužuje, skládá se ze šesti i osmi veršů. I tento verš je mluvně zaměřen, ale nikoli k lapidárnosti sdělení jako u verše apelativního, nýbrž k poetizaci tématu, tj. k zastírání významové jednoznačnosti sdělení ve prospěch řečnické květnatosti a zdobnosti projevu. Spíše než význam slov a celých vět, který je značně neurčitý, je zdrojem účinné intonační malebnosti strofy, která se stává nejnižší významovou jednotkou; teprve skrze ni čtenář proniká ke smyslu těchto veršů. Této významové zamlženosti a ornamentální zdobnosti dosahuje Šolc řadou postupů. Svůj verš přeplyne básnickou obrazností; převažují v ní přirovnání, a jejich kupení vede ke složitým větným závislostem, ale také k perifrastické opisnosti a k hromadění souznačných významů, k pleonasmům. Ty se pak netýkají jen jednotlivých slov, pleonastická může být i celá větná perioda, jak je tomu například při popisu povznášejícího účinnu Daliborovy hry na posluhače: „tóny božské s láskou vřelou, svatou / plní srdce panstva září zlatou / a vždy šíří jasný jich se pramen, / z něhož písně jako hvězdy s nebe, / božské záře lejí kolem sebe, / na vše strany zlatý hází plamen“. Významové zamlženosti napomáhá i stereotypnost těchto

obrazů, vyplývající z básnickova improvizativního způsobu tvoření. Na malé ploše několika desítek veršů *Dalibora* dochází například k několikerému opakování určitých představ i slov (vanutí větrů, planutí září zpravidla zlatých, zlatá je pak záře, plamen, sochy, křídlo, svoboda, trůn atd.). Dalšího oslabení významové stránky veršů básník dosahuje využíváním neologismů, zálibou ve složených adjektivech, kde jeho vynalézavost nezná mezí („pravdozlatá věštba“, „hrobopádná tíže“, „stínořasná zrcadlina“ aj.), i v nadbytečných slovech, zvláště v přívlastkových genitivech („v rodném chýže středu“, „lidstva kmen“) a v hromadění předložek („ve krvavém bojův ve plameni“). Tuto tendenci, samu o sobě dosti výraznou, podporuje ještě stereotypnost rytmická: vynucuje si inverzi slovosledu, stupňuje tvoření neologismů (hlavně zkrácených slov), vyvolává zálibu ve čtyřslabičných slovech, která od časů M. Z. Poláka nezapomněla v české poezii takovou frekvenci.

Způsob tvoření novotvarů, užívání složených adjektiv i některé další postupy ukazují k Šolcově ještě obrozené inspiraci. Avšak ve svém celku jeví se právě tento typ básnickových mluvních veršů jako nejvíce vývojově nosný; Šolc jimi směřoval k novému básnickému stylu, který — přes stinné stránky vyplývající z básnickova improvizátorství a oslabující uměleckou úroveň některých básní — zhruba v době Šolcovy smrti na léta opanoval českou poezii. Podnícena ještě obrozenou poezií a shodujíc se v mnohém s generací májovskou, stala se Šolcova poezie zárovek předznamenáním tvorby ruchovců v čele se S. Čechem a v lečems i lumírovci, kteří svorně rozvinuli a k virtuozitě dovedli to, co v nejosobitější části své rozbíhavé básnické tvorby objevil Václav Šolc.

Uspořádání Prvosenek v té podobě, jak se nyní vydávají, není Šolcovým dílem. První vydání roku 1868 připravil sice do tisku (vlastním nákladem a za hmotné podpory hraběnky E. Kounicové) Šolc sám, ale konečnou tvář mu dal vychovatel v Kounicově rodině F. Schulz. Také druhé, podstatně obohacené vydání připravil Šolc, ale opět sbírku dále rozšířili a její kompozici uspořádali po básnickově smrti jeho přátelé A. Čapek a J. Dürich. zp

## Radosti života - František Gellner 1903

Sbírka je koncipována jako volný lyrický cyklus, v němž se bez předom pojatého záměru a dokonce i bez nadpisů střídají básně rozmanité tematiky a žánrového zaměření. Je to kompozice připomí-

nající nepořádaný sled deníkových zápisů; takové pojetí lyrické sbírky se u nás objevuje jako výraz bezprostředního přimknutí k autentickému životnímu materiálu (Neruda, Macharův CONFITEOR), má ovšem tradici zcela literární přinejmenším od dob romantismu. — V Radostech života jsou verše písňové a reflexivní, citová vyznání a střízlivé životní bilance, zvlášť pak jsou příznačné stručné záznamy životních příhod a situací, stylizované často jako vzpomínkové vyprávění v kruhu přátel. Látkově čerpá knížka ze zkušeností bohémského studenta, který tráví většinu času po kavárnách a hospodách. Takovým studentem autor v době vzniku sbírky skutečně byl. Programové zrušení rozdílů mezi lyrickým subjektem veršů a skutečnou osobou básníkovou, pojetí knížky jako autobiografického dokumentu staví sbírku demonstrativně „mimo literaturu“; výsledkem je ovšem opět svérázný literární tvar, který ve svém protiumělectví nepostrádá specifické umělecké kouzlo a záměr.

Radostmi života, jak čteme v jedné básni, se s melancholickou ironií a provokativním vyostřením míní „alkohol“ a „holky“. Gellner s otevřeností, do té doby v literatuře nepřipustnou, hovoří o flámech a chvilkových erotických zážitcích, jejichž dějištěm je pražská nebo vídeňská ulice a hodinový hotel a jejichž trapný závěrečný akt se odehrává na městské klinice. Tento způsob života se neustále — mlčky i vysloveně — staví do protikladu k zdánlivým hodnotám a normám spořádaného měšťáckého žití, jež je tak vystavováno výsměšné kritice. Sebeironickým soudem je však stíháno i samo bohémství, které je sice méně pokrytecké, je však stejně neschopné přinést pozitivní životní program. Subjektu sbírky je vnucena volba mezi těmito dvěma možnostmi — měšťáckou usedlostí a bohémstvím — které jsou mu obě stejně nepřijatelné; dilema je poctivě ponecháno bez řešení, mluví se netají svou hlubokou bezradností a prozatímností své životní pozice. V citovém podtextu veršů prostoupených nejrůznějšími negacemi tušíme spontánní potěšení racionalisty, který s vervou demaskuje obecně přijímané sebeklamy; nelze však přehlédnout ani humánní soucítění s deformovanými lidskými osudy a smutek nad osudem vlastním, snadno rozeznatelný za ostentativním cynickým gestem. Ve chvílích, kdy citová zainteresovanost nedovoluje zachovat výsměšnou náladu, objevují se v Radostech života — umělecko méně průbojně — i verše sentimentální sebelitosti, bezbranné bolesti a neovládnutelného děsu. Hodnotou ještě tak nejméně vystavenou sarkasmu a nejméně otevřenou sentimentalitě je „zdravý rozum“ moderního městského člověka a skeptického intelektuála. I to je ovšem spíše stanovisko,

kteří pomáhá nějak přežít drsné skutečnosti, než cesta k neiluzivnímu uchopení životní pravdy, jaká jest. Druhou stránkou tohoto postoje jsou chvíle, kdy tvrdě vyvstane prázdnota a marnost za fásadou všednodennosti, bezmocnost kriticismu i snahy o nezávislost, a zůstává nahá absurdita života viděného natolik skepticky, že není s to postavit před člověka cíle reálné a zároveň nad průměrnost povznesené.

Slovník sbírky je prozaizován slovy označujícími všední skutečnosti velkoměstského života, nadto i vulgarismy a vědomě banálními výrazy soudobé žurnalistiky. To vše je postaveno vedle frázi a konvenčních poetických slov, čímž je demonstrována jejich vnitřní prázdnota. Nástrojem racionalistické kritiky jsou často slova a obraty odborného, ba vědeckého vyjadřování; ale i ty bývají vzápětí ironizovány např. jadrným lidovým nebo hovorovým výrazem. Prakticky u žádného slova si v Radostech života nemůžeme být jisti, zda nejde o polemický citát. Kritika slova je ovšem i výpadem proti části skutečnosti, kde se tohoto slova užívá, proti jeho pokryteckým uživatelům. Neustále ironicky působící kontrasty mezi „vysokými“ a „nízkými“ styly jsou nástrojem revolty proti dosavadním hodnotovým hierarchiím a směřují k radikální likvidaci oficiálních ideologických představ a mýtů.

V době vzniku první Gellnerovy sbírky *Po nás ať přijde potopa* (1901) i Radostí života patřil autor ke druhu moderních literátů, který se scházel v žižkovské vile St. K. Neumanna a publikoval v Novém kultu a jiných anarchistických časopisech. Na Gellnera působila protiměšťácká kritika anarchistů; jejich společenskou utopii nikdy nepřijal. Spolu se svými generačními druhy Tomanem a Šrámkem se Gellner v Radostech života postavil proti poezii dekadentní a symbolistické, pokládaje ji za literátskou. Dal přednost přímému, věcnému pojmenování, patos nahradil hovorem, vyprávěním a někdy i písní, tj. soudobým kupletem příznačným pro zábavu nižších vrstev tehdejšího velkoměsta. Sbírkou v mnoha ohledech navazuje na mladistvou lyriku J. S. Machara a šíře na tradici Nerudovu a Heinovu: jako tito předchůdci, čerpá i Gellner účinně z radikální prozaice tematiky a básnického jazyka.

Gellnerova tvorba si cestu ke svým vnímatelům příznačně nacházela mimo běžné a kulturně posvěcené prostředky literární komunikace. Celá desetiletí se např. po hospodách zpívala lidová úprava básničky *Konečně je to možná věc* s proslulým veršem „Za ženu vezmu si gorilu“; s hudbou i bez hudby se objevovaly Gellnerovy verše v předválečných i poválečných kabaretech nebo později v levicovém trampském hnutí. Nekonformní mládež opětovně

oceňuje Gellnerovo protiměšťáctví a bezohlednou otevřenost jeho intimní zповědi. — Výstižné a chápající úvahy věnovali Gellnerovi J. Hora a zejména St. K. Neumann, později např. Milan Kundera.  
mč

## Robinson Krusoe - Josef Mach 1909

Prvotina mladšího souputníka generace K. Tomana se těsně přimyká k pojetí poezie, kterérazil F. Gellner (viz RADOSTI ŽIVOTA). Jako on, omezuje i Mach programově tematiku svých básní na to, co sám prožil, a píše tedy osobní lyriku, převážně erotickou nebo erotikou alespoň zabarvenou, obražející jednotlivé zkušenosti bohémského mládence v nejcivilnějších kulisách soudobého rakousko-uherského mocnářství. Toto přimknutí k fakticitě vlastní biografie vychází jednak z odporu ke všemu literátskému a ke každé póze, jednak z autorovy nechuti k úsilí o překročení úzkých hranic vnucených člověku daným způsobem jeho existování; i když je tíseň a šed' všednodennosti přesně rozeznána a uměleckými prostředky zbavena jakéhokoli iluzorního lesku, stává se táž banalita básníkovy opětovně základnou střízlivého odmítnutí každého pokušení vydat se dál, výš a hlouběji, byť aspoň ve sféře idejí, snu a tvorby. — Autobiografičnost Machovy knížky se projevuje i řazením básní podle časového umístění událostí a podle lokalit, jak za sebou následovaly v autorově životě. Čtenář se tak s lyrickým hrdinou ocitá na prázdninách gymnazisty v Machově rodném polabském kraji; sleduje ho na pražská univerzitní studia a mezi anarchistické kamarády, kteří jsou v dlouhé humorné básni vystaveni posměchu jako papíroví revolucionáři (*Anarchisti*); na jižním okraji monarchie, v italském Tridentu, s ním prožívá drobné příhody jednoho dobrovolníka rakouské armády, načež nahlédne do alpského Innsbrucku, kde se Mach ještě pokoušel pokračovat v univerzitních studiích. (Následující období, kdy Mach patřil k nejvěrnějším příslušníkům pražské bohémy kolem J. Haška, už se ve sbírce, před návratem do Prahy skoro dokončené, téměř neprojevovalo.)

Drobné životní epizody prožívané lyrickým subjektem sbírky, a také převážně humorně znevažující postoj, který k nim básník zaujímá, se v různých lokálních kulisách příliš nemění. Kromě několika dialogů satiricky zaměřených proti víře v Boha a svaté jsou to vesměs zprávy o dočasných setkáních s různými ženami. Vyprávěč při nich ve vědomém a umělecky záměrném souhlasu s konvencí soudobých humoresek a zábavných veršůků z ilustrovaných časopisů hraje úlohu buď zaníceného a dožadujícího se milovníka, buď

milence, který dosáhl svého a hledí se z dalších důsledků erotického vztahu nějak vykrotit. Konvenční „romantický“ sentimentální doprovod lásky je znicotněn v konfrontaci s primitivními cíli pokládány za její vlastní jádro — především s potřebou sexuální. Muž a žena se vzájemně vystavují do trapných situací zrazovaného nebo opuštěného partnera. Především se však z ničeho nedělá velká tragédie. Mezi zřetelně vyznačenou realitou prožitku a jejím vyjádřením v slově, gestu, konfesi (ať se tak vyjadřuje lyrický hrdina, nebo některý z jeho protihráčů) vždy se otvírá mezera, vyjádření je záměrně nadnesené, neadekvátní, a proto i komické; je předvedeno jako snadno demaskovaná součást i nástroj obelhávání druhých nebo sebe sama. I na prožitek to vrhá střízlivé světlo: prožitek i způsob, jakým si ho člověk uvědomuje, jsou takto bezohledně posuzovány, přiřazovány k nějaké standardní roli a tím zbaveny osudovosti. Osudová zůstává pouze nutnost setrvání v tomto všestranně zneváženém, a přece s melancholickým pochopením přijímaném životě: vědomí této nutnosti je nevysloveným pozadím Machovy lyriky — nevysloveným, neboť Mach nezná krajních poloh, v nichž jeho vzor Gellner stál náhle čelem proti obnažené absurditě života s gestem vášnivého odmítání.

Zmíněná záměrná neadekvátnost básníkovy prožitku a jeho nadneseného vyjádření se projevuje především četnými parodickými rysy Machova stylu. Pro pomíjivé erotické vztahy se užívá formulací, které v lumírovské, dekadentní nebo vůbec citově zaangażované lyrice vyznačovaly hloubku citu a přenášely ho do vysoké literární a duchovní sféry; proud básnické výmluvnosti, jehož konvence Mach s nevinnou tváří suverénně reprodukuje (takže čtenář málem uvěří, že je to míněno vážně, a chvíli váhá, zda je možné, aby to, co čte, bylo tak svrchovaně nejapné), bývá diskvalifikován pouze tím, že rozestup reálného citu a vžitého výrazu se zvětší nad přijatelnou míru; jindy jsou básnické fráze přerušeny racionalistickým výrokem, uvedením nejvšednějšího detailu z denního života nebo hovorovým obratem glosujícího vyprávěče. Je to další — rozjívená a hravá — verze kritiky sociálně podmíněných póz a citových sebeklamů, jak ji k nám uvedla raná lyrika J. S. Machara (viz CONFITEOR). U Macha se na pólu „vznešeného“ často objevují narážky na trvale (Goethe, Dante) i dobově slavné spisovatele. Obdiv k Macharovy nebrání Machovi v drobných bodavých výpadech proti tomuto vzoru. — Ironický odstup je u Macha zpravidla navozen také tím, že báseň je pojata jako vyprávění (živé povídání v kruhu kamarádů nebo fejetonistický projev) o zkušenosti už ukončené. Se zaměřením k zábavnosti a ne bez kontaktu s Haškovým mluvním pojetím povídky tu mluví dáva k lepšímu příhodu ze

svého života, vysmívá se především sám sobě. Střízlivý postoj se přitom mísí s citovostí spjatou se samým aktem vzpomínání, vědomím prchajících let atd. Vlastní i cizí zpozdilost je v odstupu s humorem rozeznána a tak překonána. K této flegmatické, nenáročné katarzi (tj. sebeočistě uměleckým reflektováním prožitku) napomáhá i vypravěčská gestikulace s komickými efekty založenými např. na hovorových nepatetických zvoláních, glosách „stranou“, aforistických výrocích a zejména na dvojnáznosti pojmenování: fráze o tom, že „extrémy se dotýkají“, se pojme tak, že dvojici extrémů tvoří severský básník a jeho jižní (italské) děvče, a „dotýkání“ je pak vyloženo ve smyslu erotického laskání. Časový odstup, umožňující vložit mezi prožitek a báseň akt vyprávění, je skoro nezbytnou podmínkou Machovy lyriky. Jeho výsledkem je i epické zabarvení celé řady básní (nejdále v tom zašla rozsáhlá *Povídka o králi zlodějí*).

Machovy verše dosáhly ohlasu v publiku, které hlalo Haškovy povídky a o málo později navštěvovalo veřejné schůze Strany mírného pokroku v mezích zákona, do jejichž „dějin“ se Mach významně zapsal. Byly skoro zapomenuty po autorově odjezdu do Spojených států, kde Mach pokračoval v podobném stylu sbírkou *Na obou polokoulích* (Chicago 1918) a kde naopak za 1. světové války svou hravou lyriku zcela opustil ve prospěch patetické vlastenecké poezie podporující Masarykovu zahraniční aktivitu. Raná Machova lyrika vstoupila znovu do literárního povědomí a byla kritikou všestranně zhodnocena po vydání velkého souboru Machových básní r. 1933.

mč

## Rty a zuby - Bohuslav Reynek 1925

Pátou básnickou sbírkou se uzavírá Reynkovo první tvůrčí období, pro něž je charakteristický intenzivní prožitek smutku a zániku a silná expresivita výrazu. Sbírkou *Rty a zuby* je v jistém smyslu klíčovou sbírkou Reynkova básnického vývoje; dovršuje se v ní jednak expresionistická tendence, z níž Reynek vyšel, jednak se zde už anticipuje budoucí Reynkova oproštěnost a zakotvenost v horizontu rodného Petrkova na Českomoravské vysočině. Nalézáme v ní řadu básní (*Vlasy, Pavouk, Moucha, Žáby* aj.), v nichž je Reynek ještě cele v zajetí expresionistické poetiky. Jeho verše, jdoucí za sebou v rychlém rytmickém sledu, jako by vyjadřovaly svým pohybem z nitra navenek jakési křečovitě překypění. Ve veršové struk-

tuře se to projevuje hromaděním substantiv a častým užíváním dvojtečky, po níž následuje enumerativní sled básnických přirovnání jako způsob řeči toto překypění přímo sugerující. Na dynamismu veršů se podílí i typická expresionistická touha po adoraci: touha zaklínat a vzývat skutečnost všemožným způsobem, aby se „otevřela“ a dala člověku, zmítanému na „přeohrkém moři života“, svůj smysl a řád. Zcela v expresionistických intencích se zde kumulují významy, jako by básník hledal výraz, jenž by byl absolutní. Také expresionistická barevnost a kult ošklivosti a hnusu spolupůsobí na Reynka při výstavbě jeho básní; vše, co vidí a vnímá, je nějak porušeno, ze skutečnosti jako by byl přítomen pouze její rub. Na Reynkovu obraznost zde prokazatelně působí dílo rakouského expresionistického básníka Georga Trakla, jež bezmála celé Reynek také ve dvacátých letech přetlumočil do češtiny. Krása přírodního jevu, hudby nebo třeba kohouta na dvoře je v samém zárodku negována poznáním jeho zániku či rozpadu. Tato až barokní anti-tetičnost je téměř všudypřítomná — např. pavouk, „strůjce přejemného kvítí“, se proměňuje v „černé sémě vypučelé z kleteb země“; moucha, „oheň zelený a zlatý, květů šperk“, se mění v „růži hnití“; žáby „Kuňky, kukačky soumraku / hvězdy krvavé v oblaku / par a studenosti hlíny“ transformuje básníkova vize v „paskvily pohlaví“, ve „vtělené a čpavé hříchy, / v jejichž očích ohně tlení / teskna jitřením se nítí“. Barevnost a skvělost krásy je u Reynka jen rouškou zakrývající škleb nicoty, baudelairovskou maskou klamu, jimž nás vábí peklo. *Závěrečná* báseň sbírky *Moře* pak jen potvrzuje Reynkovu expresionistickou inspiraci: básník uchopí motiv moře a zcela v expresionistickém duchu převrátí jeho znakovou hodnotu. Symbol čistého živlu se mění v něco odporně zruďného — v „sinou nemocnici, / v které údů běl se vzpíná / nad zteřelá prostěradla“.

Vedle těchto expresionisticky laděných básní nalézáme však ve Rtech a zubech také verše, v nichž je již předznamenán budoucí Reynkův básnický vývoj. Motivicky se to projevuje především básníkovým příklonem k venkovské realitě, k obyčejným každodenním věcem, jež ho obklopují a v jejichž tiché služebnosti a pokoře nachází naději. („Po našem rozlehlém dvoře / naděje bloudí i hoře“ — báseň *Dvůr v dubnu.*) „Zamrzlost v hrůze“ se začíná proměňovat v pokorné pochopení lidského údělu — „Nejtvrdí si hledám štěstí, / štěstí uprostřed bolesti. / Štěstí a ne opojení, / jako hluboký chléb denní“ — báseň *Štěstí*. Tři skotačící kůzlata svou něhou překonávají smutek básníkova zraku, jejich ostře vnímaná konkrétnost oprošťuje Reynkovu obraznost od vypjaté expresivní barevnosti. („V dýmu zadumané stáje / záře úrodná z nich vkročí / v kalné komory mých očí“ — báseň *Kůzlata.*) V těchto básních se také zin-



timňuje sakrální tematika a zbavuje se expresivní exklamativnosti; básníková transcendentála se už začíná „uzemňovat“, prochází chlévem a zápražím vesnického domu, což je zřetelné předznamenání Reynkova budoucího básnického postoje.

Po sbírce Rty a zuby se B. Reynek na delší dobu odmlčel (jeho další kniha veršů *Setba samot* vychází až v roce 1936). Veškerá Reynkova básnická tvorba z let 1922—25 má jednoho společného jmenovatele: prožitek rozpadu tradičního evropského duchovního a sociálního prostředí, jenž vyvrcholil první světovou válkou. Tento rozpad je pak pocíťován i jako krize lidské osobnosti, což v umění představuje jeden ze základních pramenů expresionismu. Tento proud se v české poezii uplatnil daleko slaběji než např. v Německu, a proto Reynkovy verše stály mimo hlavní proud české básnické avantgardy dvacátých let. Tam, kde avantgarda postulovala svůj spontánní přístup ke skutečnosti a při výstavbě veršů jí imponovala plynulost hovorového jazyka, tam staví Reynek do popředí niterný prožitek („Vnitřní hrad, a vůkol sráz“ — báseň *Svítání v zimě*) a určitou knižnost větné stavby, podtrženou symboličností básnických pojmenování. V jeho verších nalézáme některé jevy, které byly v tehdejší básnickém kontextu neobvyklé, např. slovosledné inverze, zdůrazněná arytmičnost, kladení lexikálně neobvyklých slov na konec rytmické řady; tyto stylové zvláštnosti ještě zvyšovaly dobovou osamocenosť Reynkovy poezie, představující zcela osobitou variantu českého básnického expresionismu. Tato poezie pak měla — spolu s Reynkovými překlady básnického díla Georga Trakla — nedeklarovaný, ale o to hlubinnější vliv na některé z českých básníků (zejména na F. Halase, ale i na J. Zahradníčka, V. Závadu aj.), jimž poskytla jeden z podnětů při formování jejich poetiky i jejich osobitého básnického postoje ke skutečnosti.

jm

## Ruce - Otokar Březina

1901

V poslední ukončené Březinově sbírce převládá kolektivní poezie; příznačné pro ni je množné číslo nejen při oslovení jejich adresátů a při pojmenování předmětů, lidí a událostí, o kterých se mluví, ale i při označení mluvícího a prožívajícího subjektu. Důraz na mnohé, mnohonásobné (často vyjádřený i slovy jako nesčetný, nesčíslný, milióny), jakož i volba básnického druhu, tj. chórické poezie s jejími příznačnými žánry (sborová píseň, „kolozpěv“, dithyramb) má tu

výraznou ideovou motivaci: Březinovo stanovisko vyplynulo z vnitřního vývoje básnickovy osobnosti i ze setkání se skutečností moderního světa včetně velkých kolektivních hnutí směřujících k jeho přeměně (ohlasy této zkušenosti nacházíme i v soudobé Březinově esejistice). Vědomí reálných procesů světového sjednocení dalo nové impulsy starému Březinovu evolučnímu mýtu o budoucím dozrání člověka, o jeho přechodu k vyšším formám duchovního bytí a začlenění do tajemných hierarchií kosmických bytostí. Tento vysněný triumf lidství představuje si nyní básník jen jako triumf celého lidského rodu, důsledek „slití všech miliónů v Jediného Člověka vykoupeného“. Opakovaná formule „milióny — jediný“ je výrazem Březinova dramatického pojetí vývojových perspektiv. Cíle tohoto procesu leží nyní mimo jiné v reálném přetváření země: sjednocené milióny budou formovat hlinu planety v tvořivém gestu věčné nespokojenosti s dosaženým. Cesta k ideálu není už tedy záležitostí výjimečných jedinců; má do ní být zahrnuta veškerá skutečnost a všichni lidé. Jako už v STAVITELÍCH CHRÁMU chce přitom mít básník otevřené oči pro vše bolestné, tíživé a kruté, co se vzpírá vidině sjednocení v dokonalosti. Básnickovým předmětem vedle „země krásné“ je i „zem bolestná“ (úvodní báseň *Chvilě slávy*). K jejím hlavním příznakům patří sociální útlak, sobectví a nespravedlnost. Ve *Vedrech*, jedné z nejdramatičtějších básní Březinových, je právě tato historická nespravedlnost spjata s ontologickou krizí, s rozpadem skutečnosti vůbec. I příroda se tu s úskočnou nenávistí staví proti člověku, vysmívá se jeho touze pochopit svět v rámci jednotného plánu; změt reálných jevů nelze vyluštit jako šifru, neumíme přečíst poselství, zprávu o smyslu, kterou nám snad prostřednictvím přírody a lidských osudů dává Nejvyšší.

V souvislosti s ostře exponovaným motivem utrpení a společenských rozporů se v některých básních stupňuje drsná věcnost zobrazení a předmětnost pojmenování. Zejména v titulní básni se Březina snaží do rámce symbolistické poezie začlenit prvky souběžného městského života a civilizace, neobrazně pojmenované; vždy však jsou to spíš izolované výpady na cizí území, neboť důslednější uplatnění této nové orientace by pro Březinu znamenalo rozrušení jeho básnické metody vcelku. Báseň *Ruce*, nejtypičtější výsledek úsilí o zahrnutí bolestných stránek skutečnosti do procesu duchovního vzestupu, je fantastickou přehlídkou lidských aktivit (horečně vybičovaných a poznamenaných tragikou), typických situací a gest práce, tvorby, zápasu o zachování života. Co těmto rozmanitým výjevům dává jednotnou perspektivu, je symbol rukou: tento společný jmenovatel všech lidských činností může být v dalším už zcela mytickém předpokladu vyložen ve smyslu rukou — článků ma-

gického řetězu, znaku kolektivního sjednocení lidstva. Březinovo úsilí o sjednocení skutečnosti i s jejími negativními, bolestnými, odpudivými rysy, se tedy i tentokrát opírá o básnivou sílu symbolu, o subjektivní obraznou vizi, o prožitek naděje, který je mimo básníkovu osobnost, do zástupů a kosmu, pouze projektován. Velikost takové básně není jen v tomto závěrečném shrnutí myšlenky, ale v napětí mezi tímto shrnutím, vázaným na okamžitě spirituální zánícení subjektu, a jednotlivými odstředivými, samostatně žijícími, neredukovatelnými průhledy do lidského bytí a zápasu, které ve své obrazné intenzitě a vroucí prožitosti se vymykají jakékoli shrnující formuli. Bez úsilí o nalezení jednotného smyslu by ovšem všechny tyto jednotlivosti zůstaly pouhým psychickým materiálem a báseň by ztratila svůj dramatický nerv. — V závěru básně *Ruce* jsou jmenovány další části monumentálního cyklu chórických básní, sama titulní báseň je označena za jejich úvod. Jsou to básně *Zpívaly vody*, *Zpívaly hořící hvězdy*, *Kolozpěv srdcí* a *Dithyramb světů*. V nich má být „odpověď na otázku bolestnou“, položenou drsnými obrazy pozemského života v básni *Ruce*; odpověď ve smyslu básnické reflexe se však nedostavuje, jmenované básně jsou spíš výrazem vypjatého uchvácení velkolepou hrou elementárních sil — vod, hvězd, lidí. V sériích exklamací je vysloveno opojení nezměrnými možnostmi a formami bytí, je utvrzována a zaklínána víra v kosmickou harmonii. Spíše než o obraznost se stavba těchto básní opírá o umělecké uspořádání rétorických intonací. V *Kolozpěvu srdcí* se k tomu připojuje také refrén (proslulé Březinovo „sladko je žít!“), který je paradoxně přiřazován i k motivům životních porážek a tragédií. Toto zvolání se stalo zkratkou pro poezii kladného přijetí života; ani zde ovšem nejde o spočinutí v tom, co je dáno — zdrojem sladkosti je život jako možnost a výzva k aktivitě („Pro dráždivý lesk... všech moří nepřeplytých!“).

Nadpis a vstupní část *Kolozpěvu srdcí* nás upozorňují, že vedle titulního symbolu rukou jako ztělesnění akce má ve sbírce významné postavení tradiční symbol srdce pojatého jako nástroj empatie (vcítěnění), srozumění mezi člověkem a člověkem, člověkem a světem. Největší bolestí srdcí je vzájemná dálka a odcizení, největší radostí kladná rezonance se všemi projevy života; srdce se v tom podobá duši z básně *Královna nadějí* (VĚTRY OD PÓLŮ), jeho cílem však nyní je sladění nezměrných disonancí bytí v souzvučný akord (terminologie hudby a písně se v této souvislosti objevuje skoro bezvýjimečně); je tu tedy opět postup podle vzorce vše — jediný. Jen směr pohybu je opačný: u rukou šlo o začlenění jedince do nadosobních souvislostí, osudovým úkolem srdce je zahrnutí nesčetných zvnějších přicházejících tónů do své harmonie. Je to úkol tragický, struny

srdce nesnesou toto přepětí a trhají se, vzniká nová verze romantického příběhu „puklého srdce“ (*Hudba slepců*). Obdobná situace věčného zmámení, „zničení tvarů“ na prahu nového kosmu je údělem i pro jednu z posledních podob heroických postav Březinových. *Šílenci* ze stejnojmenné básně ve své schopnosti nekonečné lásky a pochopení zůstávají osamělí, ze světa vykloubení. — Zcela odlišnou metodou sjednocení skutečnosti je v několika básních Rukou odstup, pohled zdálky: v distanci prostoru a času je vše kruté odfiltrováno a může vystoupit prvotní nádherná země (*Tichý oceán*); z bytí zbývá ovšem jen jímavá elegická vzpomínka, a výsledkem je stejné nezměrné utichnutí, jaké následovalo po ztroskotání vášního úsilí o opravdovou integraci.

Duchovní drama vyslovené v Rukou má obdobu v osudu samé Březinovy poezie. Také zde, v poezii, úsilí o totální integraci zkušenosti napíná tvořivé síly do krajnosti; začlenění disparátních motivů v celé jejich konkrétní naléhavosti si paradoxně vynucuje — má-li být báseň přijata jako jednota — vždy abstraktnější shrnující formule. Po Rukou uveřejnil Březina ještě třináct básní (není na nich stopa oslabení tvůrčích sil), k dovršení šesté knihy, jež se snad měla nazývat *Země*, však nedospěl. Vrcholné ideové vzepětí symbolistického básnictví znamenalo pro něho umlknutí, či lépe, náhradu poezie jednak mnohaletou, také jen částečně dovršenou prací na prozaických esejích, jednak svrchovaným uměním ústního rozhovoru v besedách s četnými přáteli a obdivovateli. Jinak tomu bylo u ostatních symbolistických básníků (Neumannův *SEN O ZÁSTUPU ZOUFAJÍCÍCH*, Sovova sbírka *JEŠTĚ JEDNOU SE VRÁTÍME* s obdobně stupňovaným smyslem pro sociální problematiku), kteří po jisté krizi na počátku století pokračovali na nové základně.

Kolektivismus Rukou a jejich vztah k tématu práce prohloubily ohlas sbírky v širších kruzích, jmenovitě v dělnickém hnutí. Působnost sbírky znovu zesílila v souvislosti s novými ideovými a literárními proudy před 1. světovou válkou a po ní (expresionismus); značnou pozornost (S. Zweig aj.) vzbudil německý překlad sbírky, jehož autorem je E. Saudek (Vídeň 1908). — Do podoby 1. vydání sbírky se vepsala Březinova spolupráce se sochařem a grafikem F. Bílkem, který vydal Ruce ve velkém formátu a s vynikajícím ilustračním doprovodem. Jazykové problémy spojené se sazbou textu však nezvládl právě nejlépe. mč

## Ruce Venušiny - Jaroslav Seifert 1936

Lyrická sbírka veršů nese dedikaci rodinnému lékaři a básníkovu příteli, docentu dr. Josefu Brumlíkovi. Uvádí ji básně *Máchův Máj* věnovaná máchovskému badateli Karlu Janskému; příznačnou jarní scénérii velkého českého romantického básníka (kvetoucí stromy, hrdličky) i jeho téma času a časnosti tu Seifert vyvolává už bez parodické lehkovážnosti, s níž odkázal k máchovskému tragismu v motu své sbírky NA VLNÁCH TSF. Tentokrát se s Máchou přímo konfrontuje, odkazem k němu jsou spínány několikeré významové okruhy sbírky. Téma času a jeho uplývání je tu vnímáno prizmatem individuálního života; oživuje ho evokace světa dětství (*Ukolébavka*) i rodinné vzpomínky, jako je obraz děda z básně *Hořká koření* připsané Jiřímu Mahenovi nebo obraz matky z básně *Skříňka*, která — přestože je překladem z belgického básníka G. Rodenbacha — napovídá už budoucí Seifertovu poezii vzpomínek na matku ze sbírky *Maminka* (1954). Takováto konkrétní poloha je tu však spíše výjimkou, zážitek se většinou přetváří v „odhmotněný“ citový vzorec nejasného stesku po nikdy plně neuchopitelné, uplývající a unikající lásce a kráse (*Spící aj.*). Znovu a znovu je v této souvislosti kladena otázka po umění a jeho schopnosti zvětšit to, co pomíjí; Seifert se inspiruje uměním výtvarným (*Obrazy slečny Toyen*) nebo literaturou (*Čtenářka veršů*), ale významné místo má i architektura v básních inspirovaných architektonikou chrámu (*Chrlíč aj.*), které s vroucností až nábožnou směřují své hledání záchytných hodnot k smyslu, jenž časovou omezenost lidského života přesahuje. Sbírkou uzavírá trojice básní *Továrny v jarní krajině* (s jímavou lyrickou stylizací motivu hospodářské krize a nezaměstnanosti), *Rok 1934*, *Jaro 1936*, které tématům času a tvůrčího činu dodávají disharmonický akord sociální: „Kde jsou tvé štetce, Botticelli? / Z lastury něha Venušina, / však země do světla se vzpíná / z dělnických rukou, jež se chvěly...“

Časnost, pomíjivost reflektovaná v obrazech proudícího vzduchu (vítr, padající list, podzim) a vody se stává v této sbírce kladoucí si otázky po smyslu umění a poezie základním atributem krásy, která je tu vždy „křehkou krásou“, uplývající, prchavou a plně nepostižitelnou. Postavení lyrického subjektu je tak nejednoduché, především je jeho zápas s časem marným, zmocnit se skutečnosti, osvojit si ji plně je nemožné („marnost slova“, „modlitba poutníkova / nedostihne bran“). Z této dílčí skepse však nepramení rezignace: lyrický subjekt tu naopak vystupuje do popředí svou aktivitou, hledačským postojem. Vlastně právě výchozí vědomí

marnosti z něho činí subjekt přímo heroický, jehož pravé poslání je zhlédnout nezhlédnutelné, dobrat se nedobratelného. Celá jeho existence je jakoby určována paradoxem — je slepecem, jemuž se nakonec zjevuje „světél krása horoucí“ „ve tmě na sítnici“ (Slepec), je „dobrodruhem“, který touží bezruké „miloské Venuši / dát hlavu do dlaní“ (*Dobrodruh, Ruce Venušiny*). Ne vítězství, ale zápas, vnitřní usilování o nemožné se stává nejvyšší hodnotou — odtud klid a jas, který ruší jak tragiku přítomné chvíle, tak tragiku pojímanou metafyzicky. Lyrický subjekt ve svých několikerých autostylizačních maskách je zde tedy nositelem obecného lidského údělu; rozpjat mezi vnucenou dočasností a touhou po nadčasovosti univerzálií. Obdobně jako postava středověkých alegorií vede nepřímo svůj spor s Bohem a Smrtí — ovšem spíše v podobě ztišené samomluvy. Obecnost jeho typu je však budována na jiných charakteristikách, především erotických a estetických. Láska a krása se pro Seiferta stávají synonymy (později se bude tato vazba ještě utvrzovat) a společně jsou také povýšeny v kategorie téměř metafyzické. Mění se v modelové prostory, v nichž lidská aktivita nejzřetelněji míří k přesáhnutí omezení vlastního já. Lyrický subjekt sbírky tak v sobě sjednocuje téma erotické a existenciální, stírá mezi nimi hranice; zvláště u milostné lyriky vystupuje tak náhle filozofický podtext. Toto směřování v oblasti tematické výstavby je podtrhááno i souběžným úsilím tvárným. Nad někdejší extenzitou nabyta vrchu intenzita, směřování dovnitř, snaha zrcadlit složitost postavení člověka ve světě v střídém až krystalickém tvaru, jehož jednoduchost a písňová melodičnost (opírající se zejména o vynalézavou strofickou výstavbu) nejsou výsledkem nahodilé improvizace, ale kázně a disciplíny.

Sbírka Ruce Venušiny vlastně dovršila vývoj v Seifertově díle započatý knížkami *Poštovní holub* (1929) a zvláště *Jablko z klína* (1933), které melancholický spodní tón, provázející v předchozí básníkově lyrice pojetí života jako hry, prohloubily a postavily do popředí jako promyšlenější existenciální postoj. Tento Seifertův odklon od avantgardní poetiky (někdejší pouto, ale již podrobené nové interpretaci ještě prozrazují básně věnované surrealistické malířce Toyen) byl provázen stále jednoznačnějším přichýlením k linii lyriky tomanovské a sblížením s poezií Josefa Hory (s níž se Ruce Venušiny ztotožnily i tematicky svým soustředěním k tématu času) a Františka Halase (mj. i v motivu „marného slova“).

Knížka vzbudila příznivý ohlas v české kritice, které se také vesměs podařilo postihnout podstatu jejího vkladu do současné české literatury. Arne Novák si povšiml procesu postupného odhmotňování původního senzualismu, ve kterém spatřil nosnou linii básníkova vývoje. Výchozí smyslovost, nikoli ryzí metafyzika, je také

podle Nováka pramenem stesku, vždy jde o smutek z krátkosti okouzlení. Obdobně se i Zdeněk Kalista zmiňuje o Seifertově podvojném vztahu k absolutnu, kdy „sentiment“ oslabuje vnější tíhnutí k baroknosti atd. V souvislostech Seifertova vnitřního vývoje znamenala sbírka Ruce Venušiny na dlouhou dobu ustálení jak Seifertova básnického stylu, tak i příznačného okruhu témat jeho poezie.

zp

## S lodí jež dováží čaj a kávu - Konstantin Biebl 1927

Tři oddíly sbírky věnované K. Teigemu představují tři odlišné tematické oblasti. První s titulem *Začarovaná studánka*, do něhož vešla i většina básní bibliofilie *Modré stíny* z r. 1926, je nejpestřejší. Vedle veršů s milostnou tematikou se v něm ozývá světová válka a motivy básnickova rodného kraje, slavětinského domova. Druhý oddíl (název je totožný s titulem sbírky a navíc je zde zařazena i stejnojmenná báseň) tvoří zážitky z cesty, kterou básník podnikl od října 1926 do února 1927 na Cejlon (dnešní Srí Lanka) a do Indonésie. Třetí oddíl *Protinožci* pak obsahuje verše z pobytu v těchto zemích.

Různorodá je i zážitková sféra a zpracování jednotlivých motivů. Příbuzná tematika se objevuje v nejrůznějším provedení: jednou s nádechem smutku a neurčitého stesku, někdy až tragiky, podruhé s humorem přecházejícím nezřídka až ve vypointovanou anekdotu. Obě sféry stojí vedle sebe, narážejí na sebe a někdy se dokonce prolínou v jediné básni. Nejzřetelněji je to znát na milostné tematice, kterou se sbírka otvírá. Neosobní motiv jakési skryté tragédie, čísi vysněné lásky přechází v další básni v osobní, trochu teskný obraz Slavětína a začarované studánky, kam chodily básnickovy milé, poté následují humorné i ironické žánrové milostné obrázky („kdo jednou k tvým vlasům přivoní / stane se kuřákem opia“) a příhody s anekdotickým vyzněním. Hned nato v básni *Pacienti* se tato tematika rázně změní. Zprvu žánrový, humorně rozmarný obrázek otcových venkovských pacientů, jak se básníkovi vryli do paměti v dětství, náhle přeskočí doprostřed světové války v jímavou elegii na tragickou smrt otce, jak se jevila v okamžiku, kdy domů přišly zdaleka jeho pozůstalé věci („Přišla vojna přišly poštou tatínku tvoje šaty / nikdo z nás neuměl rozvázat provázek / Ba ani z tvého kabátu sejmout bílé vlákno vaty“). Tematika světové války a smrti otce pak vrcholí v následující básni *Cesta k lesu*, a to zase ve spojení

s motivy slavětinského domova; ty ve střídě elegických a humorných tónů tvoří závěr první části sbírky. Ani druhý oddíl, zaznamenávající zážitky z cesty lodí po moři do vzdálené země, neliší se svou kompozicí od předcházejícího. Opět se v něm střídají bizarní anekdotické momenty (*V Africe*, fiktivní monolog utopence v básni *S očima k nebi*) s melancholickými verši, v nichž se tulácké gesto mísí se steskem po domově a vzpomínkou na matku (*Tulácká*). Poslední oddíl věnovaný J. Seifertovi přináší verše z básnickova pobytu u protinožců. Bieblova záliba v tropech má vedle osobní motivace i svou obecnější dobovou stránku. Vztah k exotismu byl zvláště u básníků české avantgardy velmi silný. Zdá se, že první impulsy k tomu dalo už před první světovou válkou výtvarné umění zájmem o tvorbu přírodních primitivních národů a o jejich evropský ekvivalent v podobě naivního umění. Ve své literární modifikaci se oba tyto zájmy objevily hlavně v poetistické poezii. Biebl byl ovšem jediný z českých básníků, který svými cestami (již dříve navštívil severní Afriku) zálibu v cizokrajných zemích prakticky realizoval; také ji nejdůsledněji promítl do své tvorby, dokonce v příznačné symbióze exotismu a primitivismu (báseň *S lodí jež dováží čaj a kávu*). V samotném oddíle *Protinožci* se pak exotická tematika promítá do portrétů javánských žen i hravých obrázků přírodních zvláštností (*Amin, Toké*), plných obdivu k štědrosti daleké přírody. Nový rozměr do celé sbírky vnáší ostře viděná problematika tehdy ještě koloniálních zemí. Přitom básníkův odpor ke kolonialismu je vesměs vyjádřen humorně zabarvenými verši, využívajícími bodavých point, drobných ironických deformací skutečnosti a překvapivých posunů v hierarchických vztazích mezi jednotlivými jejími sférami (*Na hoře Merbabu, Soudní referát*). Konfrontace elegických a melancholických motivů s motivy humornými a anekdotickými netvoří však jediný stavební prvek sbírky. Cestovní zážitky rámuje na začátku sbírky naléhavá evokace slavětinského domova a dětství a na jejím konci nejvýznamnější báseň sbírky *Protinožci*, jež se také obrací k domovu, tentokrát v širším významu vlasti, Čech. Báseň je založena na paradoxu: uprostřed té nejbizarnější exotiky, jejíž poznání se stalo utkvělou básnickovou touhou, se náhle vynořuje představa vácot doma. Tato představa je tak naléhavá, že proměňuje představa v exotickou zemi, jež má své dary, pro básníka v dané chvíli zcela nedostupné, a jež se proto stává předmětem jeho melancholické touhy. Vyjadřuje ji předmětným, ve své metaforické prostotě však velice naléhavým výčtem: „Na druhé straně světa jsou Čechy / krásná a exotická země / plná hlubokých a záhadných řek / jež suchou nohou přeješ na Jména Ježíš / U nás je jaro léto podzim zima / U nás nosíme zimníky

kravaty / a hole / Možná že padá sníh / anebo kvetou už třešně / U nás rostou jahody / U nás je studená pitná voda.“ Básník se tak v závěru znovu vrací tam, odkud vyšel, a jeho paradoxní převrácení hodnot (Čechy = exotická země) vrhá zpětné nové světlo na konfrontaci exotiky a domova, která v sbírce neustále probíhá. Znamená nejen uskutečnění touhy po exotismu, ale také jeho překonání při objevování elementárních darů domova.

Sbírka *S lodí jež dováží čaj a kávu* představuje v Bieblově poezii období jeho plného příklonu k poetismu. Projevuje se nejen zmíněnou, pro poetisty příznačnou zálibou v exotismu (Téma cesty se stává osou i jiných poetistických sbírek, např. Seifertovy *NA VLNÁCH TSF*), ale také hravostí, smyslem pro humor a paradox, střídou, ale sugestivní obrazností a v neposlední řadě i sociální, protikoloniální motivací některých básní. Toto zaměření pak ještě výrazněji vystoupilo v prozaickém pandánu sbírky, pojmenovaném podle lodí, jíž se do Tichomoří básník plavil, *Plancius (1931)*.

zp

## Sbohem a šáteček.

### Básně z cesty - Vítězslav Nezval 1934

Sbírka básní ze zájezdu do Paříže, jižní Francie, Monte Carla a přes severní Itálii zpět do Čech přináší zcela nové a oživující pojetí tradičního žánru lyriky „z cest“ do cizích krajin. Báseň *Kapesní šátek* (v úvodním stejnojmenném oddílu, v němž se na počátku cesty objevují i *Videň* a *Alpy*) a báseň *Sbohem a šáteček*, zařazená na konci knížky, rámcují tématem lehkého smutku, poetické lítosti ze stálého opouštění pestrý kaleidoskop básnickových turistických zážitků. Pařížské motivy přináší oddíl *Vjezd do Paříže*, cyklus ohlasů slavných výtvarných děl (*V Louvru*), cyklus drobných improvizací (*Bleší trh*) a básní z Montmartru (*Moulin de la Galle*) s básní *Pařížský První máj* věnovanou A. Bretonovi. Dojmy z cesty ke Středozemnímu moři ztvárňuje a reflexivně prohlubuje lyrika oddílu *Paris—Lyon—Méditerranée*, který je budován na konfrontaci tématu živelné síly moře (*P—L—M, Moře*) a tématu mrtvého světa životu nepřátelského a život umrtvujícího (*Duchovní ve vlaku, Avignon*). Monacké motivy jsou začleněny do oddílu *Monte Carlo, Jízda na mořské vlně* a do oddílu *Akvárium*, jehož obraznost těžší z asociací vázaných na bizarní tvary ryb monackého mořského

akvária, „kde ryby z celého světa / se pojí jak slova v surrealistických větách“. Lyrické obrázky z francouzské Riviéry přináší cyklus *Promenade des Anglais*. V básních souboru *V italském vlaku* se prolíná protifašistická politická lyrika (*Ventimiglia, Zdi Janova*) s lyrikou impresí a nálad ve sbírce převažující (*Celkový pohled na Milán, Benátky*). Sbírku uzavírá tvarově sevřená a zpěvná poezie domova v oddílu *Návrat domů* (název i první verš citují lyrické cykly H. Heina).

Trasa cesty vytvořila pro sbírku vnější řád, který umožnil scelit přes sto rozmanitých básní, které jsou jednou neseny volnými řetězci představ, jindy se opírají o pevnější logickou stavbu jen uvnitř rozvlněnou neobvyklou imaginací; na jedné straně je tu tradiční strofika a vynalézavé rýmy, na druhé straně volný verš značně proměnlivé délky. Příznačně, nezvalovský intonovaný rytmus verše se tu hravě střídá s ohlasy cizích básnických stylů (např. inspirace verši Rimbaudova *Opilého korábu* v básni *Alpy*). Obdobná rozmanitost vyvolávající představu jen volně komponovaného deníku charakterizuje i tematiku veršů. Vedle drobných lyrických postřehů, intimních zápisků jsou tu i reflexe na téma poezie a tvorby, stylizované záznamy událostí, ironické komentáře politické, verše milostné apod. Stylová pestrost vědomě rozehraná se svrchovanou improvizací bravurou se tak vlastně stává odrazem „pestrého a barevného života“ v jeho zeměpisných proměnách. V okouzlení sprškou turistických dojmů, exotikou dalek po letech ožívá program českého poetismu, který turistiku pokládal za jednu z duševních rekreací moderní doby a včleňoval ji plnooprávně do oblasti „poezie“ jako její disciplínu. I tady poezie a její tvárné principy zviditelňují předpokládanou povahu světa, jeho pestrost a nevypočitatelnost, a naopak ta sama podává klíč k domnělé podstatě poezie — výslovně v cyklu *Bleší trh* („Můj sen je hotový bleší trh“) nebo *Akvárium* („proč by neměla poezie totéž oprávnění jako akvárium“, „Ryba kůň / a ryba květák / to jsou jen malé ukázky metaforické odvahy již má příroda“). Přesto však za původní proklamovanou jednotou místy prosvítá obava, že básnivost světa je vyhrazena jen umělým („akvarijním“) prostorům a nijak se jeho podstaty nedotýká. Okouzlující pestrost je pak nahlé a v logice sbírky až překvapivě nahlížena jako „zpitvořenost“, jako „pyšný Babilón“, „strašná panika“ zcela se rozcházející s básnickým jazykem „z barev a tónů“. Cestování je zde sice zčásti uskutečněním básnické techniky asociačního pohybu od představy k představě v zeměpisném prostoru, tematizací avantgardní poetiky i nástrojem k uvolnění básnické obraznosti (která teprve v úhrnu metafor, postřehů a nečekaných krátkých spojení vyvolává či spíše vytváří

atmosféru cizích měst) — jeho smysl se tím však nevyčerpává. V podtextu se obraz cesty současně mimovolně přibližuje dávným alegoriím „putování“, které symbolizovaly krátkost lidského života, sevřeného mezi zrozením a smrtí. Poetistická opojná nostalgie z neustálého vznikaní a zanikání, která se u Nezvala již v BĀS-NÍCH NOCI dotkla tématu smrti, se stává současně výrazem neklidu ze světa, který se neřídí zákony básně a který nedovoluje člověku naplnit přirozenou touhu po kráse. To otvírá prostor sociální a politické poezii, ale vytváří to současně také předpoklady pro rozchod s avantgardními iluzemi a pro hledání nového hodnotového řádu, jehož budoucí obrysy ve sbírce až skoro paradoxně napovídá lyrika návratu z posledního oddílu: ta proti víření představ a tvarů „labyrintu světa“ vyzdvihla náhle — alespoň v závěrečném akordu — jasné a přehledné jistoty domova.

Sbírka byla napsána po návratu z téměř měsíční cesty do Francie přes Vídeň a Švýcarsko do Paříže a odtud přes Marseille do Monte Carla a Itálie, uskutečněné na jaře roku 1933. Dosáhla téměř okamžitého čtenářského úspěchu. Zvláště báseň *Sbohem a šáteček* s melancholickým spojením loučení s motivem kapesníčku, jež je výpůjčkou ze S. Mallarméa („croit encore a l'adieu suprême des mouchoirs“), kterého Nezval v roce 1930 překládal („chce nyní uvěřit ve sbohem šátečku“), došla masové obliby. Za sbírku Nezval obdržel státní cenu 1934, kterou odevzdal ve prospěch protifašistické emigrace. Soudobá kritika nad novou Nezvalovou knížkou cítila její vnitřní polemiku s převažujícím filozofujícím a „vizionářským“ směřováním české lyriky třicátých let, zvláště v důrazu na vnitřní intenzitu subjektivního prožitku (Bedřich Václavek), a povšimla si také jejího místa v prudkém dobovém rozvoji žánru lyrického cestopisu (Seifertova sbírka NA VLNÁCH TSF, Horova ITÁLIE, Bieblova S LODÍ JEŽ DOVÁŽÍ ČAJ A KÁVU). Jakkoliv se z tehdejšího pohledu místy zdálo, že význam cesty je pro Nezvalovu tvorbu příliš vnější, stala se knížka *Sbohem a šáteček* přímo prototypem žánru, který vlastně až do současnosti modeluje jeho podobu. V Nezvalově vlastním básnickém vývoji sbírka *Sbohem a šáteček* předznamenala tematikou i kompozicí zvláště pozdější *Prahu s prsty deště* (1936), spjatou s pražskou inspirací a přímo s pražským místopisem; již na samém prahu surrealistického období svými vnitřními rozpory naznačovala budoucí potřebu překročit jeho omezení.

vm

## Selské písně a České znělky -

Josef Václav Sládek

1890

Sbírku, která je věnována otci první Sládkovy ženy A. Nedvídkovi, tvoří dva odlišné a stylově i tematicky vyhraněné cykly. Druhý z nich, *České znělky*, je pokračováním autorovy vlastenecké lyriky z předchozích knih. *Selské písně* představují v Sládkově tvorbě a v české poezii vůbec něco podstatně nového. Od dřívějších náznaků (např. *Píseň oráčova* ve sbírce SLUNCEM A STÍNEM) přechází Sládek k vytvoření jednotného, celistvého a svým způsobem úplného básnického světa, schopného plnit v duševním životě autorově i v kolektivním vědomí závažné funkce.

Již ve svých předchozích dílech hledal Sládek reálnou nebo vysněnou skutečnost, kterou by mohl postavit proti neradostné realitě moderního života i sociálních a politických poměrů jako útočiště, příklad a výzvu. Vřelé rodinné a intimní vztahy, vyjádřené v jeho subjektivní lyrice, jakož i bezprostřednost, životnost a čistota dětského světa, která ho okouzila ve verších pro děti, mohly takto fungovat jen v omezené míře, z hlediska sociálního programu znamenaly ústup na zúžené pozice. Svět českého venkova, který Sládek citově odevždy poutal a byl zdrojem mnohých námětů jeho předchozí epiky, mu v Selských písních poskytl více možností. Sládek ho představuje jako svébytné, hluboce v tradici zakořeněné univerzum, které sice — na rozdíl od znepokojivého zmatku moderní doby — je dobře přehledné, má rozměry přiměřené člověku, zároveň však je dostatečně mnohostranné, učené, diferencované, aby bylo s to reprezentovat plnohodnotnou životní alternativu. V protikladu ke svým předchůdcům, např. k Hádkovi v *Pohádkách z naší vesnice*, nevidí Sládek svůj cíl v encyklopedickém předvedení vesnických figurek, v pestrosti situací; soustřeďuje se k postavě jediné, která i sociálně znamená centrum vesnického života. Je to rolník-hospodář, otec rodiny, na jehož práci a zkušenosti především závisí provoz selské usedlosti, pokračování rodu, štěstí jeho blízkých, ale i — podle dobových představ — výživa národa. Ale ani omezením na jedinou postavu Sládkovo úsilí o koncentraci nekončí. I mezi rysy této ústřední postavy autor cílevědomě vybírá, aniž by mu záleželo na individualizaci a všestrannosti charakteristiky. Proto jeho rolník není výsledkem realistické typizace, povahová typologie a individuální psychické procesy zůstávají takřka úplně stranou. Je to postava na hranici reálné zkušenosti a mýtu. Tato postava je zaměřena jako každý mýtus jednak k uchování, ochraně

a identifikaci jistých sociálních útvarů, jejichž smysl je jejím prostřednictvím hlouběji rozpoznán a prožit (zdaleka přitom nejde jen o petrifikaci vesnického společenství, ale o širší kolektiv národa), jednak k úhrnému pohledu na život vůbec, k vyzdvížení některých jeho trvale platných stránek a hodnot. Hrdina Selských písní je proto opsán několika málo rozhodujícími vlastnostmi a vztahy. Ústředním vztahem je rolníkova příslušnost k půdě, na které pracuje. Ornice tu vystupuje skoro jako živoucí bytost, vyměňující si se svým lidským partnerem projevy vzájemné vlídnosti. Ve své monumentální rozloze a barevnosti je zdrojem estetických prožitků (*Velké, širé, rodné lány*), jako nepoddajný, vzdorující, ale srozumitelný a dostupný předmět pracovního úsilí nejen dává obživu, ale formuje a ověřuje lidský charakter. Práce na ní vysílaje tělo, ale duchu poskytuje rovnováhu: „nohy mé se chvějí mdlobou, / duše byla plna míru“. Držení půdy není pouhým vlastnictvím, ale osudovým svazkem, který lze postihnout jen přirovnáním k přírodním jevům. Ve shodě s povahou mýtu jako naturalizace sociálních vztahů Sládkův rolník svírá půdu tak, jako ji svými kořeny svírá strom (*Mé rodné půdy každý hon*). Člověk se s půdou jako živlem přímo identifikuje, Sládkův rolník je mužem země ve stejném smyslu, v jakém jsou pohádkové bytosti zosobněním živlu vody nebo živlu ohně. V Selských písních přirozeně ožívají elementární složky prastarého rolnického mýtu (Sládkovi zprostředkovaného křesťanstvím). Vystávají paralely mezi přírodními procesy setby, růstu, sklizně a lidským příběhem narození, života, smrti a nového zrození. Člověk je spjat s určeným místem v prostoru a začleněn do řetězce generací. V tomto nástupnictví (*Tři rody u nás platí jen*) se ztrácí povědomí o individualitách, jen tři pokolení jsou aktuálně přítomna v horizontu paměti, ale věčnost rodu je pocítována v anonymitě členů nekonečné řady. Prostřednictvím přírodního cyklu přiléhají k mýtu půdy i bohatě rozvinuté rodinné motivy, a ovšem i pojetí smrti jako návratu klasu „v zem, jež ho vydala“, jak to opětovně v závěru pocituje Sládkův stárnoucí hospodář.

V tomto mytickém ovzduší se reálné sociální vztahy projevují jako rušivý element popírající identitu člověka a země („Ne, ta pole nejsou má, jsou cizí, já je orám, vláčím, někdo mi je sklízí“). Páni si přivlastňují plody rolníkovy práce a ničivě zasahují do cyklu životní obnovy, když ve válce obětují životy jeho dětí (*Za krále a vlast*). S nedůvěrou je sledován i odcizený svět soudobé politiky (*Pište si, jak chcete*). Ale také nenávist k panstvu dostává mytické rozměry temné osudové síly, která se prosadí násilným činem bez ohledu na osobní zásluhy nepřítele (balada *Ze selských bouří*). Proti věčnosti země, která pokryje panské rody, je sláva panstva dočasná a bez-

významná (*Ať velcí toho světa*). To ovšem zdaleka není jediný sociální smysl cyklu. Sládkův rolník sice nikdy nevede úvahy vlasteneckého obsahu, patří přece do jiného světa; do národního života je však mlčky začleněn jako vzor stálosti, neústupnosti a demokraticismu. Jeho setrvávání na půdě je prototypem žádoucí nekompromisnosti při obhajobě českého práva. Rolník je jádrem národního společenství jako zdroj obecně lidských mravních hodnot. V zobrazení kladných rysů jako pracovitost, sebeúcta, věrnost svým nejbližším a svému údělu, schopnost strádání a oběti překračuje Sládek uvědoměle přírodní hranice rolnického mýtu, začleňuje svého hrdinu do sociálních souvislostí a do humanitní tradice. Zdá se, že spolu s křesťanským mýtem se na koncepci postavy rolníka účastnil antický stoický ideál (pevný a odevzdaný vztah k osudu a k protivěním života) a kodex rodinných a společenských ctností, zprostředkovaný Sládkovi básníky viktoriánské Anglie. Nejzřetelnější je však paralela rolníka se subjektem Sládkovy lyrické poezie, zejména v podobě, které nabyl v jeho pozdních sbírkách (V ZIMNÍM SLUNCI apod.).

Překrývání a obohacování fiktivního mluvčího a lyrického subjektu je umožněno mj. i tím, že v daleko největší části básní mluví v první osobě jednotného čísla sám rolník. Jsou to jakési jeho vnitřní monology, odehrávající se sice v konkrétních prostředích a nejednou i při stručně naznačených všedních úkonech vesnického života, ale směřující k vyslovení podstatných principů a postojů. Užití řečové útvary přitom zlehka, náznakově připomínají způsoby vyjadřování vlastní samotnému rolníkovi. V básních lehčího, radostnějšího, jednoznačnějšího tónu je to lidová píseň (do blízkosti lidové poezie situuje Sládek svou knížku i kompozičními rysy odkazujícími k folkloristickým písňovým sborníkům — užití prvního verše jako nadpisu a částečně i seskupování básní podle tematických okruhů); verše vážnější a významově složitější jsou spíše mluvní, opírají se o hovorovou řeč a stylizují ji např. v duchu lidových pořekadel, pranostik nebo intelektuálnějších útvarů, jako je náhrobní nápis. To vše se však prolíná s vyslovením literárními prostředky moderní lyriky. Rytmus se svými prostými slokami, kratičkými verši a trochejským spádem připomíná folklór, až na nepatrné výjimky je však přesně metricky normován, nevrací se k lidovému sylabismu. Folklórní prostředky jako anafora, paralelní uspořádání slok, opakování slov a celých veršů jsou podrobeny jemné umělecké stylizaci a variaci známé z náročné subjektivní lyriky. Hravě nezávazné folklórní zapojování přírodních motivů do básně je zcela nahrazeno jejich obrazným, často symbolickým využitím. Tak v básni *Polní cestou*, jednom z vrcholů objektivního ly-

rismu Sládkova, jsou jarní role s vlnícím se mladým žitem zprvu v účinném kontrastu k pohřebnímu průvodu, který provází zemřelou dívku v otevřené rakvi; věčně živá, životu otevřená příroda se zdá být nedosažitelně vzdálena uzamčeným očím mrtvé. V druhé sloce je navozen opačný pohyb k básnický snovému vyrovnání: příroda jakoby v soucitu vysílá své tvory (vzpomeňme na 1. intermezzo MÁJE!) k zemřelé — do mrtvé tváře napadaly květy, v eufonicky propracovaném verši „zabzučela bludná včela“ ve vínku na jejím čele. Paralelně s těmito symbolickými akty přírody postupují i prosté úkony poslední služby, poskytované lidmi („my ji nesli, druzí pěli“). Výsledkem je složitý akord věčného a dočasného, vznešenosti a žalu, slitování a nevyhnutelného pohybu života dál. Oproštěné vyjadřování s gramatickými sdruženými rýmy připomíná vzdáleně lidovou poezii nápísů na hroby s její primitivní monumentalitou.

Úspornost, nejprůzračnější rys Sládkova stylu, nesměřuje v Selských písních pouze k aforistické koncentraci úhrnné zkušenosti. Značně ovlivňuje i ráz pojmenování: několik klíčových slov (resp. synonymických skupin), jako je pole (půda, hrouda, lán), ruka (dlaň), zrno (klas), skřivan se objevuje v celé řadě básní vždy znovu, a to v rozmanitých souvislostech; významové odstíny, získané v jednom kontextu, se ozývají i v kontextech ostatních, takže tyto motivy získávají komplexní význam a působí jako symboly. Pod shodným obrysem opakujících se znaků probíhá stálý skrytý pohyb. Tato pojmenování tvoří páteř, na ně se napojují střídme uváděné konkrétní motivy a jejich izolovaně užitá pojmenování (barvínek, sedmihlásek). Podobně pracuje Sládek i s přídavnými jmény (např. tvrdý, tuhý), když např. v jediné básni spojuje stále tíž přívlastek s mnoha různými podstatnými jmény a experimentuje s jeho významovými odstíny (drsné mravy, drsná dlaň, drsný rod, drsné tichý pláč atd.).

V době, kdy lumírovská poezie vydala už své nejlepší plody a hrozilo jí ustrnutí, vstoupil Sládek Selskými písněmi na zcela osobitou cestu. Prohloubil přitom rysy, které ho vždy odlišovaly od jeho lumírovských druhů, Vrchlického a Zeyera, a spojovaly ho s předchozí generací, především s Nerudou. Z jeho dědictví aktualizoval něco jiného než mladí v čele s Macharem: monumentalizující oproštění, vážné soustředění k elementárním hodnotám. Lumírovská snaha o uměleckou dokonalost mu přitom zůstává, přistupuje s ní však k jiné tematice, k jiným žánrům a obsahům. Selské téma ve zhruba stejné době nezůstalo cizí J. Vrchlickému; jeho *Selské balady* jsou obráceny k historii. Sládek hledí na dějiny očima svého hrdiny, omezuje se vědomě na dosah osobní paměti a zkušenosti aktuálně žité.

V druhé části sbírky, cyklu čtrnácti *Českých znělek*, vyvrcholila Sládkova politická lyrika. Útvar sonetu, rétorická stylizace a cíl probouzet z letargie v dobách neúspěchů české politiky tu není ničím novým. Myšlenkový obsah cyklu je však obohacen týmiž podněty, které daly vznik Selským písním. Po elegickém tónu úvodních čísel, hořekujících nad zkázou vlasti, je výbojně prezentován motiv přirozeného práva národa na existenci, práva obsaženého v prostém faktu, že národ žije jako přírodní bytost; vlastenectví je pojato jako spontánní projev životnosti, proti němuž historické vzpomínky a dokumenty nemají váhy. I tato víra v přirozené právo je však uvedena v pochybnost: vůle k životu je pouhou frází, není-li podepřena morálními (a tedy přírodní motivací překračujícími) hodnotami práce, lásky, hrdosti a víry (7. sonet). Teprve na tomto polemickém a problémovém základě jsou pak rozvinuty patetické výzvy druhé poloviny cyklu. Prerušuje je stylově a tematicky zcela samostatný sonet dvanáctý, v němž se znovu — po motivu národa jako přírodní bytosti — ozývá vliv Selských písní: je to výjev s postavou starého sedláka stojícího nad zničeným poličkem, které odplavil příval, a znovu se odhodlávajícího činem čelit nepřízni živlu i poměrů společenských. V kontextu *Českých znělek* se zvýrazňuje — a vrhá to světlo i na smysl Selských písní — aktuálně nabádavý smysl postavy rolníka; přísluší nejen ústřední postavě, ale i triádě statečného a přičinlivého děda, nedbalého, zpronevěřilého syna a nevinného vnuka jako příslibu budoucnosti: je to jakýsi rodový model Sládkova souhrnného pohledu na současně probíhající dějiny národa. Závěr cyklu je už k budoucnosti zcela obrácen. Jejím reprezentantem se tu stává prostý chudý muž, nejspíše dělník; jeho vítězství je viděno v morální perspektivě, polemicky postavené proti programu revolučnímu.

Velký čtenářský úspěch prvního vydání sbírky (věc u Sládky celkem výjimečná) umožnil autorovi do roka vydání druhé. Teprve v něm byla sbírka vlastně plně dotvořena. Přibýlo 14 básní, namnoze umělecky i ideově klíčových (např. *Velké, širé, rodné lány, Polní cestou, Z osudu rukou*); naopak byly příznačně vyraženy dvě básně folkloristického rázu (a sociálně interpretovaná legenda ve stylu chrámové písně, nazvaná *Ráj*, která se do sbírky později vrátila). Sládek tu také značně změnil řazení básní.

Selské písně měly vždy v Sládkově díle mimořádné postavení; jako jeho nejoblíbenější a nejrázovitější, vpravdě vrcholné dílo byly často vydávány samostatně a staly se ústředním tématem při výkladu Sládkovy osobnosti, např. v závažných eseích F. X. Šaldy a V. Jiráta. Našly pokračování i v moderní poezii, jmenovitě v Tomanových MĚSÍCÍCH. mč



## Sen o zástupu zoufajících a jiné básně -

Stanislav K. Neumann

1903

Básně obsažené v páté sbírce St. K. Neumanna jsou stylově značně nejednotné a patří i k různým lyrickým druhům; projevuje se v tom postavení knihy na předělu zcela odlišných období autorova vývoje. Několik rozsáhlých, umělecky i ideově význačných básní svou rozvinutou obrazností, obecností myšlenek a vzpurnou individualistickou autostylizací (např. *Jsem ten, jenž lační*) i výmluvným volným veršem se řadí k symbolistické poezii. V jejich mytických postavách a dějích je ztělesněno ideologicky vyhocené pojetí perspektiv moderní skutečnosti. Neumann vychází z „pohanské“ oslavy pozemských hodnot, jako je příroda, práce, vzpoura a láska osvobozená od měšťanských konvencí (*Jarní rytmy*), svatofeči slunce vyčítaje mu, že dopouští nadvládu privilegovaných (*Jarní apostrofa slunce*), vášnivě se obrací proti náboženství (publicistická báseň *Mistře Jene, teologu...* odmítající v provokativní polemice s národní tradicí, s oficiálním vlastenectvím i s T. G. Masarykem Jana Husa jako obhájce křesťanství a středověku proti rodící se „pohanské“ renesanci). Námětem titulní básně *Sen o zástupu zoufajících* je kolektivní hledání smyslu života v soudobém světě vykořisťování a nesvobody. Zástupy putují v čele s básníkem nejdříve k božímu trůnu, kde se chtějí dožádat sociální spravedlnosti; když naleznou trůn prázdný, neboť, jak jim v duchu Nietzscheovy filozofie zvěstuje anděl, Bůh zemřel, vydají se strastiplnou cestou na opačný konec světa, k trůnu Satanovu. Přitom vynikne nezdolná síla lidu, schopného podniknout k novému úsilí i svého zmalomyslného vůdce: Neumannův individualismus tu ustupuje kolektivistické víře v zástupy. Satan, který už v předchozí Neumannově sbírce *Satanova sláva mezi námi* (1897) byl symbolem pozemšťanství, vzpoury proti platným normám, hrdé nezkrotnosti (Neumann tu navazuje na dlouhou básnickou tradici, zvláště však na „satanismus“ Baudelairův a Przybyszewského), odkazuje zástup k skutečnému lidskému revolučnímu zápasu na půdě společenské reality. V něm je jediná perspektiva lepší budoucnosti. Touto vizí vrcholí a zároveň — odkazem k přímo nazírané skutečnosti — sám sebe popírá Neumannův symbolismus. Krajina zobrazená v básni se mění z dramatické umělé kulisy ilustrující duševní stavy v konkrétní scénérii moderního města.

Druhá skupina básní je dokladem prvního ohledávání nových

možností pro poezii posymbolistickou. Jsou to zejm. krátké básně intimního, většinou erotického obsahu; zachycují jediný prostý a autentický prožitek, jsou bez metafor, vynořují se v nich názvuky písně. Se střízlivou až sebeironickou věcností předvádějí rub bohémského životního stylu mladých intelektuálů blízkých anarchistickému hnutí, kteří za svůj nekonformismus tvrdě platí hmotným nedostatkem, cizotou i vlastní citovou rozkolísaností. Hořce bilanované životní nezdary bývají zdůvodňovány tlakem tísnivých sociálních podmínek. Skutečnost nenazíranou symbolickou metodou, jež byla nástrojem k umělecké syntéze zkušenosti, dovede však Neumann vyjádřit jen zlomkovitě. — Tento úzký rámeček energicky překračuje báseň *Stráž chudých lásek*, v níž je — s osvobodivým malířským viděním barev odpoutaných od věcí — zobrazena konkrétní předměstská krajina Žižkova, s hrami dětí za letních dnů a objetými proletářských milenců za nocí. Tito milenci, z hlediska oficiální společnosti anonymní chudáci, jsou Neumannovi svou láskou, prací, svou spontánní svobodou spjati s jádrem bytí, jsou v moderním světě doma. Prostřednictvím nezměrné životní síly (i zde dosud abstraktně a symbolicky viděné), která spolu s celou zemí prostupuje i je, navazují kontakt s budoucností. Představa jednoty vše prostupujícího života vyrůstá ze společensky situovaného a smyslově naléhavého obrazu, který předjímá pozdější Neumannovu KNIHU LESŮ VOD A STRÁNÍ a dokonce i daleko pozdější proletářskou poezii Wolkrova a Seifertovu.

V symbolistických básních se sbírka úsilím o syntetický moderní mýtus blíží současné tvorbě O. Březiny a A. Sovy, je však racionálnější, myšlenkově vyhraněnější a ideologicky jednoznačnější. Obrat k osobní oprostěné lyrice sblíží Neumanna s nastupující básnickou generací (Gellner, Šrámek), která tehdy v Neumannově časopisu *Nový kult* našla svůj orgán a v jeho olšanské vile středisko schůzek, východisko bohémských výprav a občas i dočasné bydliště. Sdílela i anarchistické názory, jimiž v této době Neumann překonal vlivy individualistických myslitelů (Stirner, Nietzsche). Větší význam než tyto ideologie (Kropotkin, Grave aj.) mělo však pro Neumannovu poezii poznání sociální skutečnosti, zejména při agitaci a přednáškové činnosti v anarchistickém hnutí, zvl. v severním pohraničí. (Přímý vliv anarchismu jako politického proudu se projevuje i v publicistických verších sbírky *Sen o zástupu zoufajících*, např. v básni *Prokletá křídla*, komentující se satanským výsměchem požár dobročinného bazaru v Paříži r. 1897; je tu i báseň stylově blízká textu masové anarchistické písně.)

Sbírka vznikala už od r. 1897 a její koncepce se měnila; původně se měla jmenovat *Trochu života* a obsahovat i drobné prózy, pře-

klady (z nich tu zbyly dvě básně R. Dehmela, který měl v té době vliv i na některé původní verše Neumannovy) a články. Ale i bez toho se sbírka vymyká dobovému ideálu jednotně komponované knihy a vědomě přijímá podobu souboru dokumentů veřejných i intimních. — Ve svém vlastním uspořádání Spisů ve dvacátých letech Neumann sbírku — spolu s předchozími knihami *Jsem apoštol nového žití*, *Apostrofy hrdé a vášnivé* a *Satanova sláva mezi námi* — jako celek nezachoval; rozdělil ji do dvou nových souborů *Knihla mládí a vzdoru* (1920) a *Knihla erotiky* (1922); několik básní přitom zcela vypadlo. — 1. vydání sbírky nemělo v kritice velký ohlas. Později byl v ní spatřován vrchol Neumannovy mladistvé lyriky a významná etapa jeho básnického vývoje k socialismu; značný vliv na tento výklad měly autorovy vlastní pozdější komentáře (*Vzpomínky*). Největší ohlas mezi básníky i čtenáři nalézala vždy *Stráž chudých lásek* a báseň titulní; projevilo se to i v samostatném vydání druhé z nich v kontextu rodící se proletářské poezie. mč

## Sépie - František Halas

1927

První sbírka Františka Halase obsahuje básně, které by bylo možno převážně označit za reflexivní; v duchu avantgardní poezie se však vymykají tradičnímu rozlišení na básnické druhy a směřují k čistému lyrismu bez dalšího vymezení. Náměty vycházejí ze zkušeností a situací obecně lidských. Skličující vědomí smrti se prolíná se vzpurným a kriticky vyostřeným společenským postojem, s Halasovým intenzivně a spontánně žitým proletářstvím. Kolektivní trauma doby doléhá i sem rozhořčenými verši o padlých světové války (*Mazurské bažiny*, *Neznámý voják*), kde odsudek militarismu se bez potřeby jakéhokoli komentáře vtěluje do drsných obrazů zničených lidských těl. V pokusu o panoramatické zachycení poválečné Evropy, v básni *Paříži až tě nebude*, se Evropa jeví jako zestárlý kontinent, jemuž jen revoluce načas odhalila perspektivu nových životních možností. Pocit stárí a únavy světa, v poválečné světové literatuře nikoli vzácný (nabízí se srovnání zejména s Erenburgovým Trustem D. E.) a obecný i mezi Halasovými avantgardními vrstevníky, se ve sbírce konkretizuje i v neodbytném a ochromujícím vědomí nesčíslných navršených kulturních vrstev, které znemožňují kontakt s živou skutečností a odsuzují současnou kulturu k planosti a opakování. Ve stylu sbírky je tento únavný tlak naznačen množstvím kulturně historických, často vzdělanecky

exkluzivních citátů a narážek na dávné nebo mytické postavy a události (anděl smrti Azrael, antická nevěstka Fryně, legendární kráská Thais aj.).

V individuálním lidském osudu vystupují do popředí tragické momenty spjaté s uplývajícím časem, především nezbytnost zániku. Motiv smrti, hrobu, tělesného rozkladu se vrací až svěhlavě, takřka s násilím navěšován na nejrůznější témata, včetně tak tradičních lyrických námětů jako je ticho nebo déšť. Je to nejobvyklejší, všudypřítomná, automaticky se z paměti vybavující představa rané Halasovy poezie. Tak se naruby obrací asociativní metoda poetismu: jestliže při ortodoxním uskutečnění metody měl být psychický mechanismus mimovolného sdružování představ nástrojem k vytváření nečekaných spojení, uvádění maxima nových motivů, rozvíření kolotoče logicky nesouvisajících obrazů, pak v Sépii přivolávají asociace stále tutéž centrální utkvělou představu a tak vedou skoro k tematické monotonii: psychický automat určený k produkci nečekaných spojení selhává, jakmile psychika sama je nečekaného typu, vymyká se předpokládanému modelu. A poezie si nutně klade cíl zcela odlišný od programu poetismu — směřuje k znítenění a koncentrovanosti. — Halasův plebejský materialismus předem vylučující jakoukoli nadpozemskou útěchu obrací pozornost k hmotným projevům smrti, k biologii, k chemii a fyzice rozkladu. Literární inspirace Halasova vnáší do mnohých básní efekty spjaté s ošklivostí a hrůzou. Neběží však o pouhý návrat dekadentních nálad; důležitou složku této lyriky tvoří odhodlání postavit člověka tváří k drsné skutečnosti smrti, a to s předpokladem, že to má význam pro postoj vůči celé skutečnosti, včetně skutečnosti společenské. Tragické vědomí nedovoluje subjektu uspokojit se drobnými senzácemi civilizačního rozmachu, ba ani hlubším sebeuskutečněním v metodické umělecké tvorbě podle receptů avantgardy. Trýznivý pocit lidského a básnického nedovršení se tu stává jedním z prostředků výzvy k napjatému nekonformnímu postoji ke skutečnosti.

Závažným tématem Sépie jsou potíže v úsilí o kontakty mezi lidmi. Musí se s nimi střetávat i erotický zážitek. Stejně je tomu v básních věnovaných poezii (*Sbohem múzy*, titulní báseň aj.): básnické slovo sleduje Halas s nedůvěrou, zjišťuje, že se stává spíš nástrojem sebeukrytí než sebesdělení. (Odtud i klíčový obraz sépie skrývající se na útěku v oblaku inkoustu.) Přesto se tu objevují situace autentického dotyku se světem a bližním: ze zákopu zabitých zaznívá sten, oslovení matky; neznámý voják spontánním gestem vzpoury „rozkopne mrvu kytic“; připomíná se ztracený čas dětství, kdy svět byl podoben pohádce, a proto byl i domovem (*Krev dětství*); bás-

ník sám opětovně dobývá skutečnost, zaklínaje ji originální metaforou, která obnovuje vnímání světa, podobně jako vzpoura obnovuje společenskou skutečnost. Básně jsou často komponovány jako řetězce přejmenování jediné věci, spíše než smyslové senzace se však v těchto metaforách uplatňuje hodnocení věci, v sériích obrazů se rozvíjí souvislá myšlenka směřující k pointě.

Sépii předcházela rozsáhlá a rozrůzněná tvorba, v níž Halas od ohlasů proletářské poezie a ostře protiměšťáckých satir brzy přešel k exotické a velkoměstské tematice a k hravosti nezvalovského poetismu. V Sépii však už Halas vykračuje na samostatné cesty. Setkáme-li se tu např. s výzvou k bezstarostnému veselí, je to spíš povinná splátka dobovému literárnímu heslu. Halas si též vytváří vlastní vztah k tradicím moderního básnictví, z něhož je pro Sépii vedle Baudelaira (je mu věnována báseň *U hrobu*) důležitý německý expresionista G. Trakl a také raný dadaismus. Spolu se Závadovou PANYCHIDOU představuje Sépie v meziválečné poezii významný bod obratu; vedle smyslovosti a psychickým automatismem motivované fantazie si znovu vydobývá místo myšlenkové hledání, subjektivní citové konflikty a usilování mravní. Význam těchto proměn mohl být rozeznán až v souvislosti s dalším Halasovým vývojem. Ve chvíli publikování byla Sépie většinou přijata jako individuální projev v rámci poetistické školy; recenze V. Nezvala se debutujícího básníka snažila odvrátit od všeho, čím se vymykal poetistické lehkosti, harmonii a technické uhlazenosti. Halasovu blízkost poetismu zdůrazňovala i Teigova typografická úprava. — Při pozdějších vydáních autor korekturami v sestavě sbírky (vypuštění řady básní) její odlišnost od poetismu naopak zdůraznil.

mč

## Siréna - Vilém Závada

1932

Druhou sbírku básní vydal Závada až šest roků po své prvotině; značný časový odstup se projevil ve velkém rozsahu sbírky i ve snaze vyhranit co nejvýrazněji svou názorovou a uměleckou pozici. V úvodní básni *Monolog* podává Závada — v polemickém navázání na titulní báseň prvotiny PANYCHIDA — historii svého lidského a názorového zrání: vystřízlivění z dětských snů (na pozadí ostře se vrývajícího dojmu z rodného průmyslového kraje pod Beskydami) i z mladistvého opojení životem ve znamení apollinairovské poezie je v okamžiku uzrání nahrazeno vůlí nést břemeno lidskosti, pro-

hlédat k trpkému jádru věci, čelit marnosti a smrti. V následujících oddílech *Pašijový týden* a *Nostalgie* je lyrický subjekt zcela stržen k úzkostnému zkoumání tragických stránek lidské existence; tento úděl se opětovně hodnotí jako něco, co zbavuje prožitek bezprostřednosti, a tedy i jako zavržení a prokletí deformující celý niterný život (básně *De profundis*, *Na poušti* aj.). Touženým protipólem zavrženectví je spontánní a tvořivý přístup k životu, Závadovi spjatý s neporušenou krajinou venkova a sebeuplatněním v tělesné práci (*Básník a sedlák*) a také se schopností naivní náboženské víry. — V oddíle *Městské krajiny* a dvanáctidílné samostatně zařazené básni *Desperados* se odhalují širší sociální souvislosti zavržení a beznaděje. Je tu především v nových a nových motivech s vášnivou kritikou předváděna karikatura moderního velkoměsta, jeho barů a bulvárů a jeho vyprahlých, vykořeněných obyvatel; velkoměsto je pro Závadu parazitním útvar, který je v básnickově modelu světa protikladem jak průmyslového kraje, tak rolnického venkova. Přízračné postavy příživnického světa (obchodní agent) se stávají vtělením ďábelské moci, vidění krutých a odporných reálií se stupňuje do rozměrů apokalyptického mýtu. Této stylizaci napomáhá neustále přítomný morální komentář básnického subjektu zalykajícího se hnusem a zoufalstvím i úzkostí, zda z těchto propastí propadlých ďáblu je ještě možné najít nějaké východisko. Subjektivní hledání cesty se odehrává v kulisách odvozených opět z ostravské krajiny deformované moderním průmyslem (závěr básně *Desperados*). Ostravsko je však i dějištěm hořkých výjevů ze soudobé krize a nezaměstnanosti, které ústí v poznání, že starý svět je odsouzen k zániku; tentokrát je to vysloveno střízlivě, bez patetických stylizací (básně *První máj*). — Následující oddíl *Obrazy z války* přináší kromě konkrétní výpovědi *V zázemí za války* s příznačným motivem odchodu otců vojáků (Závadův otec ve válce zahynul) delší báseň *Oslava míru*, která je situována do Paříže v den výročí vítězství; uplynulá válka navždy deformovala všechny své účastníky, její hrůzy jsou aktualizovány hrozbou války nové. — V oddílu *Svatojanská noc* přichází jakési uklidnění v reflexích o údělu básníka, ve versích intimních (v básni *Bez milosti* vědomí nevyužitých životních možností, nespokojenost s civilizací a hrůza marnosti jsou uchlácholeny přítomností milované ženy) a příležitostných (*Pohřeb básníka*, tj. O. Březiny). — V šesti básních oddílu *Epilog* se znovu objevuje téma zklamání z racionálního zkoumání světa a lidského srdce (*Platónova jeskyně*); expresivní zpovědi přecházejí ve stesk a hořkou moudrost, převládá lyrická melodizace (*Finále*, *Rozloučení*). Verše návratu k rodnému venkovu ústí do motivu příchodu tvůrců „nové vlasti“ chudé a líbezné (*Odkaz*).

Pro složitě komponovanou sbírku užívající několikerych stylizací je nejprůzračnější spojení patetického kazatelství, které všemi prostředky stupňuje expresivitu vášnivého morálního tázání a hodnocení (autor sám nazval své verše „jeremiádou“ tj. nářkem starozákonního proroka), s nakupeninami drasticky nahromaděných příznaků zkázy. Obraznost přejmenovává a monumentalizuje tyto úlomky reality s využitím motivů z moderní techniky, z křesťanské i antické mytologie; nejcharakterističtější však jsou představy ze sféry geologických procesů a katastrof, což zřetelně vypoovídá o sepětí lyrického subjektu s haldami a struskami ostravského kraje. Sociálně konkrétní situace se tak připodobňují neodvratnému přírodnímu dění, ale tato naturalizace není nikdy dovedena do konce, cesty pro lidskou aktivitu nejsou definitivně uzavřeny. Převládá-li přesto dojem chmurné těžkomyslnosti, je to způsobeno mj. i záměrnou těžkopádností a nerytmičností této poezie: záplavě projevů rozkladu není subjekt s to vzdorovat ani adekvátním vynaložením energie tvárné a kompoziční a jeho dočasná bezradnost je sugerována i popisností, zejména v rozsáhlejších básních. Vytýkala-li kritika autorovi tuto popisnost (Šalda, Piša), vytýkala mu tedy i slohový prvek obsahově funkční a umělecky zdůvodněný. Zároveň však se i autorovi ukazovalo, že Siréna znamená krajní bod a že další cesta stejným směrem je už těžko možná; v další Závadově poezii jde slohové oproštění a zpřesnění výběru ruku v ruce s vyhraněním perspektivy ideové.

V Siréně se Závada definitivně odpoutal od poetismu svého staršího přítele V. Nezvala. Spolu s F. Halasem (KOHOUT PLAŠÍ SMRT) dotvořili novou koncepci moderní poezie, navazující na Baudelaira, na dekadenty a symbolisty a inspirující se nejen smyslovou a fantaskní stránkou jejich obraznosti, ale i jejich myšlenkovým aktivismem, jejich schopností deformovat jevou stránku světa tak, aby vystoupila jeho rozpornost i krizové situace subjektu. Pro Závadu se stává v této době velice závažným dědictvím O. Březiny; v jeho jménu hájí proti poetismu myšlenku jako zdroj poezie. Do jisté míry se také sblíží se soudobými katolickými básníky, i když jejich cesta k harmonizaci předem dané a jedincem pouze přijaté mu zůstala vzdálená.

Text jednotlivých básní Sirény, jak ukazují jeho rané podoby v časopiseckých otiscích, Závada několikrát velice podstatně přepracoval. Sedm básní ještě před Sirénou vyšlo bibliofilsky pod názvem *Pašijový týden* (1931; sestava se nekryje se stejnojmenným oddílem definitivní sbírky). — Další zásadní proměnou, drastickým zkrácením a zcela novu stylizací prošla sbírka v novém vydání z r. 1950; snaha o oproštění, výrazovou lakoničnost a ideovou

jednoznačnost vedla ke vzniku textu zcela odlišného od původní Sirény. V souborném vydání básnického díla se autor naštěstí vrátil k historické podobě sbírky. mč

## Skleněný havelok - Vítězslav Nezval

1932

Rozsáhlou básnickou sbírku o sedmi oddílech uvádí jako první z nich delší báseň *Signál času*, která je vlastně dovětkem skladby *Edison* z BĀSNÍ NOCI (také k nim byla v dalších vydáních přiřazena) a která vznikla pod dojmem rozhlasové zprávy o vynálezcově smrti (podtitul básně je *Panychida za Edisona*). Přestože tvarem verše *Signál času* na *Edisona* bezprostředně navazuje, harmonizující a oslavná plynulá intonační linie je tu již nejednou rozččena hořkou ironií. Velká osobnost, která symbolizovala nejlepší snahy moderního věku a jeho mýtus neustálého pokroku, je konfrontována s obrazem světa, jenž je „šilný jak harém“, s tíživou generační zkušeností, která nedovoluje přijmout skutečnost jako rozumnou. Programový závěrečný verš „Usínám a všechno ostatní je sen!“, kladoucí ve vášnivém rozhovoru s potomky a v obraně vlastní poetiky proti fantasmagorii skutečnosti pravou realitu snění a básnění, je tak bezprostředním úvodem sbírky. Její nejrozsáhlejší částí je pestrý oddíl *Lyrika* s výmluvným podtitulem „Básně, písně, popěvky, říkadla, hříčky, verše do památníku“. Je plný okouzlení nad půvabem elementárního lyrického tvaru očištěného od literárnosti. Nezval je uchvácen možnostmi, jež nabízí hra se slovy (*Nezodpovědné věty, Kalambúry*), od logiky osvobozená spontánnost rýmu (*Týdenní dny, Měsíce, Čísla, Znamení*). Hledání „prvotního vkusu“ je zde současně velice přirozeně spojeno s proklamacemi politického (*Optimismus*) nebo uměleckého (*Asentimentální*) ideálu. Oddíl uzavírají básně věnované autorovým přátelům (*Karel Teige, Vladislav Vančura, Josef Šíma, Konstantin Biebl, Vilém Závada, Roman Jakobson*). Po oddílu *8 textů k negro blues*, těžčících ve svém úsilí o sociální lyriku z podnětu bluesové písně, následuje oddíl *Skleněný havelok*, charakterizovaný podtitulem jako „poezie, sny, texty“. Zahrnuje básně objevující poezii všednodenní skutečnosti nazírané z neobvyklých úhlů (*Buřinka* věnovaná Voskovci a Weřichovi, *Havelok*) a automatické texty obdobně aktualizující jazykovou skutečnost experimentální tvorbou osvobozenou od

kontroly racionálního vědomí (*Noc, Levitace*). — Oddíl *Antilyrika*, „poezie protestu, revolt, výzvy“, vytváří protějšek říkadlové prostotě *Lyriky*, těži z poetičnosti nevázané výpovědi „bez grimas“ („prostě vypravovat jak zapomenuté umění“); zdánlivě prosté prozaické sdělení se stává básní. Objevují se tu opět portréty básnickových soupeřů z Devětsilu a okolí (*Vyzvání přátelům*) a básnický nekrolog *Majakovský v Praze* (věnovaný R. Jakobsonovi); celou část uzavírá apelativní politická poezie (*Nutnost revolty, Revolta šilence, Budoucí válka*) a proklamace nových vztahů mezi lidmi (báseň *Tyranie nebo láska*, provokativně připomínající markýze de Sade). Ještě zcela v tradici poetistických dvacátých let přináší sbírka také filmový scénář *Procházka citlivého měšťáka a co tomu říkal kůň*. Knížka končí delší básní *Rozvrat podzimu*, označenou jako *Meta-metafora*; je psána volným veršem blízkým verši většiny textů *Antilyriky* a nabízí nové, od tradic odpoutané vidění krajiny, které krajinomalbu přetváří v tíživý a zneklidňující příznak.

Přes značnou rozmanitost jednotlivých textů — ba v jistém smyslu právě skrze ni — sjednocuje významovou výstavbu knížky téma života nespoutaného žádnými vnějšími konvencemi, svobodného. Tímto jednotícím principem, který buduje novou celistvost rozrušováním nejrůznějších stereotypů v nejšířím smyslu slova, společenských, uměleckých, biologických, se Skleněný havelok dostává do těsné blízkosti francouzského surrealismu (už název odkazoval k motivu z prózy *Nadja A. Bretona*, vůdčí osobnosti surrealistického hnutí). Poezie se stává v této logice jakousi všezahrnující revolou; proti epoše soukromého vlastnictví a jeho deformačního tlaku na lidskou citovost, proti racionalismu, ve kterém je spatřován plod moderní doby, proti sociálním institucím a sociálním normám znevolaňujícím lidskou přirozenost, proti všem podobám zmechanizování vztahu člověka ke skutečnosti. Tato představa spojuje satirickou lyriku ironizující životní ideál měšťáctví (*Líné pobroukávání žen*, sonety *Měšťák a Fetišista* v oddíle *Lyrika*) s milostnou poezií stavějící do protikladu k ženě manželce „svobodnou“ ženu milenku a s básněmi, v nichž je zkonvenčená skutečnost ozvláštňována perspektivou dětského vnímání, jazykovým kalambúrem a formálním experimentem. Nezvalova revolta je obsažena i ve vsudypřítomném úsilí rozrušovat literární tradici — zvláště zřejmé je to tam, kde je představa tradice prostřednictvím tvaru také přímo polemicky vyvolána, tedy ve znělkách, rondecích, ritornelech apod. Proti zdánlivé racionalitě norem, která se jeví nerozumná, je kladena iracionalita jako estetický a ve svých důsledcích i etický princip. Je nastolována často návratem k předracionálnímu stadiu biologického vývoje člověka, k dětství, v němž je spatřován současně

zárodek jiné, zatím ještě společensky nenaplněné varianty lidského vývoje ke štěstí. Prosazuje se zde především jako schopnost nahlížet skutečnost mimo ustálená recepční klíše, jakoby ve stavu zrodu, kdy logické spoje mezi věcmi zůstávají ještě neznámé a nahrazuje je náhlé a nečekané setkání, spoj estetický. I vůči literatuře a jazyku zaujímá básník roli velkého dítěte, pro které je jazyk i literárno předmětem hry. Současně je však racionalita destruována i pokusy o automatické texty, poezií psanou s programovým vyloučením rozumové kontroly a mající tak zachytit nahodilé souvislosti představ v básnickově vědomí a podvědomí. Básnická technika se v těchto krajních případech blíží snu, jehož alogičnost a ztajená symbolika se stávají důležitým inspiračním zdrojem. Ve svém úhrnu „revolta proti zvyku“ dovršovala představu české avantgardy 20. let o poezii jako osvobodivém gestu vnitřně spřízněném se sociální revolucí, která v budoucnu vyváže člověka z pout zotročení buržoazní společnosti.

Okolnosti, za kterých Skleněný havelok vznikl, sám autor pociťoval jako mimořádné a z jejich bizarnosti vyvozoval i „bizarnost“ knížky (v *Předmluvě k dosavadnímu dílu* v druhém vydání sbírky *Most*, ale i později v memoárech *Z mého života*). Sbírkou byla napsána z podstatné části o prázdninách 1931 v Dalešicích, kdy básník, místo aby odjel na plánovanou cestu do Paříže, se náhle vrátil od autobusu a na cestu rezignoval. Únik ze zvláštního duševního stavu („Nevíš, co bys hledal v dálce a nablízku není nic, čeho se uchopit“) mu nabízí poezie. „Jsi šťasten, dobral jsi se konkrétního světa, podivně všedního, chvílemi se ti zjevuje jako říkadlo, navštívuješ v duchu perverzní oficínu. Věšák tě drásá svým tajemstvím právě tak jako buřinka, na kterou sis po léta nevzpomněl, a jako havelok. Zachutnaly ti věty bez rytmu. Tajemná sdělení udivující svou prostotou se mění vzápětí v kalambúr.“

Reakce kritiky na knížku byla rozporná. Jakkoliv kompozicí navazovala na volné antologie typu PANTOMIMY, zdála se být až příliš „nejednotná a nesoustavná“, přičemž volnost stavby nebyla obvykle přijímána jako součást celkového záměru. Teprve pozdější pohled na knížku — poučený už ze souvislosti s dalšími Nezvalovými sbírkami z té doby (*Pět prstů*, 1932; *Zpáteční lístek*, 1933) — podtrhl v jejím tvárném úsilí především hledání nové konkrétnosti a prostoty na straně jedné a odbojné sociální gesto na straně druhé. V mnohém (v inspiraci Freudovou teorií snů, v experimentu s automatickými texty, v pohledu na podvědomí jako na místo, kde se odkrývá vlastní, autentický smysl skutečnosti apod.) už Skleněný havelok předjímal Nezvalův — i organizační — příklon k surrealismu.

## Slavík zpívá špatně -

Jaroslav Seifert

1926

Čtvrtá autorova sbírka; její titul, citát z Jeana Cocteaua, ji současně předznamenává i jako moto. V 1. vydání byla věnována svému ilustrátorovi, malíři Josefu Šímovi. Básně úvodního oddílu ještě udržují poetistické téma moderního světa jako gejzíru nebyvalých dojmů a rozkoší, ale stále častější vpád motivů zmaru, často vyjádřených v emblémech romantických rekvizit (jedovatá moucha, pavouk), už odhaluje uvnitř skeptickou vědovčnost (*Měsíc na křídlech, Píseň o smrti, Paraván*). Druhý oddíl shrnuje básně, v nichž ožívá vzpomínka na válku (*Staré bojiště*); jejich tragický ráz podtrhuje místy i žánrový odkaz k baladě — buď přímo, nebo jen v náznaku nahrazujícím její dějový obrys trsem příznačných motivů (*Balada*). Závěrečný, třetí oddíl k tématu světové války jakožto krize moderního světa dodává kontrast v obrazech rodičího se „světa nového“, sovětského Ruska (*Moskva, Píseň o Moskvě, Město Leninovo*). Mezi nimi zaujímá významné místo básnický nekrolog *Lenin*, monumentalizující postavu vůdce proletářské revoluce. Poslední verše této poslední básně sbírky ji také kruhově uzavírají připomenutím titulu a mota: „Pro smutek světa, / můj drahý básníku, / slavíci zpívají špatně.“

Už v první části, veršovou technikou i obrazností těsně spjaté s předchozí čistě poetistickou sbírkou NA VLNÁCH TSF (1925), jde Seifert nad těsný program českého poetismu. Z něho tu zůstalo tvárné úsilí organizovat složitá zrcadlení a překvapivá setkání vzdálených motivů, ale jejich výběr se už značně vymyká z krajně omezeného repertoáru skupinové poetiky. Melancholie, předtím přítomná jen stopově a jako součást smyslových extází, už zcela proniká veselým mumrajem umělého básnického světa dvacátých let. Vědomí plynoucího času, jak osobního — ve vtíravém motivu smrti, tak dějinného, rozbíjí idylu hravého opojení moderním životem a civilizačními požitky („Nejvyšší rekord závodníci / je smrt!“, „Smrt hangár míru“, „Musíme umřít / i když se nechce“). Jako vykupující hodnota hořkého poznání se tu objevuje domov, proti odstředivým výpravám za „všemi krásami světa“ tu náhle stojí dostředivé tihnutí k jistotě neměnných hodnot tradičních: „být doma, samotný, když známá píseň zní mi ve větvích“, „jen usnout, usnout jako usne had / a najednou se doma probudit“. V těchto nových souvislostech se znovu vrací dvě velká témata Seifertovy prvotiny MĚSTO V SLZÁCH, nyní však již bohatší o novou zku-

šenost. Jedním z nich je téma války, tentokrát spjaté — v dobově zvlášť silně pocitované disonanci — s Mekkou moderní poezie, Francií („Nikoli už Paříž nebo Côte d'Azur, nýbrž hořící Verdun...“ říká o té změně kritik A. M. Píša). Druhé téma, revoluce, ještě rozverně pojaté v básni *14. červenec* (využívající slovní hříčky marabu — Mirabeau, tj. Honoré Gabriel de Riqueti, známý řečník a politik z éry Velké francouzské revoluce) se již se vši vážností plně rozvíjí v závěrečném sovětském cyklu jako téma revoluce vítězné, která smetla starou epochu („Znak moci, carské jablko, leží tu na zemi / červivé a shnilé“), ale současně již též patří minulosti („Byla to revoluce. Toť vše“). Nad její slávou a patosem se dravě, ale věcně pozvedá všední moskevský den (*U Matky boží iverské*). Celkovým posunem významových složek se tak ve všech rovinách sbírky vidění světa prohlubuje, je komplexnější a ostřejší, oprošťuje se od výchozího, často až chlapecky stylizovaného odbojného romantického gesta, ale i od očarování světem tvořeným básní.

Jaroslav Seifert svou čtvrtou sbírkou vytvořil úspěšnou syntézu dvou poloh své dosavadní tvorby, v níž smířil zdánlivě nesmiřitelné: vstřel a strávil podněty poetistické avantgardy, překonal její omezení a znovu nastolil palčivé otázky své prvotiny. J. Fučík v doslovu tuto proměnu charakterizoval výstižně: „*Město v slzách* je stavěno z víry, ze slov a elánu. Slavík zpívá špatně, protože porozuměl. Tam vedla v činy a nesla zdvižená vlna revoluce. Tady vede poznání... Strídmost posledních veršů je trpká a mužná. Je to rozdíl snu a přesvědčení.“ Obdobný postoj zaujala také většina kritiky, která shodně konstatovala přelomový ráz sbírky. Svým přehodnocováním avantgardního východiska nebyla Seifertova knížka ojedinělá, tento proces signalizovala i Halasova *SÉPIE*, Zavadova *PANYCHIDA*, Holanova prvotina *Blouznivý vějř* aj. V užší historii autorské stála sbírka na rozcestí mezi tíhnutím k aforistické stylizaci a pregnantnímu obrazu na straně jedné a vláčnou melodií; tato melodie už napovídala příznačnou seifertovskou intonaci příštích sbírek, jež téma hledání pevných záchytných bodů ve skutečném, neiluzivním světě doprovázela i stylovým příklonem k tradici české poezie, k písňovosti jako elementární a živelné podobě básnictví (zvláště se tu uplatnil vliv lyriky Karla Tomana).

## Slávy dcera - Jan Kollár

1824, 1832

V prvotní podobě přinášela Slávy dcera 151 sonetů rozdělených do tří oddílů a nazvaných podle tří řek, orientačních bodů básníkovy návratu z Jeny a přes Čechy domů do Uher: *Zála* (Sála), *Labe*, *Dunaj*. Každý oddíl obsahoval přesně padesát znělek. Závěrečný nečíslovaný sonet je básnickým posláním, pozdravením „Tatranům“ (tj. Slovákům) a Čechům.

Do čela Slávy dcery je postaven časoměrným elegickým distichem psaný *Předzpěv*. Je to patetický žalozpěv nad zkázou Slovanů na německém území, střídající stesk a melancholii s vášnivou obžalobou, budovaný na citové emfázi, prudkém střídání řečnických zvolání a řečnických otázek, objektivující — za vydatné pomoci tradičního útvaru antické poezie — subjektivní reflexi v obžalobný projev básníka soudce, proroka, slovanského pěvce. Programový závěr předjímá obrat slovanské věci: „Čas vše mění, i časy, k vítězství on vede pravdu; / co sto roků bludných hodlalo, zvrtné doba.“ Vydání bylo označeno jako vydání druhé, dvě třetiny sonetů zařazených do Slávy dcery byly vydány již ve sbírce *Básně* z roku 1821. Název a nová kompozice však původní cyklus sonetů přetvářely ve zcela jiné a originální dílo. Původní celek — dvojjmenný milostný cyklus rozštěpený mezi poezii milostného štěstí a poezii stesku nad ztracenou láskou — byl nejen rozšířen o nová čísla, ale současně spojen novou osnovou. Do čela I. zpěvu byl umístěn sonet pro celou stavbu nové koncepce nesmírně důležitý: na prosby zhanobené matky Slávy (zosobněného slovanství) uvažují bohové o nápravě historických krivd na Slovanech, až konečně na podnět Lady stvoří Milek dívku nevidané krásy, která je v následujících sonetech ztožněna s básníkovou milenkou a pojmenována jako Slávy dcera. Předmět milostného citu obdařený konvenčními básnickými atributy zbožštění je nově vnímán jako syntéza, v níž se „všechněch Slovanek / objímají ctnosti, krásy, vděky“, proměňuje se ve výsostnou slovanskou hodnotu, a tedy hodnotu nadosobní. Drama lásky a rozchodu milenců je vbudováno do celistvého plánu pohybu lyrického hrdiny slovanským světem, jeho prostorem i časem, který se jen vnějškově váže na trasu Kollárova vlastního návratu z Jeny. V II. zpěvu vede cesta přes Lužici do Čech, které se hlásí u Prahy chmurnou připomínkou bělohorské katastrofy (LXII) a jsou představeny lokalitami Vyšehradu, Kutné Hory, Krkonoš a Šumavy, řadou historických i bájeslovných postav od Libuše přes Václava

IV. a lazebnici Zuzanu až k „tichému géniovi“ Josefu Jungmannovi, jehož jméno „vděčně bude jmíno“, dokud bude státi Slávie. Přes Moravu (jméno Svatoplukovo tu evokuje někdejší slávu Velké Moravy) vede cesta na Slovensko, charakterizované přízračnou siluetou Tater. Obraz Míny-Slávy dcery, který básníka cestou provázal, se objevuje pak ještě naléhavěji v samém závěru skladby, kdy se zbožštělá milenkka ozývá z nebes, z míst, „kde choť, sestra jedno znamená“, a slibuje shledání milujících se na věčnosti. Elegickým tónem skladba také končí, básník se rozžehnává se svou lyrou, smiřuje se se smrtí a prosí následovníky, kteří kráčejí „zpěvnějšími kraji“, aby ji přeměnili v harfu cestou „z Pindu na Sinaj“.

Přes toto okázalé rozloučení s poezií přineslo další vydání z roku 1832 podstatné rozšíření textu — počet sonetů zpěvů I—III se zmnožil na 388 znělek a navíc přibyl ještě zpěv IV. *Léthé* a V. *Acheron* celkem s 227 znělkami, v nichž po příkladu Dantovy *Božské komedie* přechází ve svém základu reálná, pozemská pouť v pouť mystickou: slovanským nebem v Léthé a slovanským peklem v Acheronu; zde jsou jednoznačně a definitivně zhodnoceny osobnosti, které patřily či zvnějšku zasáhly do slovanských dějin. V 3. vydání z roku 1845 přibýlo pak již jen 7 znělek, ve 4. vydání (1852) 23. Současně dodal Kollár v textu básnické skladby mimořádně rozsáhlý *Výklad čili Příemky a vysvětlivky ku Slávy dceři* (1832), který vysvětloval a doplňoval bohatý svod mytologického, historického, zeměpisného, literárního a archeologického materiálu skladby a představoval jakýsi most k naučným pracím autorovým. Zmínky se ve Slávy dceři dostalo obrovskému množství slovanských reálií, četným historickým událostem (mj. požár Moskvy r. 1812) a osobnostem (lužickosrbský kníže Miliduch, markrabě Gero, Ivan Hrozný, Justinian, Komenský, Tycho de Brahe, Cyril a Metoděj, Jaroslav ze Šternberka, Karel starší ze Žerotína, Koperník, Napoleon Bonaparte, polský revolucionář Tadeusz Kościuszko, Karamzin, Prokop Diviš „hromovodný“, Lajos Kossuth, Puškin, Jánošík, Goethe, Schiller, Herder, anglický překladatel české poezie John Bowring, Newton, „čachtická paní“ Alžběta Báthoryová, Franz Schuselka — českoněmecký publicista a politik, slovinský filolog Bartolomej Kopitar, polský lexikograf Samuel Linde, Dobrovský, Šafařík, Jungmann, Hanka, Čelakovský a mnozí další).

Výchozí cyklus milostné poezie byl v novém uspořádání přebudován v nový celek s výraznými mytologickými rysy. Mýtus byl nasáván do tematiky jak odkazy k slovanskému — většinou jen hypotetickému či fiktivnímu — bájeslovnému materiálu, tak postupným budováním panteonu bohů, do kterého byla včleňována

vedle Lady (Venuše), Milka (Amora, Kupida) postupně stále více Sláva, chápaná teď již nejen jako zosobnění Slovanstva, jako Slávie dobové české poezie a publicistiky, ale jako „bohyně Sláva“ — předpokládána postava dávné slovanské věrouky (argumenty k této mytologické fikci snesl Kollár v práci Sláva bohyně, 1839). Osobní milostný cit, jehož upřímná vášnivost a tragická hloubka překonávala všechno, co v dobové české poezii na počátku 20. let zaznělo, byl v plánu Slávy dcery zapojen do zklidňující, racionální koncepce souhrnné výpovědi o stavu slovanského světa, konkrétní lidský prvek ustoupil proklamovaným hodnotovým univerzáliím obrozenské ideologie, básníkova cesta z ciziny do vlasti se stala trajektorií vedenou prostorem hodnot, nejen od milenky ztracené k milence nalezené, od lásky tělesné k lásce nadpozemské, ale především od Slovanství dehtaného ke Slovanství vítěznému. Pohyb od Sály k Dunaji se přeměnil v pohyb slovanským světem v čase od dávné minulosti až k budoucnosti, v prostoru ze Západu na Východ. S tím, jak intimní složka skladby nabývala schematické podoby, pozbýval osobních rysů také obraz básníkovy milenky; ta se změnila v alegorii slovanské ideje: její původní pojmenování v *Básních* — Mína (jež pak Kollár vysvětloval jako zkrácené „milenka“) je stále častěji vytlačováno označením Slávy dcera, které zapojení milované bytosti do utvářeného slovanského panteonu výslovně vyjadřuje. Pohyb textu od cyklu sonetů z *Básní* přes Slávy dceru z roku 1824 až k Slávy dceři z roku 1832 byl tak vlastně ve všech rovinách díla nesen od konkrétního a individuálního k nadosobnímu, k normě. Na jedné straně se „lyrická dokonalost“ (J. Jungmann) sonetu — útvaru ve stopách Petrarkových pocíťovaného především jako útvar milostné poezie, vybudovaný na rozmarném napětí symetrie a nesymetrie a dovolující nečekané pointování — přeměňuje v automatizované, mechanicky dodržované schéma, především metrické, jež by nekladlo odpor potřebné tematické šíři encyklopedicky rozvrženého plánu skladby. Na straně druhé se osobně silně zabarvená citová výpověď zmítaná rozpornými vášněmi rozpouští v poklidné a rozporuprosté ideové soustavě, která jako by kodifikovala základní teze obrozenské ideologie svým přesně vyhodnoceným výkladem slovanské skutečnosti, slovanskou charakterologií počínaje a jednotlivými dílčími emblémy (lípa jako slovanský strom) konče. Toto směřování k normě bylo silou i slabostí Kollárovy Slávy dcery; stala se nesporně dílem, které nejcelistvěji a v umělecky svrchované podobě vyjádřilo program a postoje vrcholného národního obrození, ale současně zůstala — alespoň jako celek — až příliš spjata s jejich historicky omezenou platností.

První sonety Slávy dcery vznikaly za Kollárova pobytu v Jeně (zřejmě pod vlivem dobové německé sonetové horečky), kde básník 1817—1819 studoval, za návratu do Pešti a pak prvním rokem peštského pobytu. Jejich stylizovaná milenka měla životní předobraz, jímž byla dcera evangelického pastora Friederika Schmidtová (přetvoření německé dívky v Slávy dceru, motivované údajným slovanským původem rodu faráře Schmidta, se opíralo o dobovou symboliku „rituální“ odplaty za spáchané „historické křivdy“ německého národa: „ona pak jest tichý beránek, který snímá krajů těchto hříchů“). Sonety tvořily samostatný oddíl nazvaný *Znělky nebo Sonety* ve vydání *Básní*, které v Praze pořídil roku 1821 Josef Jungmann, vyloučiv předem některé básně z obav před cenzurou; cenzurní zásah postihl pak i další básně z předloženého rukopisu — mimochodem i známou báseň *Vlastenec*. Zatímco byl rukopis posuzován, posílal Kollár další sonety, aby jejich počet doplnil na sto, vydavatel však již cenzurní řízení nezdržoval, takže vycházely časopisecky v Dobroslavu a v Čechoslavu. Elegie nad osudem německých Slovanů — pozdější *Předzpěv* — byla odeslána Jungmannovi roku 1822 a šířila se pouze v opisech. Roku 1824, poučen obtížemi s pražskou cenzurou, vydává Kollár rozšířený cyklus sonetů i s *Předzpěvem* jako Slávy dceru v Budíně, dnes Budapešti. Stejně jako předchozí *Básně*, i nové uspořádání sonetů ve Slávy dceři vyvolalo nadšený ohlas jungmannovské vlastenecké společnosti, jenž však zůstal omezen na doklady soukromé, dochované vesměs jen v korespondenci (Jungmann, Čelakovský, Šafařík, Blahoslav aj.), pod jejich vlivem se vzedmula také celá vlna znělek v soudobých českých periodikách (Čelakovský, Chmelenský, Vacek-Kamenický, Šnajdr aj.). První recenze se však objevila poměrně pozdě, až v roce 1831 — napsal ji do *Časopisu Českého muzea* F. L. Čelakovský. Úplné vydání z roku 1832 — označené příznačně jako „lyrickoepická báseň“ — bylo již přijato s jistými rozpaky (sám Čelakovský v dopise Kamarýtovi nespokojeně konstatoval, že sto pěkných sonetů původní verze se v nové „téměř... utopilo“, a vytkl Kollárovi, že „filologicky začíná básnit — a básnický filologuje“). Tiskem tyto rozpaky vyslovil Chmelenský v *Časopisu Českého muzea* roku 1836. Současně však již Slávy dcera sama nabyla v té míře podoby tabuizovaného sankta, že kritický postoj narazil na příkré odmítnutí („Kdo na ni plije, tomu sliny zpátkem na vlastní tvář padají; kdo se jí nečistou rukou dotýká, špiní národní naše paládium,“ *Květy* 1839). Slávy dcera pronikla poměrně brzy i do cizích řečí (německé a anglické překlady sonetů, polský překlad celé knihy aj.), ovlivnila poezie jihoslovanskou a zvláště slovenskou (štúrovci přes prudký ideový konflikt se ke



Kollárovi nepřestávali hlásit jako k velkému předchůdci). Dnes klasické dílo české i slovenské literatury (existuje mj. i nedávný slovenský překlad Feldekův — Dcera Slávy) bývá obvykle vydáváno na základě vydání roku 1824, ediční praxe současně neakceptuje jazykové zvláštnosti, které Kollár zaváděl od vydání z r. 1832 a které plynuly z jeho představ o libozvučnosti řeči a z celkového postoje k dobové spisovné češtině. vm

## Slezské písně - Petr Bezruč 1903, 1909

Slezské písně znamenají pro čtenáře mimořádný zážitek. Mnohý z nás si dodnes svou představu o dramatickosti národní a sociální situace na přelomu století dotváří s jejich přispěním. Nacházíme v nich mnohostrannou, celistvou a strhující stylizaci autorovy zkušenosti z jeho vlastního rodného kraje. Sám subjekt autorův, který se takřka nepochopitelně vynořil z anonymity potlačovaného lidu, byl a dosud je obklopen ovzduším záhad a často fantastických dohadů. Prožitky ve sbírce tlumočené mají vzrušující období a pokračování v okolnostech jejího vzniku i v průběhu její brzděné, samým autorem narušované prezentace veřejnosti.

Slezské písně vznikaly dlouhá léta a v závěru své tvůrčí historie, tj. zhruba koncem dvacátých let, představují pestrý soubor bezmála celé životní tvorby svého autora, s kompozicí vypovídající spíše o okolnostech formování knihy než o jednotném pořadajícím záměru. Jejich umělecky nejpůsobivější a společensky nejzávažnější jádro tvoří něco přes padesát básní vzniklých v krátkém časovém údobí na přelomu století (1898—1900). Ve Slezsku, které se tehdy prudce průmyslově rozvíjelo a zároveň zůstávalo hluboce zaostalé po stránce sociální a kulturní, nabýval útisk cizojazyčného panstva zvlášť kruté, násilné podoby; zaostalost ještě zesilovala možnosti ničím neomezeného útlatu lidových vrstev a spolu s odnárodňovacími tendencemi sociálně nadřazených tříd zbavovala lid podílu na konstituované už národní kultuře české. Vášnivá subjektivní reakce na tento stav, který si Bezruč představuje skoro katastroficky jako proces absolutní ztráty identity a všeobecné lidské i mravní degradace spjaté s rozpadem tradičních patriarchálních společenství, byla v těchto sociálních verších vyslovena s mimořádnou uměleckou silou; tím rostl jak jejich aktuální dosah jako výzvy k obraně ohroženého kraje a kmene, tak jejich trvalá nadčasová působivost jako uměleckého díla pronikavě osvětlujícího ně-

které krajní obecně lidské situace. — Bezručovo Slezsko má obrysy bojiště, kulisy tragického zápasu o sebezachování. Sociální procesy jsou stylizovány jako chmurné vize, v nichž monumentální lidské siluety se prudce mihají na pozadí ohňů, dýmajících komínů, důlních věží a hor; taková stylizovaná krajina se objevuje v básních nadepsaných jmény skutečných vesnic a pokojných městeček. Bezruč buduje celý souvislý prostor, který přes svůj naprosto reálný původ má povahu a platnost symbolu; je vymezen horami s chudými políčky Beskyd, v jeho středu se tyčí hutě a šachty průmyslových center, své místo tu má těšínská věž, zemědělská krajina kolem Opavy, koryta řek, říšská hranice s Pruskem i poněmčená města jako Frýdek. Přes kraj se posouvá čára odnárodnění, za níž hasnou světla ztracených vesnic. Krajina se tak stává zhmotnělou ideou, modelem, do něhož je vepsán osud kmene i niterný osud básníkův. V tomto prostředí vystupuje řada postav, které mají konkrétní živé předobrazy: např. v sugestivních baladách osiřelá dívka zápasící o obživu malých sourozenců a vrhající se do Ostravice, když ji četník odvádí do Frýdku za to, že v panském lese sbírala dříví (*Maryčka Magdónova*); jiný sebevrah, vesnický učitel, který pro věrnost jazyku nikdy nedostal svou školu (*Kantor Halfar*); pohorský chalupník střelený hajným při obraně svého políčka před panskou zvěří (*Pole na horách*); odnárodněný zpanštělý měšťák stydící se za svou prostou česky mluvící matku (*Bernard Žár*); sám vrchol vládnoucí hierarchie, vznešený potomek habsburského rodu, bezohledný vykořisťovatel arcivévoda Bedřich (*Markýz Géro*). Všechny tyto postavy jsou ve Slezských písních umělecky zcela přetvořeny, aby se zvýraznila jejich úloha a místo v dramatu kraje a aby hranice práva a bezpráví vystoupila co nejostřeji. Tím spíše to ovšem platí o postavách už zcela vzešlých z kmenové tvořivosti a z básnickovy fantazie. V beskydských lesích se rýsuje nadlidsky zvětšená postava folklórního zbojníka *Ondráše*, který se nechává informovat o konkrétních projevech bezpráví, o poměrech slezského školství, a odpovídá bezmocným smíchem. Monumentální obrysy má Bezručovo zpodobení horníka (*Ostrava, Kovkop*), které je už vyjádřeno v první osobě a tak se přibližuje vizionářským projekcím samého básnického subjektu. Tyto vypjaté autostylizace se někdy dokonce přimykají k doslovnému významu pseudonymu Bezruč („levou mi urazil uhelný balvan“); ujařmená síla a vzdor kmene se tu vtělují do bizarně deformovaného fantómu (*Škaredý zjev*), který celou drtivou zkušenost kmenového osudu shrnuje do jediného prostého gesta vztyčení a pádu v přívalu ran (*Michalkovice*); odstup od folklórních zdrojů je tu značný, závažnou úlohu mají i antické představy o heroismu a antické motivy vůbec (*Leo-*

nidas). Výjimečně sahá Bezruč i ke křesťanské symbolice ukřižovaného Krista, jehož rozpjaté tělo mysticky splývá se zmučeným básnickým krajem (*Vrbice*). — Autostylizace básnického subjektu jsou ve Slezských písních velice rozmanité v závislosti na žánru a tónu básni. V mohutné trojdílné skladbě *Já se míší literární tradice* (enumerací patos) s folklórem v divokém víru různosměrných motivů; mluvíci je zároveň věstcem revolty, kterého vyvolal z balvanu Satan soudobé dekadentní literatury, rebelantským šumařem z rodu horníků a horalů, groteskním beskydským Don Quijotem vyzbrojeným brněním z mechu a kopím z jalovce. Autostylizace lidového barda tu nabývá horečné podoby; zároveň však propůjčuje celému jádru Slezských písní zvláštní literární či spíše mimoliterární zařazení, charakterizuje je jako moderní pokračování lidových výtvorů, další člen v tradici pověstí a písní, do nichž si obyvatelé Slezska transformovali svou krutou situaci. — Opět poněkud pozměněnou tvář k nám mluvíci natáčí v časových inkektivách a písňových pamfletech, kde vystupuje jako lidový písničkář; také zde se obrací proti konkrétním osobám (*Dva hrobníci*); vedle cizáků se předmětem jeho útoků stává i uspokojená, národně zabezpečená a k lidu lhostejná vlastenecká pražská společnost (*Praga caput regni*). — Rysů bližších autorovu životu nabývá autostylizace tam, kde básník vystupuje v podobě poutníka, který křížem krázem prochází krajem, sleduje osudy vesnic, na silnicích potkává rázovité obyvatele kraje (jsou charakterizováni i dialektismy, jimiž je v mnoha básních zabarvena i autorská řeč) a rozmlouvá s nimi (*Z Ostravy do Těšína, Tošonovice* aj.); ožívá tu Bezručova reálná zkušenost z let 1891—3, kdy pracoval na místecké poště a kdy získal nejvíc materiálu pro budoucí Slezské písně. Zde navazuje i motiv odchodu ze Slezska, chápaný dokonce jako útěk a zrada na národní věci, a opětovného návratu spojeného s bolestným údivem nad tím, jak daleko pokročilo zbídačení a odnárodnění (*Návrat, Sviadnov*). — Motiv časového odstupu a postoj vzpomínání příznačně zabarvuje Bezručovu lyriku intimní. V jádru Slezských písní je uvedena do souvislosti s ústřední sociální tematikou i připomínka dětství (*Hrabyň*), zejména však nečetná, hořká a zjizvená poezie erotická. Subjekt lyrických veršů si vysvětluje pád svých osobních nadějí společenským procesem odnárodnění, zbídačení a morálního úpadku (*Hlučín*); způsob jeho citového prožívání, jež je drsné, nevymluvné, předem rezignující, se ve Slezských písních motivuje povahovými vlastnostmi kmene (*Jen jedenkrát*). Stejným způsobem je charakterizován i citový postoj k básnické tvorbě samých Slezských písní (*Červený květ* s protikladem kaktusu proti Čelakovského růži). — V celém jádru Slezských písní se opětovně

setkáváme se zvláštním typem pokusu o osvobodivý čin, o transcendenci daného. Je charakteristický pro zobrazené sociální poměry, ale ztěžňuje i určitý lidský postoj obecněji platný: izolovaný vzdor svobodomyslnějšího člověka se v situaci útlaku a zaostalosti dlouho hromadí a vybuchuje jen osamoceně, živelně, tragicky neúspěšně, následován jen ještě hlubším útlakem, novým zoufalstvím, rezignací nebo smrtí. Tím však tísnivý příběh nekončí. V řadě případů vstupuje tato vzpoura do lidového podání, a stopy, které trvale zanechala v povědomí kolektivu, mění postoj lidí ke společenské skutečnosti, uvolňují jejich síly pro budoucí dějinné proměny. Taková lidská situace je společná jak některým Bezručovým lidovým hrdinům, tak osobnosti toho, kdo se sbírkou vyznává a vyslovuje. Výraz „jen jedenkrát“, který vystihuje výbušnost a neopakovatelnost této revolty, vztahuje básník i na svou lásku a na svou literární aktivitu (jež opravdu „jen jedenkrát“ přinesla verše nesmírné intenzity). — Nežřetelnost perspektiv a krátkodobá výbušná energie patří i k vlastnostem Bezručových představ o kolektivní vzpouře, omezené na okamžik lidové pomsty vůči konkrétním osobám (*Pětvald I*), živelně, neprovázené ideologicky určitou koncepcí nových životních forem.

Bezručovy verše ve své spontaneitě i ostantativní neliterárnosti svých zdrojů a cílů byly někdy pokládány za bludný balvan v toku českého básnického vývoje, za nekultivovaný „barbarský“ projev. Jsou však naopak svrchovaně originální syntézou nejvýznamnějších moderních básnických proudů konce století. Základní složky této syntézy tvoří básnický symbolismus se svou schopností formovat nadreálné mytické postavy, svobodně zacházet se surovinou zážitku i se svým širokodechým volným rytmem (pod jeho vlivem se vytváří Bezručův nejosobitější veršový útvar, daktyl, jehož norma je uvolněna, a i v této uvolněné podobě se záměrně a působivě porušuje). Druhá slohová vrstva Slezských písní je spjata s básnickým realismem J. S. Machara — odtud má Bezruč pádná pojmenování přesně volených, typických reálií všedního života, rázné uchopení skutečnosti v jejich předmětech a reálných detailech, často i se záměrem kritickým a demaskujícím. Konečně jsou tu prvky písně (s pravidelným veršem a strofou a častým refrémem, který se u Bezruče šíří i do jiných než písňových básní) a veršovaného pamfletu, k nimž se Bezruč přiklání spolu s generací mladých básníků současně vstupujících do literatury (Šrámek, Gellner). Je tedy poezie Slezských písní zcela na výši básnické kultury své doby. Na této základně do ní Bezruč začlenil i jednotlivé další složky, např. témata z poezie antické nebo zejména prvky z odkazu českých básníků 19. století, jmenovitě z tvorby Nerudovy. Zároveň si Slezské písně

zachovávají spojení s lidovou tvorbou, která na přelomu století ve Slezsku ještě žila.

Tvůrce Slezských písní považoval za neodmyslitelnou složku své tvorby její anonymitu: byly tu obavy z tlaku rakouských úřadů proti hmotně závislému autorovi revoltujících veršů; obava z ne-souměřitelnosti vlastní šedé existence poštovního úředníka s vy-pjatými autostylizacemi; a zejména základní záměr prezentovat tuto poezii jako anonymní hlas samé lidové masy, nepřipoutaný k individuálnímu subjektu. Proto autor v první polovině r. 1899, kdy začal zasílat své verše Janu Herbenovi do časopisu realistické strany Čas, úzkostlivě dbal o zachování svého tajemství. Když bylo — bez Herbenovy viny — přece jen prozrazeno, reagoval zákazem publikace svých veršů, a sklíčen plicní a nervovou chorobou na počátku nového století skoro ustal v básnické tvorbě. Teprve r. 1903 dal souhlas k publikování většího časopiseckého i knižního souboru svých veršů (*Slezské číslo* komponované vydavatelem Herbenem). Slezské písně, dosud ve zcela neúplné podobě, byly vydány až po dalších šesti letech v úpravě a nákladem vynikajícího českého grafika V. Preissiga. V následujících vydáních přibývaly do Slezských písní další básně starého i nového původu. R. 1928, kdy ze starých zásilek Herbenovi byl časopisecky uveřejněn ještě zbytek neznámých dosud básní z jádra sbírky a vzápětí zahrnut do Slezských písní, dostala sbírka zhruba dnešní podobu. To už v ní zaujaly místo i pozdější básně: realistické povídky veršem se zvýšeným podílem stylových prvků macharovských a se skrytým vztahem k básníkovu intimnímu osudu (*Papírový Mojšl, Krásné Pole* aj.) i k útlaku Slezska (*Smrt císařova*); hlavní lyrická báseň nového milostného zklamání autorova (*Labutinka*); verše přimykající se co nejtěsněji k lidové písni na způsob ohlasů; nacionalisticky polemické verše z poválečné doby i několik pozdních balad, v nichž ještě ožívá básníková vnímavost pro konkrétní lidové postavy slezské a jejich drsný zápas o chléb. — Vývoj Slezských písní nebyl uzavřen téměř do konce autorova života. Bezruč pokračoval v úpravách textu, ty však od 30. let znamenaly už poškození jeho hodnoty, neboť se v nich uplatnily filologické předsudky a regionalistické záliby; přínosem, až na výjimky, nejsou ani pozdní připojené verše. Proto se dnešní vydání Slezských písní vracejí k textu i sestavě sbírky z roku 1928, s předpokladem, že tehdy básnický tvořivý období její mnohaleté konstituace končí.

Verše Slezských písní vyvolaly zcela mimořádný zájem už při své prvé neúplné (poškozené mj. i konfiskací nebo obavami z ní) publikaci v Čase, zprvu v literárních kruzích, pak ve veřejnosti stále širší včetně národního a dělnického hnutí. Básně byly přetiskovány,

slavná herečka Hana Kvapilová zařadila díla tehdy zcela neznámého autora na program svého recitačního večera. Senzacechtivé obecenstvo a nakladatelé pátrali po osobě básníkově. Ve Slezsku se chopily Bezručových veršů zejména vlastenecké studentské spolky (recitační akademie, tištěné letáky s básněmi apod.); předáci starší generace odmítali to, co pokládali za romantické gesto a pesimistické zkreslování slezské skutečnosti, a kladli proti zápalným veršům drobnou národně výchovnou práci. — V průběhu desetiletí přitahovaly Slezské písně neutuchající pozornost, jež se projevovala v desítkách tisíc výtisků nových vydání, v tvořivé účasti výtvarníků i hudebníků (L. Janáček) i v různých mýtech o autorovi a dokonce i o autorství sbírky (to poslední bez jakéhokoli věcného podkladu). Zájem se stupňoval v dobách národního ohrožení. Slezské písně si vydávali i zahraniční vojáci v obou světových válkách a američtí vystěhovalci. Sbirka je přeložena do řady cizích jazyků, nejvýznamnější je překlad Rudolfa Fuchse s předmluvou F. Werfela (1916). — Bezručovo dílo bylo i předmětem mnohostranného studia, zprvu spíše metodami literární kritiky, shromažďování faktických údajů a publikací memoárových, později, vesměs až po r. 1945, i systematického literárněhistorického poznávání s úsilím o přesnou interpretaci pramenů (mj. k účelům rekonstrukce vzniku knihy), s využitím textologické a stylistické analýzy, výkladů komparatistických atd. (O. Králík a řada jiných). mě

## Sluncem a stínem - Josef Václav Sládek

1887

Od praxe prvních knih, které vždy byly žánrově rozrůzněným souborem tvorby za jisté období, přechází Sládek v letech osmdesátých ke specializaci: sbírku *Sluncem a stínem* koncipuje jako soubor výhradně intimně a reflexivně lyrický. První ze tří oddílů sbírky, věnovaný sestře autorovy manželky, zpěvačce Anně Veselé, se ve shodě se svým charakterem nazývá *Písně*. V období spokojeného zakotvení v rodině je Sládkova intimní písňová lyrika převážně radostná, naplněná důvěrou v možnosti života. Převládá rodinná milostná poezie s utlumenou smyslovostí, která své symboly a gesta volí tak, aby označovaly především něhu k ženě a duševní kontakty s ní. Hlavními půbavy ženského těla jsou oči, čelo, kadeře. Rytmus v oproštěnosti čtyřveršových slok s krátkými verši je uzpůsoben

náladě lehkosti a uvolnění. I v tomto krajním zjednodušení jsou však mnohé básně jemně odstíněny a naplňují ve své krystalické čistotě a všestranné propracovanosti Sládkův ideál umělecké dokonalosti (např. romance *Tichounce, zticha*). Zároveň zachycují vcelku typové postoje a prožitky bez výrazné individualizace. Proto i mluvčími těchto básní se snadno stávají postavy zřetelně odlišné od subjektu básníka. Na počátku oddílu se to nadto projevuje i v příklonu k některé ze zobecněných dobových stylizací milostné lyriky, v první řadě k Hálkovým VEČERNÍM PÍSNÍM s přímočarými paralelami citu a přírodní scenerie, ale i k ohlasům folklóru nebo dokonce k námořnické písni, zprostředkované Sládkovi básníky viktoriánské Anglie. V druhé polovině oddílu čteme básně niternější a subjektivnější; tvar i nadále oprostěný je rozčeren dramatictějšími prožitky. Objevuje se motiv mravně překonaného vztahu „pozdního poutníka“ k neprobuzenému „poupěti“ (*Tvůj rušit mír* —) a vědomí dočasnosti štěstí, zejména však — tak tomu bude až do konce Sládkovy tvorby — vystupují poetizované vzpomínky na první básníkovu manželku Emilii (např. báseň *Vy oči dávno zavřené*; viz JISKRY NA MOŘI). Právě v těchto kontrapunktech žitého štěstí a jeho znejistění, dokonce jeho přemístění do říše snů (*Zas sladká vesna...*) vystupuje Sládek jako básník, jenž do pevného tvaru jako výrazu životní moudrosti a kázně uzavírá neklidný, antitetický a nevypočitatelný citový život.

V nerozšířené druhé polovině oddílu s názvem *Znělky* pokračuje Sládkova tvorba sonetů, které se v jeho sbírkách objevují už od JISKRY NA MOŘI. Jestliže však dříve věnoval Sládek sonety jednak vlastenecké poezii (i v sbírce *Sluncem a stínem* jsou čtyři sonety s touto tematikou), jednak — a v tom případě zcela novátorsky a neobvykle — žánrovým a napůl epickým výjevům z života prostých lidí, dětí apod. (sbírka *Na prahu ráje* z roku 1883 obsahující výlučně sonety), zde se ve většině zněk obrací k jednomu z ústředních témat lumírovské tvorby (a v jejím rámci zejména básní psaných ve formě sonetu), k reflexi o poezii a o postavení básníka. Celý cyklus je věnován J. Vrchlickému a zapojuje se do dlouhého řetězce vzájemných dedikací, apostrof, oslavných básní i umírněných polemik o smyslu krásy a básnictví, do něhož patří Vrchlického analogické cykly, např. ve sbírkách *Dojmy a romary* a *Sonety samotáře*, naimnoze dedikované naopak Sládkovi. Autor tu — ve svých básních zcela ojediněle — v parnasistním duchu uplatňuje mnoho literární učenosti, cituje nejen Vrchlického verše, ale připomíná antické Řecko, Shakespeara, V. Huga (pokud zmínka o Slitování je narážkou na Hugovu sbírku *La pitie suprême*), dona Quiota, asyrský reliéf aj. Tato výprava Sládkova do oblastí, jež jsou jinak jeho pů-

vodní tvorbě vzdálené, nebyla motivována jen potřebou navenek manifestovat jednotu lumírovské školy; je za ní i hluboký citový zážitek z literárního i lidského sepětí s přáteli básníky, do jejichž světa těmito kulturně historickými motivy vstupoval. Podobně jako u Vrchlického se zkušenost ze zápasů o básnictví se světovými nároky a rozhledem zapsala i do sonetů sbírky *Sluncem a stínem* vědomím o povznesenosti básníka nad utilitárními požadavky měšťanské společnosti a její literární kritiky. Na rozdíl od svého vzoru však Sládek zdůrazňuje spíše niterné stránky básnické osobnosti, vidí básníka jako těžkomyslného snivce na okraji společnosti, podle vnějších měřítek neohrabaného a neúspěšného (sonet *Komáři* s typologickým protikladem lehkých a těžkých srdcí; podivínská polemická symbolizace básníka jako zranitelného, ale ve zkamenělině přetrvávajícího měkkýše). Sládkovu básníkovu tvorbu součástí těžkého života. Je mu nepřijatelná stylizace básníka jako proroka a velekněze. Bolestněji než Vrchlický a s intenzivnějším zaujetím mravním hledá Sládek naopak ospravedlnění básníka ve světě krivdy: a jestliže i on je s to přijmout lumírovský ideál krásy, je to hlavně proto, že si krásu interpretuje jako nástroj útěchy trpících (sonet *Před branou ráje* věnovaný J. Zeyerovi). Při pokusu o hierarchizaci různých stránek básníkovy aktivity klade společenství s lidským utrpením nad triumfy génia (tak i v básni *Ve hvězdné výši* ve třetím oddílu, kde důsledkem tohoto mravního postoje je i preference země jako hmotného principu před nebesy jako vlasti ideálu).

Do třetího, nejrozsáhlejšího oddílu, věnovaného autorovu bratru, je pod titulem *Jiné básně* shromážděna ostatní lyrika osmdesátých let. V čele stojí přírodní poezie s živě viděnými krajinnými detaily, jež obvykle směřuje k naučením a shrnutím morálně závazným. Sládek užívá i vzletných a odvážných obrazných konfrontací lidských a přírodních motivů v duchu Hálkova cyklu V PŘÍRODĚ. V reflexích silně prostoupených hodnocením a konfesemi životního programu se opětovně objevuje motiv rezignace na štěstí (štěstí je dokonce nežádoucí výsadou lidí „srdcem lehkých“) a touhy po klidu. „Klid“ je skoro utkvělou představou lyrikovou, synonymem pozitivní polohy životní, dokonce je to označení i pro kýžený lepší život nuzných a trpících (báseň *Ve hvězdné výši*). Projevuje se v tom psychika snadno zranitelná a neustále vyváděná z rovnováhy, psychika, pro niž i drobné vnější konflikty se stávají krutými nárazy. Jedním ze zdrojů touhy po klidu, jenž je vyzván spíš jako ideál než jako dosažený stav, byla drtivá, po celá desetiletí se stupňující nervová choroba básníka. Představa klidu, kontrast a protiváha lumírovských rozletů do širého světa, do neklidného proudění idejí

a kultur, je i v centru hojné Sládkovy poezie rodinné. Malá skupinka otce, matky a dítěte se v ní jeví jako ostrov bezpečí uprostřed do rážejícího světa (*Vítr v listopadu* aj.) a spící žena je blíže Bohu než muž, který pociťuje „osten myšlení“ a tíží denních starostí. Řada básní věnovaných dcerce Heleně spolu se zaujetím dětskou spon-tánností, nevinným veselím a přítulností přináší i pozvedá ho výš: znamená ve světě dospělých cosi nenahraditelného, pozvedá ho výš: spíš dítě by mohlo poučovat dospělé než dospělí dítě, jeho úsměv je odleskem ztraceného ráje. V těchto myšlenkách, které se po deseti-letí vrátí v dětské tvorbě Halasově a Hrubínově, rozpoznáváme ideové východisko Sládkovy poezie pro děti, jejíž první sbírka *Zlatý máj* vznikala a byla vydána současně se *Sluncem a stínem*. — V zo-brazení nejužších rodinných vztahů ničených chudobou a smrtí je těžiště nečetných lyrickoepických básní; v proslulé baladě *Kde je máma?* přesně a sugestivně postižená naivita osiřelého děvčátka se koncentruje do metafyzicky naléhavé otázky, která, neodbytně opakována jako refrén, ruší platnost stereotypní náboženské útě-chy.

Ve sbírce *Sluncem a stínem* se tedy vyhraňuje Sládkova potřeba postavit proti modernímu konfliktnímu a roztržitému životu pevné, trvalé, mravně nenarušené světy. Vedle světa rodiny, dítěte a ženy nevinné a pokojné jako dítě je to i svět venkovského kraje. V *Písni oráčově* (po názvacích v předchozích knihách) vystupuje Sládkovi monumentalizovaná postava rolníka s jeho odevzdaností osudu, zemi, s bytostným přesvědčením o rovnosti všech lidí a s lás-kou k práci, která je hlubinným metafyzickým poutem mezi člově-kem a přírodou; tato představa — ve vědomém navázání na uve-denou báseň, jak o tom autor psal příteli Zeyerovi — se stala stře-dem následujících SELSKÝCH PÍSNÍ. Nacházíme tu už hlavní znaky stylu této budoucí sbírky: pádný trochejský rytmus, stylizo-vané obdoby s lidovou písní a zejména pojetí celé básně jako vnitř-ního monologu postavy. — Závěr oddílu, kde čteme i vřelé verše k padesátinám Heydukovým, tvoří několik reflexivních básní, zdůrazňujících podřízenost jednotlivce obecnému lidskému osudu a běhu času a převahu bezprostředních životních hodnot nad rychle zvadající slávou a světskou mocí. Spíše než lumírovský patos (originálně přetvořený v básni *V nočním tichu* k vyslovení hymnic-kého pocitu souladu mezi rytmem vlastního básníkovra srdce a údery miliónů trpících a usilujících srdcí; báseň snad dnešnímu čtenáři zazní skoro březinovsky) se uplatňují verše lakonicky shrnující celkovou zkušenost dosavadního básníkovra života (např. *Na podzim*). I tyto verše, projev Sládkovy individuality jako pro-तिकladu nespoutané proudnosti Vrchlického lyriky, naleznou v po-

zdější Sládkově poezii výrazné pokračování.

Je tedy sbírka *Sluncem a stínem* jakousi křížovatkou Sládkovy lyriky, na níž se setkávají několikere tendence. Spolu s reminiscen-cemi na hálkovskou přírodní a milostnou lyriku se objevují krajní projevy Sládkovy vůle začlenit se do lumírovského proudu, krys-taluje tu jeho originální pojetí lyriky písňové, vystupují důležité předzvěsti jeho budoucích básnických cest. Jako komplikovaný, ale proto i plodný a výmluvný výtvar Sládkova středního období má sbírka značnou závažnost pro básníkův vývoj i charakteristiku jeho osobnosti. mč

## Sluneční hodiny - Karel Toman 1913

Jako předchozí Tomanovy sbírky, obsahuje i tato v prvé části zhruba erotické básně a v druhé části verše shrnující postoj lyrické-ho subjektu ke světu a společnosti. Jádro této druhé části tvoří verše inspirované zkušenostmi z cest a návratů. Rozmanité zážitky, které autorovi přinesl zejména několikere pobyt ve Francii, jsou tu pře-hodnoceny, domyšleny a zbaveny všeho náhodného. Od subjektiv-ní revolty, která prosycovala předchozí Tomanovu tvorbu neřeši-telnými, zároveň však umělecky plodnými niternými rozpory, pře-chází Toman k hlubokému zájmu o objektivní skutečnost, přírodu, hlubinné procesy a zákonitosti určující běh kolektivního i indivi-duálního života. Neopírá se přitom o žádnou vyhraněnou ideologii (zřetelně to naznačuje titulní báseň, která místo otevřené formulace programového básníkovra zaměření, obligátního u epigrafu sbírky, klade prostě vedle sebe motivy zániku a nezdolného života; sou-hrnem je nejen vědomí neproniknutelné záhady, ale také nezměrné houževnatosti a přitažlivosti bytí), ale především o intenzivní vidění básnické: odvážnou metaforou postihuje proměny kraje v průběhu ročních období, cestou fantazie a na základě tvořivého intuitivního procesu dospívá k vytváření působivých postav, v jejichž postojích a gestech se myticky vyjevují elementární a racionálně neanalyzo-vatelné síly země. Tak je tomu především v rozsáhlé básni Tuláci; jsou v ní objektivizovány a od zákonitosti země odvozeny dvě na-vzájem protikladné tendence, které nesmířeny prostupují celou Tomanovu tvorbu: jednak je to bezprostřední, dětsky vnímavý a harmonizující obdiv ke kráse světa a pokorné okouzlení jeho nej-prostšími dary, zejména čarovnými přírodními scénériemi (první část básně s citací bolestné písně ruských emigrantů, kterou Toman

kdysi zaslechl mezi chudinou Londýna), jednak neukojitelný hlad po spravedlnosti a po nových společenských útvarech, zápas vzpurné chudoby proti bohatství, odvaha k revolučnímu činu směřujícímu k dobytí světa (druhá část). Nositeli obou těchto postojů jsou vydědenci, tuláci, kteří pro Tomana jediní jsou natolik svobodní, aby mohli navázat bezprostřední vztah k zemi a podobně jako hrdinové dávných mýtů ztělesnit jak její potřebu trvání, uchování hodnot, tak i potřebu změny, překročení hranic, směřování k novým a neznámým formám životním. — Jiná rozsáhlá báseň *Paříž* v živých, spěšně a výstižně črtaných záznamech zachycuje ovzduší kosmopolitní metropole, která přitahuje neklidné, po zážitcích toužící duše z celého světa; před námi proudí denní pouliční ruch Paříže a rozvírá se její omamná noc, zde obraz znovu nabývá mytických prvků, tentokrát při pohledu na velkoměsto jako záhadně žijící, magicky přitažlivou a nebezpečnou bytost. Víř Paříže vysává síly a „poutník“, když se byl inspiroval živnými štávy i jedy mohutného města, odvrací se nazpět k domovu. Báseň *Hedva* podnícená vzpomínkou na básníkovu pařížskou záhy zemřelou přítelkyni vytváří další z Tomanových epitařů a také další z obrazů ženy přijímající krutá zklamání a oddaně žijící svůj chudobný všední den; v ovzduší smíření se stávají významnými nejprostší předměty, jednotlivosti denního života, které zároveň dokreslují prostředí a symbolizují pokorný postoj k životu. — Ze vzpomínek na pobyt ve Vídni vychází báseň *Fischamend* (jméno hřbitova); je v ní vyjádřena další složka Tomanova mýtu země — tentokrát je to místo, kam jako do říše jediné realizovatelné a všem dostupné spravedlnosti vstupuje člověk smrtí, splývá se její poklidnou a všesmiřující krásou. Uchvácení touto tišivou, v smrti uspokojující, ale zároveň nesmírně živou a barvitou krásou země jsou věnovány i básně *Maják* a *Stará alegorie podzimu*.

Erotické verše v první polovině sbírky ve shodě s Tomanovým současným důrazem na harmonii a na stabilní složky lidského života vyjadřují touhu po zapomenutí na vyčítavé přízraky minulých vin, po nalezení definitivního osudového vztahu, odvržení veškeré životní improvizace (*Smutek diletantů*); vystupuje v nich motiv morálního soudu, který vyslovuje žena svým mlčenlivým steskem z lásky pomíjivé a nedovršené (báseň *Mladému slunci* s pozadím mytizujícího výjevu příchodu jara). I tato zneklidňující představa je však v závěru sbírky překonána verši básníkovy životního zakotvení; lyrický subjekt zůstává v kontaktu s bloudícími a opuštěnými, ale spíš už jen tak, že vychází na práh pevného příbytku, aby se za nimi do dále zahleděl. Místo metafor vyjadřujících pohyb prostorem nastupují symboly uzavřeného kruhu, stěn, škeble sevřených dlaní (*Poutnice*).

Sluneční hodiny patří k nevýznamnějším výtvorům Tomanovy generace z let těsně před první světovou válkou. Podobně jako Toman, přešli tehdy i St. K. Neumann (KNIHA LESŮ, VOD A STRÁNÍ), F. Šrámek (SPLAV) aj. k intenzivním, barvitým obrazům hmotné skutečnosti a zejména přírody, využívající k tomu i četných konkrétních názvů rostlin a jiných přírodních motivů; všichni tito autoři se zároveň také pokoušeli o vytvoření náznaků moderního mýtu spjatého s ústřední představou země. Nad písňovou kompozicí převládá teď u nich, a u Tomana zvláště, mluvní styl umožňující zahrnout do básně více různorodých motivů vnější skutečnosti a sjednotit je v proudu promlouvané řeči, a také odstínit psychicky se rozrůznující citové vztahy. Pro Tomana jsou tu charakteristické také různé (často cizojazyčné) citace nápisů, pozdravů nebo intimního přímého oslovení. — Obrazy společenských vydědenců se vedle uvedeného poezie přibližují i některým dílům současné prózy (Olbracht, Uher). Řada českých literárních děl vytěžených z pobytu v Paříži sehrála nedlouho před světovou válkou svou úlohu při orientaci české literatury v soudobém evropském ideologickém proudění (Majerové *Náměstí republiky*, NOVÉ VERŠE F. Gellnera, který svou pařížskou bohému prožíval částečně spolu s Tomanem, aj.).

Sluneční hodiny vznikaly značně dlouhou dobu; je možné se dohadovat, že řada básní byla možná koncipována v letech 1908—9; zapsány poprvé však mohly být třeba až po několika rocích. — Uveřejnění sbírky znamenalo velký Tomanův úspěch, jaký dosud nepoznal; byl to skutečný zlom, po němž Toman pro širší veřejnost poprvé vystoupil z anonymity jednoho z mnoha soudobých lyriků. Báseň *Stará alegorie podzimu*, která dodnes patří k nejoblíbenějším a často přetiskovaným dílům své doby, byla zejména zásluhou F. X. Šaldy označena za nejlepší lyrickou báseň roku 1913; celá sbírka i v pozdějším kritickém ohlasu byla hodnocena velmi kladně.

mč

## Sodoma.

### Kniha pohanská - Jiří Karásek 1895

Druhá básnická sbírka Jiřího Karáska ze Lvovic představuje spolu se sbírkou *Sexus necans* z roku 1897 jedno z nejtypičtěších děl české literární dekadence. J. Karásek ji opatřil programovou předmlu-

vou, ve které manifestoval svou averzi vůči skutečnosti; proti ní stavěl sen jako jediný inspirační zdroj umělecké tvorby. („... tam, kde umění má pravdu, život má téměř vždy nepravdu, smysl věci nám nefekne svět reálný, ale pouze náš sen... A vím, že jedině je pravda: skutečnost nenáleží do umění! Daleko nad realitou a mimo ni musí jít umění a tam, kde náš sen prošel životem, musí být dříve očištěn ode všeho, čím jej život poskvrnil, než se může o něj umění zajímati.“)

Karáskova básnická sbírka s provokativním podtitulem *Kniha pohanská* je v podstatě velmi monotónní: opěvuje zánik, rozklad a smrt, vše vnímá pod zorným úhlem marnosti a hnusu. Básník-dekadent, opovrhující současnou měšťáckou společností pro nadvládu banality a pro necitlivost k estetickým hodnotám („Vyhnaní z doby kramářství a špíny“ — báseň *Poznání*), provádí ve své tvorbě krajní světonázorový odvrát od liberalistických i náboženských idejí a převrací doslova naruby většinu soudobých obecně platných hodnotových kritérií. Proti životní aktivitě a činorodosti staví pasivitu snů a nenávisť k životu („Nepřítel-Život“ — báseň *Mrtvý Eros*; „... na smrt čekal jsem jak na milenkou v touze“ — báseň *Poslední přátelství*), proti křesťanské morálce „barbarskou čistotu“ antického člověka. Zatímco dosavadní básník v měšťácké společnosti 19. století, např. J. Vrchlický, hledal krásu především v harmonii, dekadentní básník Karáskova typu ji čerpá z disonance a bizarnosti; čím odpudivější a bizarnější motiv, tím více ho přitahuje (teorie o kráse ošklivosti, o kráse světlující hniloby). Nejzřetelněji se projevilo Karáskovo opovržení měšťáckou společností v jeho příklonu k látkám, jež byly společností tabuizovány. Kromě nejrůznějších variant na téma rozkladu a zániku je to především oblast sexuální, představující základní tematickou linii celé sbírky. Sexuální perverze, zejména homosexuální motivy, barvitě líčení římských orgií, až naturalistická syrovost nahoty — tím vším je Sodoma doslova přeplněna. A přesto zde nenalézáme ani jednu milostnou báseň. J. Karásek totiž pojímal sex v intencích Schopenhauerovy a Nietzscheovy filozofie jako klam, jímž příroda útočí na naše poznání. I když sex a erotika byly už odpradáвна společně chápány jako jedny z životodárných sil lidského bytí, u Karáska jsou tyto síly příkře dualisticky rozloučeny a navzájem nepřátelské. Eros se konkretizuje v lásce absolutně zduchovnělé, již je hodno pouze „Umění“, zatímco sex je atributem smyslové lásky, jež člověka ničí a rozkládá; odtud také pramení u Karáska absence milostné tematiky a až misogynická nenávisť k ženě (v Sodomě se vyskytuje žena pouze jako prostitutka). V tom měl na J. Karáska značný vliv vůdčí zjev polské moderny Stanislaw Przybyszewski, až

nekriticky obdivovaný českými dekadenty, se svou teorií pansexuality a představami o satanském původu pohlaví.

Pro Sodomu je tedy příznačná dvojpolárnost, která absolutizuje protiklady a nehledá za nimi vyšší rovinu úhrnného básnického smyslu. Na jedné straně se neustále evokuje umdlenost a melancholie, básník míchá „morózní“ barvy a stylizuje se do podoby „chorého poety“, jemuž „krev zkažená syčí v žilách“; na druhé straně je oslavována brutální síla barbarů, smyslová vášeň a „opojnost bakchanálií“. Do této dvojpolárnosti ústí zmíněný Karáskův negativní postoj ke skutečnosti vůbec: vše silné, vášnivé a velké je sen, mdlobnost a zmar je pak synonymem žité skutečnosti.

Literární dekadence využívala ve své tvorbě s oblibou kulturně historických reminiscencí; v případě Sodomy je to antika, do níž básník promítá své vize a představy. Jeho chápání antiky je ovšem na odív stavěných polemikou s dosavadní historií společnosti a umění, která antiku pojímala jako objektivně zaměřenou epochu. Jestliže např. J. Vrchlický nebo později J. S. Machar v ní viděli kvintesenci harmonie, krásy a velikosti, hledí Karásek na antiku očima z vulgarizovaného nietzscheovství jako na dobu vypjatých smyslových vášní, temných pudů a dionýského opojení (např. báseň *Hymna Priapovi*).

Básníkův negativní vztah ke skutečnosti byl v Sodomě manifestován nejen v tematice, ale i v slovníku: objevují se zejména tabuizovaná slova ze sexuální oblasti. Méně už je to patrné na výběru básnických prostředků; ve sbírce místy cítíme konflikt mezi subjektivitou výrazu a parnasistně chápaným ideálem nadosobní umělecké dokonalosti. Karásek se stále opírá o tradiční lumírovskou poetiku (často se vyskytuje slovosledná inverze a hojně se užívá apostrof a exklamace jako prostředků pro vyjádření patosu); oblibu v pevných klasických formách naznačuje i značný počet sonetů. Tam, kde autorovi přísné metrické schéma nedovolilo vyslovit jeho básnickou vizi, Karásek rozbíjí tradiční veršovou osnovu a přechází k oblíbenému symbolistně dekadentnímu žánru, k básni v próze (*Venus masculinus*, *Incubus* aj.).

Dekadentní básník tím, že neguje skutečnost a místo ní klade sen, absolutizuje básnický subjekt — jeho Já se tak stává zároveň subjektem i objektem. Tento hypersubjektivismus se projevuje velmi zřetelně i v přírodní lyrice. Pak vzniká jakási psychická krajina (krajina = stav duše), v níž je vše formováno jen okamžitou subjektivní citovou polohou a osobním pocitem. Např. v básni *Kalný západ* vidí „morózní“ básník „plaše mdlou krajinu“, nad níž je slunce „kalné, znavené, a vyrudlé jak plátek staré mědi“; jeho západ se básníkovi proměňuje v „trosky zčernalé ze spáleného vraku“.

První vydání Sodomy v roce 1895 bylo pražskou cenzurou zkonfiskováno z mravnostních důvodů, proto se tato tak provokativně laděná sbírka nesetkala s žádným ohlasem a mohla zapůsobit jen v nejužším kruhu autorových literárních přátel. Znovu vyšla až v roce 1905 poté, co ji sociálně demokratický poslanec J. Hybeš přečetl ve své interpelaci na zasedání říšské rady a tím ji učinil nepostizitelnou pro cenzurní zásah. Přes její výrazné protiměšťácké rysy, tematickou novost a emociální naléhavost výrazu nemůžeme vnímat Sodomu jako živé básnické dílo. Výlučnost, odtrženost od skutečnosti a neživotná stylizovanost z ní činí jen významný literárněhistorický dokument uměleckých proměn a procesů devadesátých let minulého století, reprezentativní dílo vyhraněné skupinky umělců kolem Moderní revue, na jejímž profilu se J. Karásek podílel i jako kritik a propagátor nejnovějších zjevů světového moderního umění. jm

## Sonáta horizontálního života - Stanislav K. Neumann 1937

Verše autora, který právě překročil šedesátku, se hlásí k socialistickému realismu, jak byl formulován v Sovětském svazu, a mají důležité místo při přenesení této metody do české kultury. Titul sbírky věnované památce H. Heina programově vyjadřuje „horizontální“ orientaci na pozemské hodnoty, proti „vertikálnímu“ pohledu k nebesům. Sbíрка má pět tematicky a žánrově odlišných oddílů. První z nich, *Materialismus*, obsahuje reflexivní verše, v nichž jsou otevřeně manifestovány ideologické principy marxistického světového názoru. V řadě „chval“ se tu oslavuje mj. pozemskost a konkrétnost jako opory a zdroje sil pro člověka vykořisťovaného; světlo, znak toho, co se autorovi jevilo jako příští lepší svět a pravdivé vidění skutečnosti, dialektika jako poučení, že jen z probojovaných rozporů rostou nové hodnoty a naděje do budoucna. Další básně jsou věnovány člověku, směřujícímu k překonání „bludů“ a k pospolitosti, zemi jako velké možnosti pro lidskou aktivitu, a také velice stroze deklarované básníkově odpovědnosti. Od filozofie je tu blízko k etice, z principů se vyvozují zásady jednání. Neumann hlásá kolektivismus (báseň *Sám nejsi nic*), přímý kontakt se společenskou i přírodní skutečností bez metafyziky, optimismus a odpovědnost v myšlení i skutcích. Tyto verše jsou pokusem o didaktickou poezii, chtějí působit spíše pádností aforistické formulace, odkazem k praxi, jednoznačností teze než bezprostředním účinkem

básnickým. — Básně v oddílech *Kontinenty* a *Španělsko* vycházejí namnoze z konkrétních událostí, jak se o nich autor dovidal z novinových zpráv a reportáží; odrážejí politické převraty a krize zmítající světlem v době fašistického nástupu v Německu a Španělsku a koloniálního útlatku v Africe i Asii. Jsou tu i obrazy vykořisťování a nezaměstnanosti v Československu, jmenovitě na Zakarpatské Ukrajině. Na základě jednotlivých, často tragických příkladů (ostře protiválečná *Píseň o granátu*) a s pomocí rozhořčeného publicistického komentáře dochází Neumann k jednoznačným soudům, jež v měnicích se zeměpisných a etnických kulisách odhalují stále totéž bezpráví, touhu po svobodě a vzpouru. K odporu proti kolonialismu tu přistupuje i staré autorovo zaujetí pro přírodní národy, pro mizející kouzlo lidu nedotčeného civilizací (báseň *Zulské dívky* se zřetelnými kontakty s poezií Petra Bezruče). Protiváhou imperialismu je Neumannovi idealizovaný Sovětský svaz, pokládaný za vzor budoucnosti pro pracující všech kontinentů (básně *Evropa...*, *Stalin a stachanovci* aj.; hymnická báseň *Poděkování Sovětskému svazu* je ve sbírce *Srdce a mračna*, 1935). Dvě básně jsou překladem nebo přepracováním veršů protifašistických německých emigrantů usídlených v Československu (F. W. Nielsen); podobné texty zařadil už Neumann do sbírky *Srdce a mračna*. Osvojil si z nich a v Sonátě horizontálního života znovu použil politicky útočný písňový útvar songu (*Píseň rikšakuliů* s čínským tématem), který v téže době sehrál důležitou úlohu v dramatech B. Brechta. Hrdina básně tu mluví sám o svém osudu, takže autorský komentář ustupuje a báseň se pohybuje v rámci společenského vědomí příslušné postavy využívajíc forem blízkých jejímu kulturnímu okruhu (názvuky lidové písně např. v *Písni o Verchovině*). — Mimořádnou pozornost upíná Neumann ke Španělsku, prožívajícímu právě strašlivá léta občanské války. Mimo jiné jsou tu verše věnované revolučním asturským horníkům, památce zavražděného básníka F. Garcii Lorky a mezinárodním vojenským brigádám; zde se objevují jména jejich příslušníků z řad evropských spisovatelů (Malraux, Fox, Renn aj.). — Čtvrtý oddíl *Doma* obsahuje převážně přírodní lyriku, jež je také silně prostoupena politickou, společenskou a morální reflexí; lipová alej se stává symbolem života v míru, zpod idylického povrchu kraje vyvstává třídní rozpor mezi jeho obyvateli (*Sena jdou domů*). Báseň *Lidé v hotelu* věnovaná L. Novomeskému je vzpomínkou na protifašisticky zaměřený sjezd slovenských spisovatelů v Trenčianských Kúpelích r. 1936 a dokumentem tradice spolupráce mezi českými a slovenskými demokratickými kulturními tvůrci. — Závěrečný oddíl sbírky tvoří delší báseň *Starí dělníci*, polemika s básní F. Halase



*Staré ženy* (1935), jejíž kompozici a styl (litanické řady metafor pojmenovávajících různé části těla starých lidí) parafrázuje. Proti Halasovu tragickému humanismu nucenému zápat s jitiřivými představami zániku je tu postaven humanismus, který tíseň biologického stárnutí a smrti v duchu optimistické ideologie až příliš snadno překonává vědomím lidské dělnosti a víry; v člověku poznamenaném stářím hledá Neumann stopy vykonaného díla, přetrpěných životních strážní a vybojovaných sociálních konfliktů. Spolu s metaforami se přitom uplatňují i typické detaily příznačné pro metodu realismu.

Sonáta horizontálního života je jedním z čelných projevů literární aktivity skupiny socialistickorealistickejch spisovatelů Blok založené v polovině třicátých let B. Václavkem. Jako typický doklad této tvorby si uchovává své místo v dějinách literatury, i když autorovo staré revoluční přesvědčení je tu deformováno přímočaře přejímaným stalinismem a umělecký program importovaný z SSSR zavádí Neumannovy verše k proklamativnosti, k znásilňování reality podle předem daného ideologického schématu a k archaičnosti ve stylu 19. století.

Názorová východiska sbírky byla programově formulována a konkretizována v soudobé autorově publicistice, která podpořovala Gottwaldovu KSČ, bránila SSSR proti kritice stalinského systému a vyzdvihovala pouze jeho úspěchy, odsuzovala šmahem to, co pokládala za ideovou nevyhraněnost české inteligence a v umění i ideologii prosazovala nekomplikovaný, „materialistický“ vztah k objektivní skutečnosti.

Pokračováním Sonáty horizontálního života jsou poslední dvě Neumannovy sbírky *Bezdný rok* (1939) a *Zamořená léta* (1946). První z nich vedle mravně podněcujících aforistických veršů z období Mnichova přináší realistický cyklus věnovaný Zakarpatské Ukrajině. Druhá je deníkem těžkých válečných let, kdy se nemocný básník uchýlil z dohledu okupantů do ústraní v Železných horách; motivů z drsné přírody tohoto kraje užil k výrazu vlastní i celonárodní situace, s důrazem na přírodní nutnost pozitivního dějinného vývoje. mč

## Splav - Fráňa Šrámek 1916, 1922

Sbírka je uvedena stejnojmennou básní (v 1. vydání nazvanou ještě *Dedikace*), která je současně uvedením do její poetiky; napovídá

totiž zvláštní romaneskní stylizaci lyrické výpovědi v podivně zlomky příběhů zabydlených postavami tajemných „cizinců“ (*Rod*), „vězňů“ (*Vězeň*), „vrahů“ (*Milenec*), s názvuky pohanských bájí (*Les*) a častým motivem fauna (*Sobotní večer*), lesních vil, (*Jarní poutník*) apod. Lidské je tu vpojeno do „přírodního“, po zákonech mýtu se ruší předěl mezi člověkem a přírodou, lidská bytost se stává splavem, loukou (*Divka*), stromem (*Advent*). S tímto přírodním a přirozeným světem je konfrontován v básni *Ullice* svět lidské civilizace jako svět umělý, nepřirozený a zcizující; zcela v tradici dosavadního Šrámkova vývoje je proti přírodě postavena i scenérie války. Někdy je jen implikována jako výchozí bod snu o návratu domů (*Voják v poli*), jindy zaznamenána s krajní, až deníkovou autenticitou (*Cesta z bojiště*). Tuto základní tematickou linii doplňují volněji přiřazené básně přinášející motiv zakotvení básníka v následnosti rodové (*Má bába*) a jeho sepětí s rodným krajem (*Rodné městečko*).

Další vydání — věnované „památce Vojty Matyše“ (představitel Jeníka z inscenace Šrámkova *Léta* v Národním divadle), a označené jako „rozšířené“ (přestože současně v něm 5 básní z 1. vydání chybělo) — nepřineslo podstatnou změnu tematických okruhů sbírky; přibyly mj. důležitá báseň *Romance*, která svým názvem nabídl již otevřeně žánrový klíč k většině textů Splavu, a především — na závěr umístěné — delší skladby spjaté se Šrámkovým rodištěm, Sobotkou, teď již přímo pojmenovaným. Byly to básně *Básníkův hrob*, věnované soboteckému rodákovi Václavu Šolcovi, a *Sobotekův hřbitov*, v níž vědomí budoucí smrti je současně vědomím splynutí s „krajanským kmenem“. Definitivní podoba sbírky vykrytalizovala ve vydání *Básní* z roku 1926, v níž nově přibylé básně tvořily rozsáhlý třetí oddíl, který byl však teprve od 5. vydání *Básní* (1951, Spisy sv. 1) výslovně přičleněn ke Splavu jako jeho druhá část. V něm nabyla převahy (svou úlohu tu sehrálo i přerazení *Básníkova hrobu* a *Sobotekého hřbitova*) poezie rodného kraje často s výraznými epickými názvuky (*Balada rodácká*, *Semtínská lípa*, *Znám já jeden krásný zámek* s citací lidové písně) a stále zřetelněji poznamenaná nostalgií nad uplývajícím životem (*Zvon* aj.).

Skutečnost zde tematizovaná je na první pohled zcela jiná, než tomu u Šrámkova bylo dosud; existuje mimo reálné prostorové a časové souřadnice jakoby za horizontem všedních dnů, dané společnosti a vůbec celé moderní civilizační kultury. Normalita současnosti je přijímána jako nelidská a protilidská nejen ve svých jednoznačně krvavých projevech (válka), ale i ve své banální všednodennosti (městský životní styl). Netvoří však už skutečně ži-

votní prostředí, se kterým by se lyrický hrdina nebo další postavy básní střetávali. Nepatří k němu, nepřicházejí s ním do styku, protože se vřazují do skutečnosti jiné, která tu náhle vystupuje nejen v útržkovitých obrazech revolty smyslovosti a autentického života proti „societě“, ale i jako jediná nepřetržitá skutečnost pravá. Protestující „buřiči“ a zoufalí „rozervanci“ jsou nahrazeni hrdiny nelomenými, ale také neprotestujícími, plně se podrobujícími „pravému“ řádu věcí. Tím řádem je tu však už příroda, pojatá nikoliv krajinářsky jako součást lidské zkušenosti, ale jako „ne-kultura“, svět řízený věčným rytmem zrodu, plazení a smrti. Hrdinové básní sbírky jsou přímo až archetypálními figurami symbolizujícími základní vztahy člověka k přírodě: pastevci, lovci, častokrát je jejich lidská existence dokonce plně nevyhraněná — proměňují se po zákonech báje v přírodniny. Jejich aktivita není ve vzpouře, ale naopak ve splynutí s rytmem života. Neznamená to jejich zpasivnění, naopak ztotožnění s přírodním řádem dává jediné možné nalezení velikých citů a velikých činů: zlomky dějů — které tíhnou nejen k mýtu, ale i k lidové epice, romanci, baladě (až s názvuky erbenovskými) — se dotýkají samého kořene existence: jde v nich o lásku, o život, skon i zabíjení. Příroda se erotizuje: láska, tj. vlastně tělesnost zjemněná distancí a snem, je v této perspektivě základní živel, „élan vital“, vlastní smysl lidského bytí, ale také pravá podstata samopohybu přírodních dějů. Ono tíhnutí k přírodě a elementárním hodnotám předhistorické lidské zkušenosti se sice opírá o určité formy mýtu, ale přitom nezná hodnotovou dourčenost mytické výpovědi. Naopak proti naprosté jednoznačnosti banální reality (v básni *Romance* je ta jednoznačnost přímo ironizována: „zda mohu být doma, Vinohradská č. 1... ve Vinohradské pod pivovarem, nablízku Waldesky, Maršnerky, remíz...“) je skutečnost přírodní, ke které lyrický hrdina a jeho partneři niterně přísluší, skutečností nezřetelnou, nejasnou, nedopovězenou a také nedopověditelnou, prezentovanou řečí plnou zámlk a čerání významů. Je sice jedinou autentickou realitou, která v logice básníkovy postoje přichází v úvahu, ale současně je přímo či nepřímou uvědomována jako sen a konečně i tvarem se právě svou nedopovězeností a svým erotismem snu přibližuje. Podtržení přírodního a archetypálního v člověku tak současně zahalilo sbírku — v prvním plánu nasycenou pohodou, pocitem životní plnosti a opojením smyslů — zřetelnou spodní melancholií. Znamenalo odmítnutí jevové reality, kterou nabízela přítomnost, jako zcizující člověka pravé vlastní podstatě a tedy falešné. Lyrický hrdina básně tak pomíjí společenství sociální a hledá společenství biologické, v kterém spatřuje tajemné pouto se zcizenou podstatou své existence: rodovou po-

sloupnost lidských bytostí vedoucí nazpět směrem k tušené jednotě lidského a přírodního. Znamením této jednoty se stává i lyrika se-pětí s rodným krajem, v jehož představě splývá konkrétní příroda se stejně konkrétním rodem, básníkovou vlastní genealogií, s pospolitostí danou vazbami krve a země.

Splav, jehož jednotlivé básně se objevovaly (s výjimkou staršího *Adventu*) časopisecky od roku 1911, spolu s KNIHOU LESŮ, VOD A STRÁNÍ St. K. Neumanna, Tomanovými SLUNEČNÍMI HODINAMI a MĚSÍCI, *Duhou* Jiřího Mahena, NOVÝMI VERŠI Františka Gellnera aj., znamenal zklidnění revolty anarchistické generace buřičů nalezením životního kladu. Dobová kritika ne vždy onen klad, ke kterému se třetí Šrámkova sbírka přihlásila, přijala. V její jednoduchosti místy viděla neautentickou, chtěnou redukci skutečnosti. Přesto však knížka ve čtenářské veřejnosti definitivně ustálila představu o pravém hlasu básníka a poměrně rychle zklasičtěla. Výrazovou prostotou a senzitivitou v mnohém předznamenala mladou poezii v počátcích 20. let (zvláště silný vliv měla na mladého Wolkra). Druhý, později připojený oddíl Splavu už předjímal svou tesknou polohou pozdější Šrámkovu poezii stáří — *Nové básně* (1928), *Ještě zní* (1933). V evropském kontextu souvisel Splav typově se severoevropským novoromantismem (K. Hamsun aj.), zvláště figurami tuláků a běženců (charakteristickými ovšem i pro poezii a prózu Šrámkových českých vrstevníků) a poetikou velkých činů konfrontovaných s přízemní realitou.

vm

## Stavitelé chrámu -

Otokar Březina

1899

Ve sbírce zahajující druhou polovinu Březinova básnického díla opět zcela převládá tzv. reflexivní lyrika; ale toto druhové označení nevystihuje rozmanitost užitých forem a žánrů, nápadnou ve srovnání s předchozími VĚTRY OD PÓLŮ. Vedle typu rozsáhlé skladby s dlouhými volně rytmovými verši bez rýmů, kde se poměrně samostatně obrazy napojují na jediný ústřední symbol (podrobněji o tom viz u jmenované předchozí sbírky), se objevují básně s krátkými úryvkovitými verši naznačujícími zrychlené tempo prožívání, často až mystický zápal a vytržení, a využívající četných exklamací a apostrof; jsou tu básně lyrického charakteru,

v nichž reflexe ustupuje barvitým, významově méně komplikovaným, citově sugestivním obrazům; masové kolektivní výjevy navazující i svým rytmem na tradiční monumentální epiku historickou nebo kosmogonickou; a konečně i chórická kolektivní lyrika, oslovující tisíce nebo tisíce hlasů vyslovovaná, myšlenkově oprostěná a jednoznačná.

Tato rozmanitost souvisí s přílivem nové konkrétní látky z moderní skutečnosti, která ve Stavitelích chrámu proniká do Březinovy poezie a dramaticky se sráží se spiritualisticky zjasněnou představou pevně uspořádaného kosmu, za jehož jednotu, řád a perspektivu ručí Nejvyšší. Otřesné, s nesmírnou intenzitou a naléhavostí vyslovené vědomí smrti a strasti, nespravedlnosti, násilí, neschopnosti poznání a dorozumění, nivelizace hodnot vede k formulaci zneklidňujících otázek; jejich naléhání namnoze působí silněji (*Se smrtí hovoří spící... , Vigilie*) než výmluvnost předem známých a uzavírajících poukazů ke kosmickému vysvobození a k příští nekonečné harmonii, v níž zanikají výkřiky pochyb a bolesti. Jinak je tomu v případech, kde namísto abstraktních kosmických procesů nastupuje lidská aktivita na půdě země. Postava Svatého z předchozích sbírek se mění, i když neztrácí svou nezemsky nepohnutou víru a jistotu ani svůj asketický odstup od radostí hmotného bytí: stává se podílníkem na společné duchovní stavbě, vědomým pokračovatelem staleté kulturní tradice (symboly chrámu, knihy písní apod.); uvědomuje si své sepětí s jinými tvůrčími individualitami a obrací se k miliónům trpících; svůj úkol uskutečňuje v podmínkách, které mají řadu rysů soudobé moderní skutečnosti (báseň *Stavitelé chrámu*). Zástupy (k nimž patří i sociálně porobení, chudí, ubití útlakem až k neschopnosti snění a sledování s bolestnou láskou) z těžce básně sní o nejrůznějších věcech, hmotných i duchovních, ale společným jmenovatelem všech těchto snů není spočinutí v cíli, naplnění, nýbrž atmosféra nejistoty a neklidu, riziko hledání a tvorby. — Týž neklid, vědomí nedefinitivnosti v uspořádání světa se v básních *Proroci* a *Hvězdy hasnou tisíce...* stupňuje v tušení převratného společenského kataklyzmatu; přechod lidstva do kosmické duchovní velikosti, zobrazený tímto zcela novým způsobem, se tak stává dozráním náhlým, shora neřízeným, dílem davů získaných nové víře, čímsi na způsob revoluce — jak to odpovídá i charakteru dalšího vtělení nadlidského mytického typu Březinova, typu proroka. Proroci s dychtivou, horečnou nedočkavostí hledí vstříci příchodu nových, vyšších forem duchovního i sociálního života, hlásají radikální proměnu, byť byla provázena plameny a zkázou. — Napětí mezi převratným okamžikem a věkovitým kosmickým procesem zrání se vybíjí v nadreálné koncepci času, v níž

okamžik s věčností splývají a nová pevnina se ukládá v rytmu požárů a nárazů vichřic (báseň *Země vítězů* připomínající velké kolektivní scény Miltonova *Ztraceného ráje*). — Stoupající zaujetí pozemským bytím i jeho vyšší hodnocení se ve Stavitelích chrámu realizuje v jednotlivých metaforách, které dynamicky zhušťují a dramatizují konkrétní životní situace, události a lidské role, a také v celých básních vyslovujících dvojnásobnou, svůdnou, smyslnou krásu země (*Jsem jako strom v květu...*) nebo zas z kosmického odstupu s laskavým dojetím a okouzlením sledujících její let (*Zem?*). Rozrušení nadpozemských jistot a obrat k živé skutečnosti vyznačeny jsou také rozrušením harmonie volného verše, v němž se objevují četné nápadné neshody mezi rytmickým a jazykovým členěním (přesahy). Opačný pól diferencujícího se Březinova stylu pak představují básně rýmované, s vystupujícími a zase slábnoucími náznaky pravidelného rytmu a dokonce i písňe; tak je to především tam, kde myšlenka od složitých reflexí směřuje k zhuštění a zjednodušení, kde místo procesů se podávají jejich zdánlivě definitivní (ve své nejednoznačnosti však stejně přechodné a dalším proměnám otevřené) výsledky.

Návrat k pozemskosti, pojatý ovšem pokaždé jinak, pozorujeme i v jiných dílech vrcholného českého symbolismu, jmenovitě v Sovově sbírce *JEŠTĚ JEDNOU SE VRÁTÍME* a v Neumannově *SNU O ZÁSTUPU ZOUFAJÍCÍCH*. Ve všech těchto případech to znamená i zesílení konkrétnosti obrazů a jejich snazší kontakt s bezprostřední čtenářovou zkušeností, a také zesílení smyslu pro sociální rozpory moderní doby. Právě tato díla si také ze všech symbolistických knih zachovala nejživější schopnost působit i dlouho po svém vzniku. Sbíрка *Stavitelé chrámu* bývá často označována za vrchol celé Březinovy tvorby. Značný ohlas i v cizím literárním prostředí měl její úplný německý překlad, který r. 1920 vydal Otto Pick.

mč

## Stoletý kalendář.

### Verše pomíchané — Karel Toman 1926

Poslední sbírka Karla Tomana v tematické i druhové pestrosti „pomíchaných“ básní shrnuje a zároveň znovu rozehrává hlavní témata a polohy autorovy dřívější tvorby. Podle úvodní básně *Vlastní podobizna* je zde dramatická zkušenost z temných hlubin ži-

vota i z kolektivního snu společenské revolty vtělena v poezii čistou, tichou a zpěvnou. Jádrem sbírky jsou dva nevelké soubory básní. V prvním, tj. ve verších inspirovaných básnickým zájezdem do Provence, se znovu — hned vedle vyznání lásky k domovu — rozeznává starý Tomanův motiv sounáležitosti s tuláky a vydědenci, s lidmi nezakotvenými a toužícími po změně světa (báseň *Štědrý večer 1924*, která v závěru prudkým zvratem přechází ve sloku ve stylu tuláckého popěvku o společné cestě „se všemi vagabundy světa“), s chudáky, jejichž dítě je srovnáváno s betlémským spasitelem a kteří hrdě odmítají almužnu panstva (*Célony*). Citát známého francouzského popěvku o avignonském mostě se rozrůstá v tanečně vylehčený zpěv ubíhajícího času dějin (s připomínkou dávných papežů a českého krále Karla IV.) a toho, co je v uplývání věčné (*Sur le pont d'Avignon*). Z příznačných ustálených motivů francouzského jihu se skládá obraz pohostinné krajiny, žijící radostnou, poklidnou smyslností, jež si podle svého přizpůsobila i křesťanskou víru (*Aix-en-Provence*). — Neméně závažná je skupina básní reagujících na domácí společenskou skutečnost poválečné doby. V nekonformním vztahu ke konsolidované republice se obnovuje Tomanův smysl pro konkrétní projevy bídy viděné s krutou věcností; gesto vzpoury přitom nezapře svůj anarchistický původ. I intimní žánr „veršů rodinných“ je přetvořen nesmiřitelným postojem k republikánské oficialitě (*Vlčí rodina*). Znovu tu také vystupuje starý Tomanův motiv předměstí, semenišť sociální msty; jeho drsný obraz je provázen útočným výsměchem, který se obrací proti planým hlasatelům lásky. V tom všem se zračí napětí i vůči předchozí vlastní Tomanově tvorbě poznamenané iluzemi z let osamostatnění československého státu. — K definitivní formulaci dospívá obraz dělnických zástupů, jejichž zápas plný víry v naplnění revolučních snů vnáší do světa kvas a neustálou obnovu, je jeho hnací silou; podle Tomana pracující věčně budou chodit ve svých průvodech, svět, už už se blížící jejich snu, opětovně klesne zpět do své nedokonalosti a nespravedlnosti — bez jejich usilování a bez naděje, kterou chudí rozsévají do všech srdcí, by se však stal nesnesitelným (*Prvního máje*).

Proslulá báseň *Lenin* byla napsána jako nekrolog revolučního vůdce. Vychází (jako podobně monumentalizovaný *Pohřeb* ze sbírky *Hlas ticha*) z pocitů těch nejprostších lidí, účastně přihlížejících jako antický chór božím soudu nad mocnou historickou osobností. Jestliže dříve období občanské války, hladu a násilí v porevolučním Rusku diktovalo Tomanovi (v *Hlasu ticha*) několik básní rozechvělé a hořce kritické účasti, pak ve Stoletém kalendáři vyrůstá ze ztotožnění s tím, co autor pokládal za stanovisko rus-

kých mužiků, mýtus rolnického Lenina obhajovaného tím, že dal pracujícím půdu a s ní i radost, víru a probuzení z dávné zaostalosti. V básni se biblické obrazy a patetické řečnické otázky střídají s navištem ve stylu lidových modliteb a maleb.

K veršům Tomanovy sociální aktivity se řadí i báseň *F. X. Šaldovi*, nazírající velkou osobnost a její ušlechtilou sociální utopii (ta je srovnávána se snem táboritů o obci boží) v konfrontaci se soubodou společenskou realitou, dalekou Šaldovu ideálu, i na pozadí perspektiv budoucnosti. — Menší význam ve sbírce má několik příležitostných improvizací věnovaných Praze, T. G. Masarykovi, umírajícímu sochaři Štursovi, nebo pokoušejících se na základě pouhé juxtapozice ustálených reprezentantů spojit tradice antiky a křesťanství (Venuše a Panna Marie, faun a Ježíš), katolicismu a reformace (sv. Václav a Jan Hus). Sbíрка končí verši životní moudrosti, které rekapituluji básníkův lidský osud a přijímají jej v jeho celistvosti, se způsobenými i utrpěnými křivdami, s radostmi, krutostí i láskou (*Doma na hřbitově*).

Ve Stoletém kalendáři jako v celé dosavadní tvorbě je Tomanův styl založen na zpěvnosti, přesnosti a bezprostřední citovosti navazující na klasickou poezii (Sládek). Básně často směřují k jaderným gnómám a úslovím, a zároveň v metaforice a nečekaných slovních spojeních, ve stálém neklidu významové stavby jsou otevřeny zkušenosti moderního člověka. Charakteristické je využití kulturních symbolů a jiných ustálených znaků (např. rostlinných motivů vyznačujících různá období lidského života: břečtan, vavřín, cypřiš), které pocházejí z různých tradic a kultur a zkratkovitě označují celé široké oblasti duchovní nebo hmotné zkušenosti. Intenzitu této poezie rozpoznala kritika i na pozadí soudobých experimentů avantgardních básníků, zejména když se ukazovala souvislost s Tomanovou tvorbou i ve verších autorů mladší generace (Hora, Hořejší, brzy i Seifert).

mč

## Strom života - Jaroslav Vrchlický 1909

Poslední Vrchlického kniha vydaná za básnickova života představuje jednu z jeho mála myšlenkově jednotně laděných a kompozičně cílevědomě promyšlených lyrických sbírek. Jejich pět oddílů (*Co tkví v kořenech, Co zní v haluzích, Co zní v koruně, Spadalé listí a České krajiny*) s *Prologem* a *Epilogem* rozvádí titulní metaforu zakládající se na analogii dění v přírodě a lidského životního cyklu

(odtud genealogie rodů se zpodobovaly v podobě rozvětveného stromu). Je stará takřka jako básnictví samo. Vrchlický se však v *Prologu* výslovně dovolává novodobého amerického básníka W. Whitmana, jemuž v básni *Virginský dub viděl jsem růst v Luisianě* ze sbírky *Stébla trávy* energicky rostoucí strom symbolizuje bytost nadanou elementární silou, schopnou rozvíjet se i v osamění. V duchu tehdejší moderní přírodovědy včleňuje Whitmana člověka do řádu přírody, činí i z člověka její součást a vyvozuje z tohoto rozčlenění i politické důsledky: požadavek rovnosti všech lidí. Představa stálého koloběhu hmoty podnítila českého básníka, aby už nezávisle na svém americkém předchůdci vytvořil v závěru svého života optimistický zpěv k oslavě proměnlivosti a nekonečnosti života, vyslovil svou víru v Radost, Lásku, Život, Štěstí.

V první části se Vrchlický obrací k „základně žiti“, ke kořenům stromu života. Vychází přitom ze vztahu přímého přírodního a tradičně na lidstvo přeneseného významu slova kořeny, tj. dědičtí předků. Společným znakem obou je přitom vzdor a vytrvalost, houževnatost a stálost. Zatímco v přímém významu tyto vlastnosti jsou zárukou nového života přírody — věčné hmoty, ve významu přeneseném vystupují jako síla otců, pramen, z něhož má čerpat současné pokolení. Přenesení původního významu slouží pak básníkovi jako východisko k reflexím nad lidstvem. I tento pojem však osciluje mezi dvěma významy. Mluvě o lidstvu, básník často myslí jen na svůj národ. Když se vyznává, že věří v příchod mesiáše, který bude snad synem posledního žebračka a který uvede svět v trvalou harmonii, jde mu nepochybně o celé lidstvo. Když však se zamýšlí nad kořeny lidstva a jmenuje Žižku a Husa, Komenského a Jiřího z Poděbrad, připomíná popravené české pány i exulanty, přechází už ke kořenům vlastního národa, stejně jako ve chvíli, kdy zdůrazňuje význam přesvědčení, byť se přitom dovolával vedle Husa i Buddhy a Galileiho. I tu je zřejmé, že chce ovlivnit především současné charakterové vlastnosti svého národa. Ke kořenům patří i otázky života a smrti, živých a mrtvých kořenů. Také tuto otázku po smyslu života si básník položil a odpovídá na ni odmítnutím jakékoli metafyziky: život syna hmoty, člověka, je pouze v nervech, svalstvu a krvi, člověk žije tentýž život jako strom, a proto: „Buď jak ten strom a vždy to dobře tak, / měj vzrůst a list, měj květ a plod za zpěvy! / Jaks vznik, tak zhyň, vždy volný jako pták, / jak strom, jenž o posledních tajích neví.“

Přes toto jednoznačné krédo Vrchlický se ani v této sbírce nestává prostým naturistou, který ve splnutí s přírodou shledává vykoupení člověka z jeho útrap a bolestí. O tom svědčí hned druhý oddíl *Co zní v haluzích*. Stává se intimním vyznáním o moci přírody,

o jejím působení na citlivé básnickovy smysly, ale zároveň i apoteózou ducha člověka a síly jeho vidění. A nejen vidění smyslového, ale i vnitřního zraku, který „z duše tvojí vstoupne v oko“ a kterým si člověk snuje bájně světy a uchovává dávné prožitky pěkných okamžiků. Především tak se dívá umělec, jenž je věrný ideálům mládí. Ale ani samotné působení přírody na básníka není jednoznačné. Vyvolává zcela nečekané chvíle radosti: „Červený vlčí mák na mezi / se vlní a chechtá a směje, / radost zas v srdci mém vítězí... / Bože můj, co se to děje?“ (*Píseň*). Ale také uprostřed napjatého ticha podvečerní krajiny člověk slyší v sobě „všecky noty / nenasytné, bouřné, zoufající“ (*Alta quies*). V čase, kdy příroda vydává své plody, stává se jedním velkým „lásky hodováním“, ale je také dějištěm náhody, která v jediném okamžiku může zvrtnout život v suchopár a zahnat štěstí do dáli.

Vrchlického vrcholným vyjádřením vztahu k přírodě je třetí zpěv — *Co zní v koruně*. Zde už básník jen naslouchá mohutnému hlasu všehomíra, pozoruje jeho dění, zírání tak „bohu v líc“. Výsledkem je jásavý hymnus plný opojení z mnohotvárné panteisticky pojaté hmoty, dithyrambický zpěv k oslavě přírody, uprostřed níž i básník nalézá své místo, tak jako pták samotář, který „zří v hasnoucí slunce zář / a jediný s vším cítí!“ (*Pták samotář*). Odvrhuje takřka s posměšnou ironií naději mučedníků na posmrtný život, vyznává se, že zdrojem jeho čisté radosti je jistota, která mu dosud chyběla, že nedostane víc, než mu může dát zem, a že „co zde mi nekyně, jest ztraceno mi navždy“. Více než klamně naděje mu pak stačí k pozemskému štěstí, že je poeta (*Ta posud chyběla...*). A jako na potvrzení toho, že je skutečně básník, Vrchlický rozpoutává zde úplné orgie představivosti v líčení přírodního dění, dává průchod probuzené hravosti v drobných zvukových hříčkách, často svazuje své verše i do sevřené formy písňového popěvku. Jestliže se v předcházejících oddílech snaha vyjádřit myšlenku a vtisknout jí prostřednictvím apostrof a exklamací naléhavost opírala ještě nezřídka o rétorický patos, zde již zcela ovládá pole básnická hravost, která se stává zároveň znakem vítězcích smyslů, básnickovy citlivé, rozvířené vnímavosti.

Po dozrání úrody, když příroda vydala ze sebe vše, co mohla, zůstane barevné podzimní listí. Vrchlický po rozmachu třetího oddílu podává ve čtvrtém, nazvaném *Spadalé listí*, tematicky pomíchanou směs reflexivních veršů. V úvodní básni *Různé listí* se opět vrací k titulní metafoře a do podrobností rozvádí v přímém i obrazném významu paralelnost obou cyklů, lidského života a ročního cyklu stromu. Zatřeseš-li pětkrát stromem, padá nejdříve svěží listí, poté květy, po nich plody, pak pestře malované listí a nakonec jen

krupěje kalného podzimního deště. Ze stromu lidského života dostaneš nejprve naděje prvních vzletů, podruhé květ lásky, potřetí vír činů, počtvrté je z tebe bílý stařec, pro něhož zbylo pro pátý případ trochu slz. V této části sbírky formuluje Vrchlický své reflexe v podobě sevřených, myšlenkově vyostřených a brilantně vypointovaných aforismů, jež často nacházejí svůj výchozí bod opět v přírodě; v podzimním, trochu potesknělém naladění se tu uvažuje o smrti, ženách, lidském štěstí, touhách člověka i hodnotě myšlenky, proměnlivosti pravdy i nevděku světa. Tyto aforismy svou podzimní náladou tvoří ovšem jistý kontrast k předcházejícímu oddílu, ale jen ve smyslu následnosti, jaká panuje v přírodě. V jejich virtuozitě se skrývá sebevědomí autora, který vydal všechny své plody a nyní se s vyrovnaností, nepostrádající ani dávku humoru, světuje se svými postřehy o obklopujícím ho životním dění.

V prvním oddíle Vrchlický užíval pojmu lidstvo v dvojím významu, a mluvě o něm, myslel často synekdochicky jen na český národ; teprve v posledním oddíle, nazvaném *České krajiny*, se tato dvojitost patřičně osvětluje: tak jako si básník nedovede představit kořeny lidstva bez podílu svého národa, tak také mnohohlasý chór přírody by nebyl úplný, kdyby v něm nezazněl i hlas české krajiny. Ale ta nepromlouvá jen svou holou existencí, jak ji básník zachytil v přírodních náladách (*Krajina pod Lipnicí, Topůlka* aj.). Vrchlickému se do ní promítají i přítomné zápasy národa (*Pod Svatoborem*), a zejména opět jeho kořeny, dědictví otců. A tak k intenzivnímu prožitku cyklického času jako koloběhu přírody a lidského bytí přistupuje v této poslední části i vědomí času lineárního, historického. Ten se sice zastavil před opuštěnými hradčanskými paláci, zato naléhavě se připomíná na bělohorské pláni a výzvami k současníkům hovoří od památníků smlouvy Ferdinanda I. s Čechy v Jihlavě (dokonce antickými metry — přízvučným hexametrem a pentametrem). Jako svědectví trvalosti přírody vůči pomíjivosti člověka pak čas vystupuje v básni *Dubům rožmberského rybníka*: staleté duby zasazené ještě Krčínem z Jelčan stále žijí, zatímco o Rožmbercích se dovídáme jen ze žlutnoucích kronik a tlejících archívů. Obrazem české krajiny triumfující nad časem i lidským jedincem se sbírka uzavírá. Do věčného řádu hmoty zasadil básník poslední její součást, znamení své svázanosti s přírodou a osudy národa. Nyní může v *Epilogu (Díky)* vyslovit svůj vřelý projev vděčnosti za život, krásný přes všechny „shon a prázdné pachtění“, poděkovat za možnost tvořit a milovat. Tímto radostným zpěvem jako by básník uzavíral své celoživotní dílo.

Nicméně krátce po Vrchlického smrti vydal básníkův bratr B. Frida z pozůstalosti poslední sbírku *Meč Damoklův*, která je

bolestným pandánem Stromu života. Právě ona a ne optimistický zpěv se stala posledním článkem Vrchlického díla. Je to kniha plná neklidu, úzkosti a předtuch tragického závěru básníkovy života. Byl to však Strom života, kterým Vrchlický po bouřlivé negaci svého díla kritiky a básníky devadesátých let upoutal mladou literární generaci z přelomu století. V básnickově pohanském opojení přírodou i životem shledávala svého předchůdce a také se — především St. K. Neumannem (báseň *Panychida* v NOVÝCH ZPĚVECH) — přihlásila k jeho odkazu.

zp

## Struny ve větru - Josef Hora 1927

V sedmé sbírce Josefa Hory je tematicky i žánrově nejzřetelněji vyznačený drobný soubor veršů o Sovětském svazu; je to výběr z básní inspirovaných autorovou cestou do této země r. 1925. (Ostatní básně z této cesty vyšly jen časopisecky a jsou nyní otištěny v knize *Zapomenuté básně*.) Procesy převratných společenských přeměn jsou tu zachyceny v monumentálních symbolech na pozadí tradičních atributů ruské přírody, zprostředkovaných namnoze starší i novější ruskou poezií (básně *Rus, Pluh, V Moskvě* — s motivem Leninova mauzolea, *Leningrad* aj.). Ovzduší monumentalit je někdy spolutvořeno i pomocí prostého jmenování konstantních a univerzálních složek lidského bytí (např. „Step, láska, tma, chléb.“). Motivy z ruské cesty, obvykle v kontrastu s rozpomínkami na předchozí Horův zájezd do Itálie (viz ITÁLIE), se objevují i v ostatní lyrice Strun ve větru. Náměty těchto básní jsou (až na výjimky: Hora jako řada dalších autorů věnoval báseň hrdinsky zesnulému Amundsenovi; jsou tu i příležitostné verše k padesátinám Karla Tomana) záměrně neurčité; původní téma je jen východiskem pro řadu zkratkových obrazů, jež jsou kladeny vedle sebe bez vyslovených a pro věcnou souvislost často nezbytných logických spojů; přesto dohromady vytvářejí svěprávnou významovou celistvost. Podkladem tohoto sjednocení je společný citový odstín všech motivů. Vzniká ovzduší uvolněné poetičnosti, kontext, kde se některé motivy s obměnami opakují a vzájemně se v sobě zrcadlí; věci v něm ztrácejí svou hmotnost, stávají se lehkými, průhlednými, plynule přecházejí jedna v druhou a v obklopující je atmosféru. Slova fungují téměř jako hudební motivy, méně jako poukazy ke konkrétním předmětům. K celkovému hudebnímu dojmu přispívá

i opakování hlásek (eufonie), rytmická výstavba slok, vynořující se a zase mizející rýmy, citlivé střídání rozmanitých intonačních útvarů.

Tyto postupy mají v reflexivních verších podíl na sugestivním zpřítomnění zkušenosti uplývajícího času. Čas je ústředním tématem sbírky a vrací se v nadpisech řady básní (*Čas, bratr mého srdce*, dvanáctidilný cyklus *Plynoucí čas*, závěrečná báseň *Čas*). Vliv na to, že se tak naléhavě vynořilo téma času, měla i Horova návštěva revolučního Ruska: aktivita, již byl svědkem, zaměřená k budoucnu a uvádějící do pohybu vše, co vytvořila minulost; historický proces, který prochází zemí, a jak Hora dosud věřil, mobilizuje v člověku tvořivé možnosti: tato zkušenost přispívá k hodnocení času jako kladné síly tvořící spolu s člověkem. Míjení času, dočasnost lidského života nejsou tedy ve Strunách ve větru — ač se tu citují tři básníci Novalis, Heine a Jesenin jako nositelé sladkého a dramatického prožitku obcování s tmou a smrtí — přijímány s romantickým tragismem. Poměr lyrického subjektu k času je důvěrný, smírný, „bratrský“. Čas sice nekompromisně hodnotí činy a prožitky, je však vestavěn do našich osudů, je to neodmyslitelná forma sjednocení různých fází lidského bytí. Je pojat i jako příležitost k uskutečnění života v jeho plnosti. Nese v sobě přísliby lepší sociální budoucnosti, která je viděna jako sen promítaný do všedního života skrze drobné sváteční radosti a věci (báseň *Dům*, kde nahlížíme za dveře bytů velkého předměstského činžáku; je to jeden z pozdních, humanitně citěných výtvorů proletářské poezie). — Prožitek času nebyl však pro Horu takto jednoznačný, už ve Strunách ve větru se projevují příznaky jeho rozštěpení, které převládne hned v dalších sbírkách. Odevzdanost básníka času znamená i jistou pasivitu: subjekt je vtažen do proudu času do té míry, až takřka ztrácí svou identitu. V metafoře „strun ve větru“ je básnictví chápáno jako bezděčný ozvuk citlivého nástroje, který se poddává náhodným podnětům přírodní síly. V předchozím období proletářské poezie (viz PRACUJÍCÍ DEN) chtěl básník morálně působit na příslušníky kolektivu a tedy i usměrňovat běh historického času; těchto iluzí se už v období Strun ve větru vzdal. Básně tu často ústí v otázku, která, nezodpovězena, představuje hlas subjektu v jeho úzkosti, neklidu, nezakotvenosti; dřívější Horova poezie na otázky jednoznačně odpovídala (proletářské verše) nebo je neutralizovala proudem obrazů spojujících předmětnost se subjektivitou (ITÁLIE). Hora však i ve Strunách ve větru nadále živě procituje problematiku soudobé společnosti. Prostřednictvím výlučného zaměření k pozemským hodnotám je s Horovou předchozí tvorbou ideově spojen i prožitek času.

V rámci soudobé lyriky mají Struny ve větru samostatné postavení. V době jejich vzniku autor polemizoval s uměleckým programem poetismu Nezvalova a Seifertova, vytýkáje mu nedostatek myšlenkové prohloubenosti a zájmu o reálné společenské dění; přesto však si přizpůsobil některé z podnětů tohoto avantgardního proudu, jmenovitě pojetí poezie jako volné kombinace logicky nepropojených obrazů. Strunám ve větru však jsou nejbližší ty sbírky mladších Horových vrstevníků, v nichž dosavadní poetisté hledají cestu k vyslovení základních složek lidského bytí (Seifertův *Poštovní holub*, Zavadova PANYCHIDA, Halasova SÉPIE). — Struny ve větru jsou pro Horu začátkem nového období, v němž se opětovně vrací tematika času, nejednou nabývající tragické nebo téměř spiritualistické, odhmotněné podoby (*Tvůj hlas* 1930, *Tonoucí stíny* 1933, *Dvě minuty ticha* 1934, *Tiché poselství* 1936). V několika básních těsně se přimykajících ke stylu milovaného Horova předchůdce Karla Tomana (např. *Zem, z níž jsme vyšli*) je ve Strunách ve větru předjata i Horova poezie sounáležitosti s domovem, k níž se básník obrátil v druhé polovině třicátých let. — Mezi četnými ohlasy kritiky, jež rozpoznala základní význam sbírky pro novou orientaci Horovy poezie, bylo nejvýše ocenění F. X. Šaldy; začleňovalo sbírku do tradice české poezie kosmické, po bok tvorby Máchovy, Nerudovy a Březinovy, poukazujíc zároveň na moderní pojetí času, které staví obraz světa ve Strunách ve větru do blízkosti dynamického, vířivého, výbušného kosmu moderní fyziky. mč

## Svítání na západě -

Otokar Březina

1896

Ve své druhé sbírce vstupuje Březina definitivně na pole široké, reflexivní poezie nejvyšších nároků uměleckých a myšlenkových. V básních hlásících se k žánrovým typům u nás dosud neznámým je citový prožitek subjektu k nepoznání přetvořen a rozvinut, z něho a nad ním vyvstávají básnické konstrukce obecných zákonitostí a rozhodujících událostí duchovního světa lidstva jako součásti udánlivých procesů kosmických. Tradiční literární druhy, kterých je při výstavbě těchto básní použito, ať je to velká epika klasických mytických dějů, modlitba, kázání nebo žalm, dávají básním stylistické zabarvení, určují užití slovesných osob a časů a způsob

řazení motivů; o charakteru a vyznění básní však rozhoduje spíše ústřední symbol, který udává společný klíč pro výklad jednotlivých obrazů a zprostředkuje mezi ideovou perspektivou básně a světem dojmů, věcí a prožitků, který je v ní zobrazen.

Spojení slov „svítání na západě“ se řadí mezi obrazné výrazy, které vytvářejí celek ze slov, jejichž významy se logicky vylučují. Tato básnická figura, oxymoron, je charakteristická pro poezii (např. barokní), jež usiluje o vyostření a pak paradoxní, racionalitě se vymykající zrušení protikladů v rámci běžné zkušenosti nepřekonatelných. Březina se vrací k metafoře noci, jež právě svými temnotami dává viděti, zpřítomňujíc nám — ve dne neviditelné — hvězdy a hlubiny kosmu; západ slunce zachycovaný v efektních rozžářených barvách je tu požárem, v němž se rozpadá vězení všední denní zkušenosti. Západ se tak stává metaforou smrti jako okamžiku přechodu („svítání“) k druhému světu, k vyšším rovinám bytí. Podobnou smrti v tomto otvírání člověka vyšší skutečnosti je bolest, nezbytný průvodce a tragická inspirace tvůrčího člověka, nástroj jeho vytržení z běžných vztahů a funkcí (*Tajemství bolesti*). Hranice mezi pozemským a nadřazeným druhým světem se ve větší části básní Svítání na západě jeví překonatelná jen za cenu rozhodné distance od pozemského života. Pesimistický asketismus stále ještě mladistvé poezie Březinovy se projevuje i v jímavé, melancholické lyrice stesku z nereálných, snových úrod výlučně duchovního úsilí (*Až sedneš za můj stůl* aj.) a z životních aspirací obětovaných nadpozemskému úkolu; útěcha z příslibu věčných odměn za časné ztráty je nejednou přivolávána s bolestnou křechovitostí (*Tys nešla*). — V tomto ovzduší vzniká i první z básní, v nichž Březina formoval své velké symbolické postavy, nositele a básnická vtělení rozmanitých postojů k otázkám lidské existence. Jsou to *Vladaři snů*, vykreslení v záměrně přejemnělých odstínech a s kritickým, ironickým podtextem; tito moderní intelektuálové a umělci jsou bolestně usvědčeni ve své tragické vymknutosti z pozemského života: mohou být tvořiví jen v oblasti extáze a snění, nejsou s to cokoli udělat pro povznesení země (jejíž hrubé barvy a jejíž zástupy je urážejí a sklíčuji) a nakonec hořce si stýskají po jejich opovržených radostech. Hranice obou světů se zdá nepřekonatelná i prostředky umění; píseň duše přenesená do pozemských stupnic zní steskem a hrůzou (*Vítězná píseň*). — Méně statický je už protiklad hmotného a nadsmyslného světa ve skladbě *Mýtus duše*. Pozemskost tu dostává rozměr historického času — subjekt cítí v sobě oživat generace předků, dědictví jejich tvorby a práce. Ale i zde v duchu modernistického myšlení doby vyzáruje z minulého jen únava, metafyzické naděje se spojují výlučně s budoucností energických poko-

lení (podobných Nietzscheho básnický vysněnému nadčlověku), jejichž vykročení za hranice daného je zároveň překročením hranic pozemské skutečnosti vůbec. — Představa silné osobnosti se však nakonec přeče jen v několika vrcholných básních stala zdrojem překonání metafyzické roztržky dvou světů. Březinovi Silní (báseň *Vino silných*) pijí plnými doušky víno života, z jehož maně rozmačkaných hroznů zbyla vladařům snů jen zaschlá štáva: prvním příznakem jejich síly je právě schopnost integrace pozemského a duchovního pólu, vůlí diktovaného splynutí krajiny snů se zemí žítí. Obě strany protikladu se tím zhodnocují, neboť při přechodu do života posmrtného odměnou Silných má být to, že si uchovají svou identitu z dob pobytu na zemi. Právě tam, na zemi, se tedy rozhoduje o člověku navždy, vzpomínka na pozemský život je nejvyšší hodnotou. Na zemi také probíhá proces duchovního zrání, v němž jednotlivci i lidstvo v celku — okamžitým paradoxním zvratem nebo spíš procesem probíhajícím v tisíciletích — dospívají vyšších rovin bytí. Zde je morální poselství Březinovy spiritualistické poezie, která překonává svody snové pasivity a idealistické nechuti k lidským snahám a úkolům. Zřetelně se to jeví v nejslavnější básni sbírky, v monumentální *Ranní modlitbě*. Úsilí člověka vedeného nadosobním cílem je tu zobrazeno jako pracovní den chudého, prostoupený námahou v polích rozpálených denním žárem; následuje večerní osamocené zpěv mytických dějin ducha a konečná efektní mystická scéna splynutí subjektu s majestátem Nejvyššího. V obrazech těžké polní práce se vynořuje nabádavé vědomí možností básnického slova plnicího konkrétní životní poslání uprostřed pozemských strastí: „Učiň, ať pravda má podobna jest knize modlitební, aby každý v ní našel modlitbu svou, i zavržený a umírající!“ Toto humanistické citění změkčuje tvrdé obrysy obrazu Silných, individualistickou výlučnost Březinova postoje, a předjímá kolektivismus pozdější jeho tvorby.

O dosahu uměleckého slova psal Březina mj. i proto, že jeho možnosti právě sám prožíval. Svítání na západě vzniká v prudkém tvůrčím rozmachu, za necelý rok po vydání *TAJEMNÝCH DÁLEK*. Učitel ze zapadlého městečka si tehdy mohl s úžasem a hrdostí uvědomit, že jeho dílo vyvolává značný ohlas, že je recitováno a napodobováno, že se mu otvírají všechny vzájemně se svářející časopisy nové literární generace. Pln síly a s pocitem volnosti Březina v té době pokračuje ve studiu nejrůznějších literatur a filozofií, svobodně zaujímá stanovisko ke kulturnímu dění doma i v cizině, píše desítky stran soukromých dopisů majících vysokou hodnotu myšlenkovou i uměleckou. Z tohoto relativně šťastného ovzduší — k realizaci tvůrčích cílů zbývaly ovšem jen večery



po úmorné práci ve třídě s šedesáti žáky — vyrůstá Svítání na západě. Vydání sbírky i její kritický ohlas upevnily vůdčí postavení Březinovy poezie (básník sám zůstal skoro neznám a nepovšimnut) v rámci českého symbolismu. Jen F. X. Šalda setrval v mlčením, motivovaném snad nedůvěrou k Březinovým dekadentním počátkům; ve svých pozdějších pracích vyzvedl však právě Svítání na západě a jmenovitě *Ranní modlitbu* jako počátek nejvlastnějšího přínosu Březinova. Tvorba ostatních autorů symbolistů teprve později dospěla k výsledkům srovnatelným s tvorbou Březinovou.

mě

## Šípkový keř - Petr Kříčka 1916

Sbírka je opožděným lyrickým debutem jednatřicetiletého básníka a významného překladatele ruské poezie. Podle doby vzniku jednotlivých básní je rozvržena do tří oddílů: první s titulem *Obláček* přináší verše z let 1911—13, druhý nazvaný titulem celé sbírky *Šípkový keř* obsahuje práce z roku 1914 a poslední část *Vítr a vlny* je datována rokem 1915. Takto naznačená chronologie prozrazuje sice jisté prvky básníkovy vývoje, zejména od neurčitosti raných alegorií a kosmických reflexí k oproštěnější lyrice subjektivních zpovědí, vcelku však má sbírka jednotný ráz. Její základní polohu určuje autorův číře citový poměr k obklopujícímu ho světu; podle citového klíče volí Kříčka i témata svých básní. Jsou to především intimní svazky rodinné a přátelské (srdečné oslovení K. Tomana v básni obměňující motivy jeho *SLUNEČNÍCH HODIN*), vřelý poměr k rodnému kraji a jeho přírodě, vztah k válce, kterou autor prošel jako voják, a jejím prostřednictvím k osudu národa, a nakonec i vztahy intimně milostné. Tu všude se Kříčka projevuje jako básník žijící intenzívním, maximálně oproštěným citovým životem a vyznávající se z něho bez vnitřních zábran, často až se spontánní naivností dětsky zprimitivňujícího vidění, v úsečných, melodických verších nebo v široce rozložených verších zpovědních a vzpomínkových s pevně sevřenou rytmickou osnovou a s výraznými rýmy.

Výchozím bodem sbírky je Kříčkův citový vztah k domovu, k rodné Českomoravské vysočině, vztah, jenž je ve sbírce mnohostranně rozváděn. Odtud básník vyšel za svými sny a odnesl si s sebou bezprostřední, láskyplný poměr k přírodě, vědomí pevné, tradicí posvěcené hierarchie hodnot i prostotu vnitřního života, která rozeznává hlavně dvě základní polohy: radost a smutek.

K domovu se také neustále vrací, ať už z nevlídného a nepřátelského města, kde musí žít, ať vnitřně neuspokojen z daleké ciziny. Vrací se sem však také, aby se vyznal ze synovské lásky a něhy k matce, aby zavzpomínal na smrt otce a v neposlední řadě aby znovu našel svět dětství s jeho radostmi a zábavami, kdy spolu s kamarády „svízel každou v radost novou“ přetvořil „duši opravdovou, / divotvornou, milující duši, / srdcem čistým / jako sníh“. V symbol domova i básníkovy života přerůstá pak jeho „nejmilejší kvítí“, jež dalo sbírce i jméno, šípkový keř, motiv spjatý s významovým odstínem prostoty, chudoby a houževnatosti a nehledané, ale přece nesmírně jemné krásy. Šípek sledoval básníka v zimě i v létě na jeho cestách do školy, stal se jeho zpovědníkem i svědkem mladistvých snů. Podobně jako u Bezruče je tento přírodní motiv spojován s vlastnostmi a aktivitou skoro lidskou. Keř, žijící „svým životem drsným a chudým“, podle příkazu účinné lásky „svým ovocem chudobným nasytí hladovou zoufalou zvěř / a zachrání ubohé, zimou se třesoucí ptáče a život mu vrátí“, zůstává však drsným osamělcem, neboť „samoten bije se s žitím. A maní / i ruku, jež laskavě k němu se chýlí, snad raní...“. Tu všude vládne přímý, citový, otevřený vztah k životu, svět je zdůvěřňován personifikacemi, účinkem básnického tvaru je harmonizace: prostřednictvím poezie se hojí rány, které básník utržil, když svůj domov opustil a z říše přirozenosti se vydal do umělého, úskočně zraňujícího světa.

Disonanci do této harmonizující atmosféry vnáší až poslední oddíl s prožitkem války; ten se naplno ozval jen v jediné básni *Medynia Glogowska*, zato však s mimořádnou intenzitou. V této baladě se totiž jinošsky důvěřivý vztah k životu střetl s mezní frontovou situací, s okamžikem útoku, a rázem se cele odkrylo básníkovy názorové zázemí: láska k bližním, soucit s nevinně trpícími, křesťansky pokorné prožívání vlastního údělu i obavy o osud národa. Právě tímto zdůrazněním citových hodnot uprostřed válečného běsnění báseň přerostla ve velice účinný, nepatetický odsudek války za cizí zájmy.

Doznívání válečných zážitků se pak ozývá v básni *Vítr a vlny*, jež však již cele přechází do intimní roviny milostného vyznání vojáka, jenž stojí tváří v tvář smrti a strachuje se o svou lásku. Báseň je také příznačná tím, že její tvarově navzájem odlišné čtyři části prozrazují básníkovy hlavní inspirační zdroje. Jestliže v prvním oddíle forma intimního dopisu připomíná obdobné pasáže Puškinova *Eugena Oněgina*, v posledních dvou přírodní paralelismy poukazují k tradici umělé i folklórní písně. Folklórní tvorba a Puškin (jeho lyriku později Kříčka překládal) patřily také spolu s poezií křesťanské pokory francouzských básníků opatství créteilského (Duhamel,

Vildrac aj.), jejichž ohlas u nás právě Kříčkova tvorba zaznamenala jako první, k těm zdrojům, které formálně nejvíce ovlivnily tuto jinak zcela svébytnou a osobitou sbírku. Knížku vedle řady milostných vyznání a přírodních nálad uzavírá myšlenka na smrt provázená opět oslavou přírody a lásky. Poslední slovo má až fejtonisticky hovorná apostrofa vlastních veršů, s nimiž se básník po starodávnou loučí posílaje je za čtenáři.

Kříčkova prvotina zaznamenala nečekaný čtenářský ohlas, počet jejích vydání dosáhl na lyrickou sbírku překvapivě vysokého čísla. Výrazně však zasáhla i do vývoje české poezie. Svou konkrétností, srdečností a prostotou, pokorným prožíváním světa a jeho zdůvěřňováním se nejen odlišila od civilizačních snah básníkůvých vrstevníků, kteří krátce před vydáním sbírky vystoupili v Almanachu na rok 1914, ale zároveň předznamenala own tendence v mladé poválečné poezii, které zprvu vitalismem a poté láskyplným vztahem k všedním věcem a snahou zlidštit svět reagovaly na prožitek světové války (J. Wolker aj.)

zp

## Tajemné dálky - Otokar Březina 1895

První sbírka z řady pěti knih symbolistické poezie O. Březiny si uchovává inspirační východisko v autorových citových prožitcích a tedy i blízkost tradičním lyrickým žánrům. Na počátku knihy lze rozeznat cyklus intimních zpovědí věnovaných zemřelé matce (báseň *Moje matka*, z Březinových děl nejznámější, vyjádřila sepětí hořkého matčina osudu s duchovním typem synovým), odcizivšímu se příteli (*Přátelství duší*), neuskutečněnému citovému spojení se ženou, mládí odešlému dřív, než mohlo být prožito (*Mrtvé mládí*): jsou to elegie nad vyhaslými životními možnostmi a kontakty, po nichž zbývá jen samota a naděje se upínají mimo reálný život. — V následujícím přísném výběru z tehdejší Březinovy přírodní poezie je krajina viděna v monumentální stylizaci, často též v celých sériích souřadných obrazů postihujících její nejrůznější vrstvy a oblasti. *Modlitba večerní* horečně vrší motivy z organického i nerostného světa, z různých zeměpisných pásem, hlubin země i dálek kosmu a prostřednictvím této enumerace vyznává touhu po poznání hmotné i duchovní skutečnosti v celé šíři, hloubce i niterné dramatičnosti. Přírodní verše vyznívají dočasným pojetím přírody jako snového výplodu subjektu v duchu filozofie A. Schopenhauera (*Vězeň*). — Druhá polovina sbírky přináší symbolické obrazy stavů a procesů,

kterými prochází duše. Osamocení subjekt, který podle vlastního přesvědčení byl nucen vzdát se normálních vztahů k lidem a činné účasti v životní praxi, se v absurdním rozdvojení obrací ke své duši jako k někomu „druhému“, k partnerce bolestného rozhovoru (např. *Návrat*). Ve vnitřním rozlišení duše a její dynamice hledá rovnocmocnu reálného světa; tato náhrada je jen zdánlivá, a to zabarvuje básně hlubokou melancholií (*Lítost* aj.). Životní ztráty jsou však také vykládány jako záměrná oběť, akt vůle, který má takto osvobozeného jedince učinit citlivějším pro tajemství, jehož přítomnost je rozechvěle, intimně prožívána. Do představy tajemství se v tomto raném pesimistickém období samoty vtěluje Březinova touha po absolutních hodnotách, která později u něho dostane kosmický a kolektivistický rozměr. První zásadní krok tímto směrem učinil ostatně Březina už v *Tajemných dálkách*: je to v básních, které opouštějí běžnou přirozenou perspektivu prostoru a času a nahrazují ji souhrnným viděním předpodstatněné skutečnosti, v němž okamžik a věčnost, vymezené místo a nekonečný prostor přecházejí v sebe navzájem v prudkých výbojích tvořivé energie; básnická inspirace se tu přibližuje zkušenosti mystické, na rozdíl od ní je ovšem podřízena uměleckému řádu a směřuje k vytváření sugestivních, sdělitelných, do tradice a kultury začleněných výpovědí (nikoli k osamělé komunikaci s nejvyšší bytostí).

Cestou k tajemství je v *Tajemných dálkách* tělesná smrt (v *Modlitbě večerní*, v kruté vizi záhuby světa *Snad potom...*, v *Motivu z Beethovena*, inspirovaném vzpomínkou na koncertní provedení sonáty Měsíčního svitu), zejména však umění (prolog a epilog sbírky) pojaté jako sublimace (duchovní předpodstatnění) sil v běžném životě neuplatněných; směřuje k výlučnosti a absolutní dokonalosti. O dokonalost přístupnou jen zasvěceným a kladoucí maximální nároky na tvůrce programaticky usiluje i sama sbírka *Tajemné dálky*. K mimořádné sugestivnosti, přesnosti a složitosti tu dospívá obrazné pojmenování, které čerpá z náboženských kultů i moderní vědy, z citové zkušenosti, přírody i exotických oblastí. Duchovní zážitky jsou prostřednictvím symbolů předváděny ve smyslově nálehavých představách, v nichž se kombinují jemně odstíněné dojmy a vedle zraku se silně uplatňují např. i vjemy čichové (*Vůně zahrady mé duše* ovlivněná M. Maeterlinckem). Technicky náročná veršová forma (jambický alexandrín) spolu s rafinovanými rýmy dodává básni dramatické nebo slavnostní zabarvení; poprvé se objevuje i volný verš. Řada těchto rysů dodala *Tajemným dálkám* v očích čtenářů, zvyklých na méně náročné formy poezie, odstín apartnosti, rafinovaného umělectví a dokonce nadnesené pózy. Zanedlouho se však ukázala jejich nezbytnost pro vyslovení nového životního

obsahu, nemluvě už o jejich významu pro další vývoj poezie i pro výraz moderního pohledu na stále komplikovanější skutečnost.

Tajemné dálky — spolu s verši K. Hlaváčka, prvotinami St. K. Neumanna a jiných tehdy dekadentních básníků — patří na počátek období, v němž nová generace kulturních tvůrců se postavila do opozice vůči současné společnosti. Jednotlivec tu individualisticky prožívá krizi dosavadní společenské struktury a chápe ji jako krizi lidské skutečnosti vůbec. Březinovo silné mravní citění však zaměřuje básníka ke kladným hodnotám, byť dosud výlučným a neurčitým, k tvorbě, k přijetí těžkého životního úkolu, k hluboké opravdovosti. V tom je už zde předpoklad pozdějších sociálně aktivnějších veršů Březinových. Brzy po uveřejnění sbírky podpisuje Březina nonkonformní, ve svém individualismu společensky aktivní manifest České moderny. Učinil tak mj. i proto, že vedle krajně dekadentní Moderní revue byl v této době velice blízký časopisu Rozhledy s jeho kulturně a politicky reformním programem.

Sbírka vznikala od r. 1892; autor byl učitelem v Nové Říši, zapadlém městečku Českomoravské vysočiny. Usilovným sebevzděláváním získal přístup k vrcholům moderní i klasické světové kultury. Podněty odtud čerpané přispěly i k Březinovu obratu od psychologického realismu předchozích próz k symbolistické poezii. Největší význam mělo tehdy pro Březinu studium Baudelairových *Květu zla* a klasické německé filozofie v čele s Schopenhauerem; k jeho sebeuvědomění přispělo i intenzivní myšlenkové úsilí v literární kritice let devadesátých (jmenovitě Šaldova programová stať *Syntetism v novém umění*). Tematika samoty, bolesti a smrti byla připravena i krutým osobním zážitkem mladého básníka, který r. 1890 najednou ztratil oba rodiče a od té doby nikoho neměl.

Přijetí sbírky ovlivnily literární spory devadesátých let. Starší generace odmítla už časopisecké otisky prvních básní pro údajnou pózu a nesrozumitelnost (Vrchlického nepřátelská parodie) a vedla nadřazenou polemiku i proti Tajemným dálkám (E. Albert). Březinovi vrstevníci, jmenovitě skupina Moderní revue a kritik Rozhledů F. V. Krejčí, věnovali knize nejen nadšené, ale i seriózní analytické stati. Pozdějším generacím byl často osobní lyrismus Tajemných dálek bližší než složité myšlenkové konstrukce pozdějších sbírek (Gellner). Březinovo umění mělo velký význam pro meziválečnou básnickou avantgardu (Závada, Nezval), pro Horu, Hrubína i Holana, a jeho čtenářský ohlas neslabne ani v současnosti.

mč

## Terežka Planetová - Vladimír Holan

1943

Druhá Holanova lyrickoepická skladba (předcházela PRVNÍ TESTAMENT z r. 1940) obsahuje dva příběhy, skloubené technikou prozaické povídky: jedna z postav prvního („rámcového“) vyprávění se sama stává vypravěčem příběhu druhého („hlavního“). Scenérii prvního děje tvoří drsný kamenitý kraj, jehož chudoba a nehostinnost jsou líčeny v sugestivních, byť abstraktních obrazech a stávají se činitelem příběhu. Vypravěčem je dočasný host tohoto kraje, sám básník, účastný svědek cizího osudu a ideální posluchač cizího vyprávění. Hlavní událostí je těžké zranění a posléze smrt venkovského mladíka, nešťastně sraženého padajícím kmenem, když s otcem na podzim kácejí přestárlý jabloňový sad. Starý venkovský doktor, s nímž se vypravěč za těchto chmurných okolností seznámí, ho pozve do svého domku a nad sklenicí vína vzpomíná na svou dávnou lásku. (Také toto druhé vyprávění má v básni podobu bezprostředně pronášené přímé řeči). Jen mimochodem připomene neštěstí, která dala ráz jeho mládí prožitému daleko odtud v kraji vinic: v jediné noci zemřel jeho otec a vyhořel rodný grunt, zapálen bleskem; pak sestru takto zchudlou opustil ženich a ona se utopila. Budoucí lékař se zamiloval do dívky, Terežky Planetové, kterou i teď ve stáří líčí tónem mladistvého horování. Byla tak krásná, že pohled na ni s hrdostí vyvolával hned i stesk; její samozřejmá čistota jako by rušila čas, neboť z ní dýchala „stálá přítomnost“. Snové ovzduší Terežčiny neskutečné postavy je umocněno podivným „citátem“ lidové písně s odvážnými expresivními metaforami. Na dotaz vyznává vypravěč hlavního příběhu, že o své lásce nikdy Terežce neřekl, dokonce utekl z rodné vsi, dlouho se toulal a stal se druhem „slabých“, pronásledovaných osudem. Zde je doktorův příběh přerušen svítáním a návratem k rámcovému vyprávění, jež je uzavřeno výjevem u chalupy rakvářovy, kde otec těžce raněného a teď již zemřelého mladíka na dluh objednáva rakev. A pak už několika slovy dostává pointu i vyprávění lékaře: když se po třiceti letech vrátil do rodné vsi a vyptával se na Terežku Planetovou, už se na ni nikdo nepamatoval.

Skladba je v podstatě lyrickou elegií nad pomíjející krásou a neuskutečněnými životními možnostmi, má však další myšlenkové vrstvy vyplývající z její epické osnovy: člověk ve chvíli vyžadující čin (zamilovaný lékař) je pasivní a předem se smíruje se ztrátou vrcholných hodnot; k opravdovým událostem, zásadně měnícím

běh života, dochází ne z aktivity lidí, ale z „jednání“ anonymních slepých sil (dopad kmene, úder blesku), které mohou způsobit jen strast. Nejsou to tragédie, neboť tu není aktivního individua a jeho tragické viny — jsou to prostě neštěstí, rány osudu. Strašlivá vydanost člověka těmto ranám se od Terezy Planetové stala krutým tématem Holanových epických básní (*Cesta mraku* 1945, poválečný cyklus *Příběhů*). — Oba vypravěči, zejména sám básník, pozvedají hlas proti tomuto útlaku mimolidských sil, v nichž nehledají ani společenské determinace, ani boha, ale nejspíš osud vpletený do jednotlivého případu i do celkové — jaksi pokazené nebo zvrhlé — struktury kosmu. Básnický subjekt Holanův je podněcován k výčitkám bez osobního adresáta, k existenciální hořkosti především ostře pocitovaným soucitem, vědomím bratrství s trpícími, úžasem z člověka a ze síly nebezpečnosti, před nimiž je bez ochrany. Na tomto prožitku měla podíl i aktuální zkušenost z válečné Evropy plné strastí, jeví se jako volné rejdiště rozpoutaných pekelných sil.

Neštěstí zaznamenávaná v rámcové novele i v úvodu novely hlavní navodí v čtenáři očekávání, že také Terezu — a tím spíše, že je tak krásná a nedotčená — smete nějaký ničivý zásah. Místo toho dochází k něčemu jinému, ale stejně nelitostnému a záhubnému — k absolutnímu zapomenutí. Zánik tedy vítězí i tam, kde k tomu nepřispěje žádný dramatický osudový zvrát. Pokud ovšem nesmazatelné stopy zanechané dívčí postavou (a v průběhu let se zvolna proměňující ve stále ideálnější portrét) ve vědomí jejího obdivovatele, zprostředkované jeho vyprávěním a konečně umělecky objektivizované v básnickém díle jeho posluchače, nejsou jakýmsi vybočením z tohoto negativního spádu hmotného dění k zániku a nebytí. Lidská paměť a lidská komunikace se tak možná stávají jakousi oporou. — Podle autorovy poznámky poskytla inspiraci k lékařovu příběhu kratičká črta hudebního skladatele Leoše Janáčka *Moje Děvče z Tater* (z r. 1927). Z Janáčkovy vzpomínky pocházejí dva motivy — nevyznaná láska a absolutní zapomenutí v rodné vsi. Stranou nechal Holan hlavní Janáčkovy téma, ironizovanou literární odvozenost prožitku (milovaná dívka se studentovi v črtě jevila jako vtělení hrdinky básně V. Hálek). U Holana přichází poezie naopak až na konci, a ne aby uhlazovala, jak to Hálkovi vyčítá Janáček, „kostrbatosti životní“: přichází proto, aby z krásy podlehlé nelitostným ničivým procesům zachytila a zachránila alespoň nějakou stopu. — Oproti předchozímu PRVNÍMU TESTAMENTU s naprostou převahou romantismu uplatňuje se v Tereze Planetové orientace na realistickou tradici 19. století. Na ni navazují zejména postavy obou vypravěčů, dějiště, osudy vedlejších hrdinů. Ve srovnání s předchozí básní ztrácí se v Tereze

Planetové motiv transcendentálního cíle jako jedině záruky vyššího smyslu lidského úsilí: mimolidské se nyní nejeví jako nadlidské, ale spíše jako nelidské nebo protilidské. Oblast nedostupná člověku je sice osudově mocná, v jejím zásahu však nejsou možnosti vzestupu nebo transcendentální útěchy, ale výlučně zdroj degradace.

mč

## Těžká hodina - Jiří Wolker

1922

Druhá a poslední autorova básnická knížka je uvedena básní *Těžká hodina* (věnovanou příteli A. M. Pišovi), která je autorským vyrovnáním s dosavadní tvorbou a její filozofií chlapectví, jak se obrazela ve sbírce *HOST DO DOMU*. Proti „chlapeckému srdci“, jež je „písnička na začátku“, se tu staví „mužovo srdce“, které je „ruce a mozoly“, jako vlastní perspektiva a cíl. Téma dospívání je tak pojato jako proměna postoje ke skutečnosti z prožívání a polidšťování, z přizpůsobování světa ideálu důvěry a lásky v postoj aktivní a bojovný. Skutečnost je zpřítomňována ve svých sociálních rozporech (*Tvář za sklem*). Až v polemickém vyhrocení proti prvotně přináší báseň *Oči*, věnovaná malíři O. Lasákovy, obraz světa složeného z věcí „těžkých a nejtěžších“ („znám nemocnice a předměstí, lidi, které bůh netěší, / znám koráby z olova, které vždy ztroskotají“). Ve středu pozornosti stojí trpící a ponížení: žebráci, nevěstky, vojáci, služky, chudí; jsou stále vyhraněněji pojímáni třídně, jako dělníci, jako síla schopná vybudovat nový svět. Vztah lyrického hrdiny ke skutečnosti je tak krajně dynamický — nic v něm není samozřejmé, ani jaro, ani láska (*Čepobití, Jaro*), všechno teprve čeká na své probouzení — žít znamená přemoci vlastní srdce, vlastní bolest. Důležité místo ve sbírce zaujímají dvě básně na smrt Wolkrových prarodičů, Anežky Skládalové a Jiřího Skládala, nazvané *Pohřeb a Muž*, které otázkou statečně prožitého života dovolují položit i ve zcela osobní a konkrétní rovině a navíc — dvě léta před autorovou vlastní smrtí — až s osudovou naléhavostí. Společenské stanovisko básníka nabývá aktuálního a bezprostředně publicistického výrazu v básni *Fotografie*, spatřující pravého viníka „hladu v Povolží“ v „krvavé tlamě kapitálu“, formuje se v polemické paralele k náboženskému projevu (*Kázání na hoře*) a často nachází adekvátní prostředky pro své vyslovení v baladě. Hrdiny se v ní stávají mladí milenci donucení chudobou k potratu (*Balada o nenarozeném dítěti*), dělník, obětující v práci pro lidi svůj zrak

(*Balada o očích topičových*); tragismus je nicméně překonáván vírou v možnost revoluční proměny světa (*Balada o snu*, věnovaná Jaroslavu Seifertovi). V závěru sbírky je umístěno několik básní spjatých s jugoslávským pobytem autorovým — báseň psaná pod dojmem návštěvy záhřebského vojenského hřbitova *Mirogoj*, *Odjezd* a především *Moře*, báseň o dlouhém hledání na břehu ostrova Krku, které vrcholí šťastným nálezem: „moře jsme my, dělníci zvládnutých svalů, cizí i zdejší, / my, skutečnost jediná, skutečnost nejskutečnější!“ Je to skladba o dlouhém, vážném verši o 5 — 6 iktech, tvořící přirozené ideové vyvrcholení sbírky.

Těžká hodina v mnohém udržuje iniciační půdorys, tj. půdorys příběhu zasvěcení, který tvořil dramatizující složku prvotiny. V popředí — jak naznačuje již název a programová báseň titulní — stojí téma přerodu hlavního hrdiny, básníka. Svět však zde už není pojímán staticky jako místo zkoušky, během níž by se chlapec seznamoval „s kamením“, není ostatně ani skutečností etizovanou, přetvářeno citem podle potřeby dětského srdce. Realita je zřetelně rozštěpena mezi neharmonický a tragický svět daný na straně jedné a svět vybojovávaný na straně druhé, který harmonické uspořádání lidských vztahů teprve slibuje. Konfrontace skutečnosti a ideálu přitom není vyhocena do ironických poloh. Sen je pojat jako předobraz skutečnosti, jako plán její přestavby („krásné sny zabijí tím, že je uskuteční“), nestojí v rozporu s ní, ale je jejím naplněním a osmyslením. S tím, jak se skutečnost mění v předmět lidské aktivity, základní postoj člověka k ní přestává být nazírací. Je chápán jako „boj“ — stálý a nekončící („a přemož bolest svou a nepřezývkuj jí, / bys stále v boji byl a nikdy po boji“), jak to souviselo i s Wolkrovým pohledem na úkoly proletářské poezie a její sepětí se zápasem dělníků, pro které „boj je jejich hlavním vztahem mezi dneškem a zítřkem“ (stať *Umění všední a nedělní*). V jeho těsné blízkosti stojí motiv práce: boj i práce včleňují současně jedince do celé spleti sociálních vztahů, dovoluji mu překonat samotu a splynout s ostatními, objektivizují subjekt v hmotných proměnách skutečnosti a přetvářejí jej tak v bezprostřední součást materiálního světa. V motivické výstavbě sbírky je to patrné i na přenesení těžiště z motivů „srdce“ a „očí“ na motivy „rukou“. Posun ke kolektivitě, který chlapcův přerod v muže provází, vrcholí v závěru sbírky v básni *Moře*, jejíž lyrický hrdina splyne s hrdinou davovým až k přímé proměně gramatického jednotného čísla za množné. Zřetelně patrná je taková proměna na tak tradičně intimním žánru, jakým je milostná poezie: ani láska nevyčleňuje mileneckou dvojici z okolní skutečnosti, neobrací oba milence k sobě samým, neuzavírá je do interiéru. Naopak je chápána jako jedno z pout, spojující

cích člověka s člověkem („Jsme sami, / sami sami — sami — / a je nás tak mnoho!“). Žena ve Wolkrově milostné poezii není nahlížena jako pasivní předmět milostného citu, ale jako „dcera člověka“, spolubojovnice lyrického hrdiny, muže a vojáka, stejně jako on zodpovědná za stav skutečnosti („proč jsi dopustila, / že dělník dnes ráno s ležení spadl / a před mýma očima / se zabil?“; *Báseň milostná*). Popření výlučnosti jedince a scelení individuálního s kolektivním spolu s pohledem na skutečnost jako na přetvořitelnou vedlo současně k jasnému a optimistickému názoru na překonání tragiky jednotlivého lidského osudu a úzkosti ze zániku. Tendence patrná již v *HOSTU DO DOMU* tu byla — v otevřené souvislosti s rozvojem revolučního hnutí po světové válce a Říjnové revoluci — dovedena do důsledku a rozšířena o pohled na smrt jako na mravní imperativ poměřující míru aktivně a statečně prožitého života.

Obraz světa, který Těžká hodina předkládá, se v nižších rovinách výstavby díla opírá o odpovídající tvárné prostředky. Část z nich těží již z uměleckého podnětu prvotiny; především obraznost v souladu s ideovým směřováním sbírky smazává hranice mezi niterným a vnějším, subjektivním a objektivním, vytvářejíc — Šaldovými slovy — nový symbolismus, obecný transformismus všeho živého se vším živým a dokonce jsoucím („Láska je žena a muž, / láska je chleba a nůž. / Rozřízl jsem tě, milá má, / krev teče mýma rukama / z pecnu bílého“). Volný verš v zásadě zůstává budován na stylistickém modelu upomínajícím na hovorový projev (konfrontace kratších a delších veršů, nepravidelné rýmy, odliterarizovaný slovník), ale posouvá se od jednoduchého typu „vyprávění“, k patetičtějšímu a výrazněji deklamačnímu typu řeči, zaposlouchané místy až do rytmu pochodu. Nazírání skutečnosti jako skutečnosti, na jejímž vývoji se hrdina účastní svým činem, vede k rehabilitaci epiky („Lyrika je stav, epika je čin“) a k příklonu k erbenovské baladě jako adekvátnímu nástroji postižení moderní sociální reality a jejích rozporů. Odkaz k Erbenovi v jazykových a stylových prostředcích vytváří současně pozadí, na němž vystupuje zřetelně do popředí základní proměna řešení otázky vztahu jedince a osudu — pojímaného jednoznačně jako osud sociální.

Sbírka byla dokončena v létě 1922, které Wolker prožil na Svatečném Kopečku v rodinné vile. V září odeslal rukopis do nakladatelství Václava Petra a Karla Tvrdeho v Praze a v říjnu sbírka v nákladu 1000 výtisků vyšla. Ohlas sbírky básníka proslaveného již svou první knížkou byl značný — řada recenzentů v ní viděla jeden z největších počínů v produkci mladé básnické generace (B. Václavěk aj.), zamýšlela se nad jejím vztahem k prvotině (Josef Hora v ní vidí proti *HOSTU DO DOMU* skutečný umělecký čin, František

Götz spíše ústup od dřívější poetiky) i postavením v soudobém úsilí o proletářskou poezii (Josef Knap vytýkal Wolkrovi, že zůstává v závěsu Horova básnického činu, Julius Fučík viděl ještě nebezpečí reziduí měšťáckého pojetí socialismu aj.). Obrovská popularita Wolkrova díla, jehož závažnost jako by ještě podtrhla smrt mladého básníka v lednu roku 1924, vyvolávala i později znovu a znovu potřebu kritického vyrovnání s ním. Vzápětí po smrti J. Wolkra zčásti reviduje jednoznačný soud své recenze Bedřich Václavek v stati *Wolkerovo dílo lyrické*, která byla pak včleněna do knížky *Od umění k tvorbě* (1928). V souvislosti s programovou estetikou poetismu spatřuje v Těžké hodině až příliš tragický obraz světa proletáře, jenž byl prý důsledkem vnějškového ztotožnění básníka-neproletáře s proletářským živlem. V roce 1925 v polemickém nepodepsaném článku *Dosti Wolker!* (časopis Pásmo 1925), jehož autory byli Artuš Černík, František Halas a Bedřich Václavek, je odmítán Wolkrův kult, vyvlastnění třídního básníka měšťáckým publikem a vytýká se — z pozic estetiky avantgardy —, že Wolker jako „poslední veliký špatný básník — ideologický“ nevytvořil skutečný nový tvar. Vystoupení vyvolalo rozsáhlou polemiku (k Wolkrovi odkazu se přihlásila Literární skupina, do diskuse zasáhl proti poetistům Julius Fučík aj.), spory pak pokračovaly až do třicátých let (K. Čapek, B. Václavek, V. Nezval, K. Teige, J. Hora, A. M. Piša), kdy se novým podnětem diskusí stala stať *Jiří Wolker po desíti letech* v Listech pro umění a kritiku (1934), napsaná pod šifrou F. Hl. Bedřichem Fučíkem, Františkem Halasem, Pavlem Levitem a Vilémem Závadou; diskuse vystoupením Václava Pekárka *Více Wolker* pokračovala i po únoru. Už trvání těchto sporů motivované na jedné straně často také potřebou uměleckého odpoutávání od prestiže Wolkrovy poezie na cestě za vlastním hlasem a na straně druhé návraty k Wolkrovi jako k „průkopníku socialistické poezie“ naznačovalo výjimečnost uměleckého zásahu Wolkrova básnického díla, zvláště pak Těžké hodiny, do české literatury. Podněty evropského expresionismu a francouzského unanimitu v Těžké hodině zůstaly jen v stopové podobě a byly ideově přetaveny do nového uměleckého tvaru. V souvislostech české proletářské poezie (Horův PRACUJÍCÍ DEN, Hořejšího HUDBA NA NÁMĚSTÍ, především pak MĚSTO V SLZÁCH Jaroslava Seiferta, které stálo Těžké hodině zvláště blízko svým tihnutím k epice, těsným vztahem k tradici balady aj.) zaujímal Těžká hodina mimořádné postavení už tím, že pojala přihlášení k proletářské poezii jako otázku vlastního dramatického přerodu básníka.

vii

## Torzo naděje - František Halas

1938, 1945

Sedmá knížka Františka Halase je cyklus veršů, jejichž tematika převážně vychází z dramatických událostí před zánikem meziválečného Československa. Ohrožení republiky stupňovanými požadavky nacistického Německa; politická jednota nejšířších lidových vrstev vymáhajících si energičtější obranná opatření; nástup armády k obraně ohrožených území a její odchod vynucený mnichovskými dohodami; krutá situace v okleštěném Československu utečeneckých táborů a nouzových opatření: tyto skutečnosti se v Torzu naděje jeví nejen jako aktuální politické události, ale především jako kolektivní zážitky a činy vzdoru, odhodlání, hrůzy, hněvu, dojetí, naděje, které sdílejí všichni a jimiž se současnost začleňuje do národních dějin a do tradic národní demokratické kultury. Torzo naděje tyto zážitky a činy pojmenovává a monumentalizuje, a už tím naznačuje odpověď na otázku perspektiv, do níž zkušenost měsíců zkoušky ústí: síla a věrnost lidu, která se právě v této době tak intenzivně projevila, je zároveň i nejpevnějším zdrojem naděje do budoucna. — První báseň z tohoto jádra sbírky, *Praze*, pochází už z jara 1938 (z doby před první mobilizací) a vyslovuje upevňující se odvalu před rozhodným bojem; národní tradici tu prezentuje gotická architektura Prahy a svatováclavský chorál i socha knížete, viděná v perspektivě lidových podání, kde sotva zratelná nadpřirozená událost („kůň bronzový... se včera v noci trás a kníže kopí potěžkal“) je předzvěstí velkých a osudových událostí reálných. — Umělecky mimořádně působivý *Zpěv úzkosti* zachycuje chvíle bezprostředně po mnichovské kapitulaci. Po rozhořčené apostrofě zrádných spojenců, Anglie a Francie (označených tradičními atributy jako „vládkyně moří“ apod., které jsou bolestně travestovány), následuje tu obraz génia české země s křídly a mečem, tedy alegorická postava v duchu vlasteneckého výtvarného umění 19. století; vstup básně programově ohlašuje přechod od soukromého verše k verši kráječícimu „krokem zbrojným“. — Rozsáhlá *Mobilizace* (Halas v ní využil i materiálu původně shromážděného pro zamýšlené drama) je vzrušeným záznamem konkrétních událostí v mnichovských dnech, od hrdinsky pojaté noci, kdy se odchází do boje (s ostrými a zároveň dojemnými průhledy do intimních osudů), přes obrazy rozhořčeného odhodlání vojsk až po strašlivé zklamání ústupu. Noc mobilizace a „chudí země mě“ jsou označeni touž metaforou jako „erbovní kle-

not“ země. V básni se patetická gesta a metafory střídají sbleskovými předmětnými záběry konkrétních výjevů ve vypjaté době (při troše fantazie připomene tato kompozice Picassův obraz *Guernica*), včetně citátů a parafrází dialogu loučících se manželů, dětského rozpočítadla, vojenského rozkazu — toto pásmo cizí řeči vrcholí dvoji citací Nerudových ZPĚVŮ PÁTEČNÍCH (z básni *Jen dál a Ve lvi stopě*).

Další básně opětovně vyslovují hořkost porážky a pocit dějinné křivdy, monumentalizují postavy marně stojícího vojáka a dávných padlých, symbolizují naději motivem dítěte narozeného v táboře uprchlíků z pohraničí (*V táboře*). Nastoluje se nový typ náznakové řeči, jejíž pomocí si národ v útlaku uchová srozumění a vědomí hodnot (*Mezi námi*). — Mnohé z těchto básní jsou stylizovány pro hlasitou recitaci a využívají mnohotvárných expresivních zvukových útvarů s opakováním hlásek a slov, s prostupováním hlasů různé výšky a rytmu, s rozvinutými refrény apod. Zaměření těchto veršů k reálně proneseným zvukům řeči je vidět i z toho, že v závěru *Zpěvu úzkosti* duše lidu své rozechvělé oslovení génia země dokonce vykřikává. Básně zpravidla ústí do energických výzev k akci nebo k zaujetí rozhodného postoje.

Před toto jádro sbírky Halas předsunul *Panychidu za F. X. Šaldu* s heroickou stylizací jedné z vrcholných osobností humanistické české kultury; báseň využívá motivů, stylových prvků i citátů z vlastních Šaldových veršů. Báseň *Deset ran egyptských* z počátku roku 1938 rámuje mnichovský cyklus obrazem předválečné Evropy (s pomyšlením hlavně na bolestně končící španělskou občanskou válku a na vinu hlasatelů neintervence), která páchne rozkladem a vyklízí pole fašismu; každá z „ran“, jimiž podle Písma Hospodin stíhal faraónský Egypt, je obrazně transponována do moderní sociální a politické skutečnosti (žáby — prolhaná žurnalistika atd.). — Halasovo plebejské stanovisko je zřejmé z básně k výročí bitvy u Zborova: i toto obligátní téma nechal vyznít perspektivou revolty.

V poválečných vydáních připojil autor ke sbírce cyklus básní na čtyři roční období *Časy* (z konce r. 1938). V těchto svěžích, životem překypujících obrazech české přírody se odlišně klade táž otázka naděje v kruté době převahy regresivních společenských sil. Otázka se ontologizuje, záruka budoucnosti se svěruje skutečnosti samé, její nepotlačitelné dynamice cyklické obnovy a směřování k budoucnosti, v níž i ty nejsmělejší cíle dojdou naplnění. Těmto silám se dává do rukou i mění se osud básníka. Materiálem, z něhož jsou budovány, i jazykově hledačským způsobem jeho zpracování připomínají *Časy* pozdější Halasovu báseň v próze *Já se tam vrátím*

(1939) i mnohé verše současně vznikajícího LADĚNÍ (1942).

Torzo naděje je jedním z vrcholů Halasova díla. Dochází tu k syntéze, a to jak tvorby politicky zaměřené, zejména z období španělské války, tak reflexivních veršů tragického zápasu se smrtí a nicotou od SÉPIE až po DOKOŘÁN. Torzo naděje, jehož styl pokračoval v Halasových válečných básních zařazených později do sbírky *V řadě* (1949), se začleňuje do mocné vlny české poezie inspirované událostmi osmatřicátého roku: odlišuje se tu svým niterným dramatismem a mnohohlasostí svých ústředních skladeb. Od aktuální tematiky míří hloub, k obecným společenským a historickým předpokladům naděje.

Nadšené přijetí v neširších čtenářských vrstvách se projevilo v mnohonásobném vydání sbírky, dokonce i na počátku okupace. Verše Torza naděje jsou živou básnickou hodnotou, svědectvím rozhodujících a dodnes aktuálních okamžiků národního bytí, jsou často vydávány i dnes a jsou i předmětem trvalé pozornosti profesionálních i amatérských recitátorů. mč

## Torzo života - Karel Toman

1902

Druhá sbírka lyrických básní Karla Tomana obsahuje erotické a reflexivní verše. Erotika, soustředěná hlavně v první půli knížky, přináší přesné, byť náznakové bilance dramatického intimního vztahu, který skončil — podle toho, co se říká v samých básních — dobrovolnou smrtí ženy. Od jejího vášnivě vyčítavého monologu, od mučivých vzpomínek na ni a od stesku nad nevyplněným snem společného silného a svobodného života (báseň *Smutný večer* s reminiscencemi na Ibsenovo drama *Stavitel Solness*) dospívá lyrický subjekt k nové naději a očistné důvěře v život i s jeho ranami a bolestmi (*Advent*). Charakteristické pro Tomanovu básnickou metodu jsou zejména básně *Na hrob tvůj...* a *Piseň* (Divoký mák si natrhám): obě jsou definitivním, lakonickým shrnutím celé etapy životní, zbaveným náhodnosti okamžitého citového vznětu. Směřují k jádru a duchovnímu východisku prožitku a z tohoto kontaktu s podstatou života teprve čerpají svou dramatickostí i vroucnost. První přitom využívá vzdálené narážky na tvar náhrobního nápisu, druhá je písní, která v sugestivních opakováních, paralelismech a protikladech barev a květinových emblémů (divoký mák a pomněnka) předvádí srážku nepřátelských životních postojů: na jedné straně cudnost uhýbající před plným prožitkem, na druhé

straně sebeodevzdání vášni, která pohrdá morálními konvencemi. Erotický cyklus je uzavřen osmiveršovým *Portrétem* moderní ženy, opět charakterizované motivem vlčího máku; do osobní charakteristiky překvapivě vtrhuje citát z revoluční dělnické písně *Rudý prapor*.

Dynamická představa života jako disonantní, a přece celistvé a opojné jednoty bolesti a štěstí, ničení a tvorby, naděje a zoufalství je ústřední hodnotovou kategorií, která se ve sbírce ustavičně vrací. Okleštění života, jeho deformace v „torzo“, ať k ní dochází kdekoli, je podnětem spontánní revolty proti současnému uspořádání společnosti. V reflexivních verších, které často přijímají podobu elegie nebo básně na rozchodnou, se otvírá příkrý konflikt mezi touhou lyrického subjektu po prostém, evidentně plodném světě průhledných lidských vztahů (Tomanovi ho reprezentuje jeho rodný venkov — báseň *Ztracený syn*), a přitažlivostí komplikovaného světa velkoměsta, které nedá člověku vydechnout a vystavuje jeho svobodu stálému bezohlednému tlaku, je však nabito elektrizujícím tušením budoucích sociálních proměn (báseň *Kousek léta*, kde je energicky vysloven rozchod s idylou). Protiklad venkova a města je ve sbírce nazírán i jako protiklad estetiky souladu, promítající se zejména do přírodních scénérií, a estetiky disharmonie, která nachází odezvu v duši moderního člověka. Básně směřující k jednomu nebo druhému z těchto pólů stojí ve sbírce vedle sebe a proti sobě, bez pokusu o iluzorní vyrovnání. Toto vyrovnání — vnitřní jistota, odvrát od časných žádostí, schopnost odrážet rozkladné vlivy vnějšího světa — zůstává snem (v básni *Sen severu* ho symbolizuje dobově příznačný obraz přísné horské sosny); ve své upřímně vyznávané slabosti může se zatím lyrický subjekt takového postoje pouze toužebně dožadovat.

V době vzniku sbírky patřil Toman spolu s Gellnerem, Šrámkem aj. ke skupině anarchistických literátů kolem St. K. Neumanna, která zaujala ostře odmítavé stanovisko k soudobé společnosti a získávala první kontakty s dělnickým hnutím. Anarchismus přitom nebyl Tomanovi ničím více než dočasnou ideologickou motivací spontánní společenské revolty, jejímž hlubinným zdrojem jsou pro něho smysly a krev svobodného člověka. V básni *Pohádka máje*, přežaté sem z předchozí Tomanovy sbírky *Pohádky krve*, zaznívá — s ironickým výpadem proti cudné hrdince románu V. Mrštíka a s narážkou na Markétku z Goethova *Fausta* — charakteristická pro Tomanu výzva k plebejské hrdosti a nesmiřitelnosti; oslovena je dělnická matka nemanželského dítěte. Ve sbírce je i ironický protirakouský pamflet ve stylu šantánové písně, ale s rafinovaným využitím symboliky rakouských státních barev (*Pí-*

*seň ad usum delphini*); uplatnil se ještě po letech, v době rozpadu monarchie, jako aktuální satirický text.

Spolu s verši generačních druhů dovršuje Toman v *Torzu života* odvrát lyriky z přelomu století od složitosti a patosu symbolistické poezie. Inspiračním zdrojem je tu programově pouze to, co sám básník autenticky prožil. Složitost prožitku postihuje Toman ve stručných, neobvyklých, často metaforických spojeních přesně volených slov, z nichž každé si zachovává svou významovou samostatnost. Harmonizujícím činitelem je písňový rytmus a melodika; Toman se jimi vrací k přísně pravidelným klasickým tvarům. Po období nadvlády volného a předtím lumírovského — vždy intonačně splývavého — verše staví Toman do popředí rytmus zdůrazněných a osamostatněných slovních přízvuků a navazuje na lyriku Nerudovu a Sládkovu. Podněty nachází i v soudobé mladé německé lyrice, zvláště v sevřeném výbušném slohu R. Dehmela. V obrazném významu je užito mnohých prvků běžných v současném secesním výtvarném umění (květy, symbolické barvy apod.). Toman často užívá i tradičních kulturně historických motivů, obvykle v polemickém přejinačení (báseň *Ráj*).

*Torzo života* zahajuje souborná vydání Tomanových spisů. Předcházela mu prvotina *Pohádky krve* (1898), která programově polemizuje s dekadencí (v *Torzu života* evokuje její ovzduší — už smířlivě a elegicky, jako záležitost uzavřené etapy života a umění — báseň s verlainovským titulem *Galantní slavnost* připomínající předčasně zemřelého básníka Karla Hlaváčka) a proti chorobě a slabosti klade svobodné, bezohledné vyžití smyslů. *Pohádky krve* básník do svých souborných edic nezařadil. *Torzo života* je všeobecně pokládáno za dílo, v němž jeho autor našel vlastní přístup ke skutečnosti a adekvátní styl. Kritika a literární historie vidí v této sbírce východisko, v němž všechny rozhodující motivy a problémy Tomanovy tvorby jsou už exponovány na zralé úrovni. Básně *Kousek léta* se svou sugestivní pointou „Addio, mecenáši“, *Divoký mák si natrhám* a řada jiných si získaly trvalou oblibu nejen jako typický příklad revoltujícího umění určité doby, nýbrž i jako postižení prožitků v lidském citovém životě trvale přítomných.



## Tristium Vindobona I—XX (Žalozpěvů z Vídně řada I—XX) - Josef Svatopluk Machar 1893

Sbírka politické lyriky nese název podle Tristií, tj. elegických cyklů, které složil římský básník Ovidius ve vyhnanství v Tomidě na břehu Černého moře. Vyjádřil v nich hoře nad svým osudem v daleké cizině a touhu po Římu. V podobném, třeba dobrovolném vyhnanství se cítí i Machar ve Vídni, když tam po maturitě a vojenské službě nastoupil místo bankovního úředníka. Stesk a touha po domově, ale zároveň i kritický odstup od jeho politického života našly výraz ve dvaceti elegiích věnovaných A. Jiráskovi. Text věnování prozrazuje mnohé o autorově výchozím stanovisku: sbírka nepřináší ucelený systém názorů na českou národní otázku ani pozitivní politický program, neboť programovost není v české národní povaze a poezii mění v didaktiku. Pozitivní závěry ponechává autor čtenářově logice a fantazii. Jde tedy celkem jen o „pár alarmujících výstřelů od osamělé vedety na Dunaji“. Většina básní je provázena moty (zpravidla fingovanými citáty z netištěné knihy neznámého filozofa, ale také z průvodce po okolí vídeňském, z císařova manifestu k vypuknutí prusko-rakouské války r. 1866, z dějin španělské inkvizice i z Hegela, S. Čecha a Lermontova), jež v hutnosti zvýrazňují ústřední myšlenku básně. Machar se tedy nevyhýbá přímému racionálnímu výkladu svých politických veršů; je zřejmé, že v prvé řadě mu jde o to, aby čtenář přesně porozuměl a s pomocí básně osvobodil své myšlení — nikoliv aby byl prostě získáván pro hotovou tezi.

Kniha se otevírá osobním intimním vyznáním stesku po vlasti, „po mráčku kouře z Ithaky“, do něhož se mísí obavy o budoucnost národa, který „bez kormidla, cíle, vesla / se před přístavem vrahu potácí, / zprava i leva lapá fráze, hesla, / v nichž všechnu sílu, zápal utrací“. Ústřední báseň sbírky *Na Kahlenbergu* rozvádí mohutnou starozákonní parabolou rozmařilé ženy Vídně a otčiny, slepého otročícího lva, Samsona ostříhaného Dalilou, který se jednoho dne zvedne, zatřese sloupovým chrámu a v jeho troskách zahyne on sám, ale spolu s ním i Dalila a všichni jeho nepřátelé. V básních věnovaných situaci doma se autor pokouší vystihnout vady národní povahy, vzpomíná zbytečných obětí bitvy u Sadové v prusko-rakouské válce a volá soud dějin na hlavy vládců, kteří zavinili nesmyslnou oběť dvaceti tisíců mladých lidí; s hořkou ironií sleduje zápasy dvou

českých politických stran (staročechů a mladočechů) obviňujících se navzájem ze zrady; posmívá se nadějším vkládaným doma tu v bílého orla Slovanstva, tu v politické frazérství Západu; odmítá dovolávat se starých pergamenů českého státního práva místo boje za přirozené právo soudobého živoucího národa. Od českých poměrů přechází k situaci Evropy a lidstva. Zamýšlí se posměšně nad realismem Poláků v rakouském parlamentě, který vystřídal dřívější romantičnost, i nad soumravnou nehybností současnosti ve srovnání s časy Francouzské revoluce. Uvažuje i nad úlohou negace a znovu se utvrzuje, že nejhorší je klid ustálených poměrů. Pozdravuje dělníky, kteří prvního května táhnou vídeňskou alejí, a hledá mezi nimi dívku „s frygickou čapkou a pomsty žárem“ — alegorické zosobnění jakobínských tradic Velké francouzské revoluce a Komuny. Snaží se pochopit nevyzpytatelné proudy novodobých lidských hnutí a posmívá se různým reformátorům, kteří svými teoriemi chtějí vymezit jejich břehy a kteří budou proudem smeteni. Budoucí osud Evropy je nejistý, moře lidských tragédií se zmítá mezi dvěma póly: pohádkou za námi (ráj) a pohádkou před námi (lepší budoucnost); 19. věk, jehož dějiny jsou tu bez iluzí rekapitulovány, na svém sklonu umírá trapně v mystice a strachu z budoucnosti. V závěru Machar přese vše vyjadřuje víru v zdravý kořen svého národa; a je-li přece jen shnilý, pak není důvodu litovat jeho zániku. V epilogu probírá jednotlivé typy české vlastenecké poezie: efektní romantiku, živící staré sešlé naděje lacinými proctvími, i modernější typ plný seriózních rad a pěkných plánů; charakterizuje i poezii vlastní, rodící se z citu, jenž „zří v příští časy okem nevěry / a trhá cetky, které národ baví / a klade nůž do hnisajících ran“. A končí nepatetickým vyznáním otčiny: „Já na tě vzpomínám, mně po tobě se stýská / a mám tě z celé duše rád!“

Tristium Vindobona I—XX představuje nový typ vlastenecké poezie, odvrhující ustálená schémata, jež se v tomto žánru po léta opakovala. Její průbojnost vyplývá z toho, že je hlasem nezávislého mluvčího, který svou autoritu neopírá o příslušnost k tradičním politickým silám a který poměry doma nazírá z vídeňského odstupu bez bezprostřední zainteresovanosti na často malicherných domácích sporech a půtkách. Tato nezávislost umožnila básníkovi uplatnit racionální analytický pohled na národní život, pohled, jenž nezavírá oči před jeho slabostmi, které básník vidí v nezvykle ostrých obrysech. Je to lyrika povytce politická, nebývale konkrétní a významově jednoznačná. V tom také odpovídala nové politické situaci v českém táboře na začátku devadesátých let, kdy po punktacích došlo k drtivé volební porážce staročechů a kdy český politický život opanoval neodůvodněný — jak se později ukázalo —

optimismus vkládaný do nástupu mladočechů. Právě tehdy Machar se od proklamování ideálů a od všeobecného nadšení obrátil k samotné skutečnosti, podal její pravdivý, spíše skeptický než iluzivní obraz. Věčnost a strohost sbírky pramenící ze zdůraznění významové stránky verše znamenaly zároveň překonání patetického slohu lumírovské a ruchovské vlastenecké poezie a její výrazné zprozaičtění. Přitom si básník vytvořil i novou rétoriku (nejzřetelněji tam, kde užívá kratšího hutného uvolněného verše s tendencí jen k dvojímu akcentu) i nový patos, založený nikoli na řečnických figurách a na napětí mezi větňou a veršovou intonací, ale na básnickém zvýraznění a monumentalizování strohé, nově koncipované myšlenky; k tomu užívá např. paraboly (podobenství), v níž se současná situace a osoby srovnávají s událostmi a postavami z velkých období světových dějin. V protikladu k dosavadní rétoričnosti a alegoričnosti odkrývala tato paraboličnost politické poezii nové možnosti, jak o tom svědčí už Nerudovy ZPĚVY PÁTEČNÍ a zvláště později Bezručovy SLEZSKÉ PÍSŇE.

Mezi Macharovými současníky, spolu s básníkem usilovně promyšlejícími nové cíle a problémy národní společnosti, měla sbírka mocný ohlas daleko za hranicemi běžného okruhu zájemců o poezii a vyjádřila i spoluovlivnila jejich postoje k veřejným a politickým otázkám.

zp

## Troje paměti Víta Choráze - Julius Zeyer 1900

Poslední Zeyerovo básnické dílo, za básníkovy života bylo otištěno pouze časopisecky v Lumíru v roce 1900. Je to veršovaná novela, v níž je ve třech obrazech zachycen složitý životní přerod stavitele Víta Choráze, jenž je sám vyprávěčem svého příběhu. V prvním obraze je děj situován do Benátek, kde se v jediném okamžiku jako bleskem změnil celý dosavadní Chorázův život. („Svět celý byl mi změněn. Nebyl já to / co seděl zde uprostřed cizích lidí, / své staré já jsem tomu davu hodil / jak obnošený šat a znovu zrozen, / tvor prosvětlený, povznešený, šťastný.“) Tuto proměnu způsobil fascinující zjev krásné neznámé ženy, kterou Vít Choráz zahlédl v opeře a do níž se, podnícen i hlubokým prožitkem hudby, vášnivě zamiloval. Celý jeho dosavadní svět se rozpadl, vše, co není milovanou bytostí, se mění v nicotu. Ona neznámá a nikdy nepoznaná žena, trpící

„prázdnem všech těch duší, jež tvoří její svět“ a nenávidící „celou společnost a její řády“, opětuje Chorázovo milostné vzplanutí; jednu jedinou noc spolu prožijí na vrcholu až neskutečné lásky. Choráz, který ji už nikdy nemá spatřit, je zdrcen jejím dopisem, v němž mu ona neznámá vyznává lásku, ale zároveň se s ním navždy loučí, protože nelze prožít čistou lásku ve světě, který je „lež, zbabělost a nízká mrzkost“. Zbývá jen jediné: „My nikdy, nikdy, nikdy nesejdeme se — / leč očištění posléz v lůně Boha!“ — takový je závěrečný akord milencina dopisu na rozloučenou. A pro Choráze, vracejícího se z Benátek domů do Čech, jako by vše skončilo; život i práce ztratily smysl, zbývá jen čekání na smrt. V druhém obraze líčí Choráz retrospektivně z odstupu pěti let svůj prožitek zoufalství nad ztracenou láskou i hledání východiska, které chce nalézt podobně jako zmizelá milenka ve splnutí s Bohem. Otřesen až do hloubi duše ztrátou své jediné lásky rekapituluje Choráz svůj dosavadní život; odvrací se od všeho smyslového a reviduje i svůj sen o umění, v němž chtěl dosáhnout velikosti. („Ach, v mládí zdá se, / že mezi hvězdy zapsat svoje jméno / je vrchol všeho. Kříž je víc než hvězdy...“) V tichosti zapadlého venkovského městečka se ponořuje do četby náboženských mystiků, aby v nich našel pokoj a usmíření duše. Vědomí pomíjivosti všeho paradoxně prohlubuje jeho vztah ke skutečnosti. Teprve nyní, při stavbě vesnického kostela pro jakéhosi chudého šlechtice, si Choráz uvědomuje svou sounáležitost s porobenou vlastí („tu starou půdu, která k nebi volá / o spravedlnost pro tak dlouhé věky / a která duní pod cizinským krokem“) a s lidem, který trpí bídou a sociálním útlakem. Zároveň se stavbou kostela, který se stal pro Choráze jakýmsi platónským vtělením ideální společenské struktury, proměňuje hrdina sám sebe i svůj vztah ke společnosti a k bližnímu. Jediné, co staví a buduje, je láska („Z těch dělníků, již se mnou budovali / chrám boží v lese, učinil jsem bratry.“); jediné s ní a v bratrství s ostatními lidmi lze nalézt spočinutí v Bohu — k takovému závěru dospívá Vít Choráz na konci druhého obrazu. V třetím obraze, tvořícím meditativní závěr celé básnické skladby, už se pouze dovršuje Chorázův spirituální přerod, vše, co trápilo jeho smysly, se rozplývá pod paprsky všeobjímající boží lásky, která dává Chorázovu srdci mír a pokoj. Náhodně zaslechnutý hlas jeho neznámé milenký v klášterním kostele, kam se ukryla před světem, už nemůže porušit Chorázův vnitřní klid, jeho srdce se pouze plní soucitem, s nímž přeje své dávné lásce mír na cestě k věčnosti, kde se setkají konečně a navždy.

Troje paměti Víta Choráze jsou napsány jako převážná většina Zeyerovy básnické epiky nerýmovaným pětistopým jambem, blankversem, ale svým subjektivně meditativním charakterem

i autobiografickými rysy se odlišují od ostatních Zeyerových epických děl. Pro Zeyerovu básnickou epiku byla příznačná silná dějovost, osoby i věci jsou většinou zachycovány v pohybu, v proměnlivém toku akcí i činů, zatímco v Trojích pamětech Víta Choráze převládá statická meditace, jež skutečné dění přenáší do nitra hrdinova. Základním typem básníkovy vyjádření je silně lyrizovaná reflexe; stejně tak zde nenalzáme jeho obvyklý vypravěčský odstup: subjektivní deníková forma jej zcela eliminovala. Zůstává však typická Zeyerova barvitost popisu; Benátky a palác, v němž prožil Vít Choráz své rozhodující setkání s milenkou, i popis její krásy — to vše zobrazil Zeyer ve velmi sytých barvách, jejichž paletu ovlivnila soudobá výtvarná secese. Podobně při vyslovení citových prožitků svého hrdiny se Zeyer nevyhnul podnětům z tvorby svých mladších současníků, zejména básníků symbolismu. V podstatě celé Zeyerovo dílo vyrostlo z romantické konfrontace básníkovy snu o velikosti s měšťáckou malostí doby. Tento latentně přítomný svár se projevoval v Zeyerově díle především příklonem k nevšedním látkám, na nichž básník mohl demonstrovat svou vizi velikosti a hrdinství a stavět ji do protikladu k měšťácké průměrnosti; v Trojích pamětech Víta Choráze však básník vyslovuje svůj polemický vztah k soudobé skutečnosti zcela nepokrytě, aniž by hledal oporu v alegorii či v parafrázování exoticky nevšedních témat. O Zeyerově kritickém vztahu k současné skutečnosti svědčí nejedna přímá invektiva proti nespravedlnosti společenského řádu, proti pozitivismu, vulgárnímu materialismu a dekadentně estétské zbožnosti à la Chateaubriand. Základní milostný motiv díla má všechny typické znaky Zeyerova romantického pojetí lásky jako hodnoty, pro niž není ve všedním životě místa (v celém Zeyerově díle jde v podstatě vždy o romantickou lásku, v níž je žena sotva spatřena a už je tragicky opouštěna, aniž by se mohlo rozvinout trvalé soužití). Tento milostný motiv je zde ovšem pouze impulsem, byť v romantickém hávu, k existenciálně laděnému monologu o základních otázkách lidského života, v němž básník velmi příkře odsuzuje „svět plný puchu a pozlacených zdechlin“, aby našel posléze jedinou útěchu v mystickém spojení s Bohem. Neznámá milenkka je zde symbolem vášnivě smyslovosti i asketického odvratu od světa, ona představuje v určitém smyslu Chorázův stínový předobraz; proto se také mnohá z myšlenek milencina dopisu na rozloučenou stává východiskem pro Chorázův náboženský přerod. Jedině na horizontu této milenciny proměny z rozkošnické kurtizány v kající Maří Magdalénu může klást Vít Choráz své metafyzické otázky a hledat zdůvodnění pro svůj nábožensky orientovaný životní názor.

Zeyerova veršovaná novela má autobiografické rysy, a to nejen tím, že je mnohonásobně literárně sublimovaným výrazem dávno minulé básnickovy citové krize, ale svým náboženským akcentem zřetelně dokazuje Zeyerův niterný prožitek křesťanství, vzdáleného institucionalizovaným církevním formám, i jeho sblížení se spiritualistickými tendencemi na sklonku století (Katolická moderna). Tyto tendence ještě podtrhují literární filiace; zatímco žánrově obdobné milostné příběhy z cyklu *Z letopisů lásky* (1889—1892) se ještě orientují na historická a pohádková témata, zde se setkáváme vedle sv. Augustina a Danta především s mystiky, u nichž Zeyer nacházel mysticko-asketickou argumentaci při líčení Chorázova náboženského vývoje. Hlavním inspiračním zdrojem v této oblasti mu byla francouzská mystická autorka Guyon du Chesnoy (1648—1717, pišící pod jménem Madame de Guyon; z ní také Zeyer používá často přímých citací) a Angèle de Foligno (francouzská mystička z počátku 14. století, která opustila bouřlivý dvorský život, aby se kála v klášteře), v níž našel Zeyer předlohu pro postavu Chorázovy kající milenkky.

Troje paměti Víta Choráze spolu s románem *Jan Maria Plojhar* (1891) a novelou *Dům u tonoucí hvězdy* (1897) tvoří trojici nejsubjektivněji laděných Zeyerových děl, do kterých básník vtělil s autentickou přesvědčivostí svůj společensko-národní vzdor i metafyzické tázání po smyslu lidského bytí. A jestliže v prvních dvou prózách Zeyer zachytil především bolestnou problematiku doby i jedince, odvracejícího se od starého světa a tápajícího v mlhách dekadentní rozpolcenosti, Troje paměti Víta Choráze se svým přítakáním absolutní lásce tvoří závěrečný smírný akord této trojice, v níž je básnicky nejpřesvědčivěji zobrazen umělecký i lidský vývoj Julia Zeyera. Tato díla také rozhodujícím způsobem přispěla k tomu, že daleko dříve a silněji než Vrchlický se stal Zeyer blízký řadě nejrůzněji orientovaných umělců mladších pokolení (V. Mrštík, M. Marten) i jejich čtenářům.

jm

## Tvář - František Halas 1931, 1933, 1940

V definitivní podobě z roku 1940 má sbírka *Tvář* tři oddíly; první zůstal nepojmenován a kryje se s původní *Tváří* (1931), druhé dva, *Hořec* a *Tiše* (od poválečného vydání v opačném pořadí), jsou totožné s původně samostatnou sbírkou *Hořec* (1933). Kniha takto vzniklá spojením dvou sbírek je jednotná stylem i životním posto-

jem, její vnější kompozice však není zcela domyšlena: v první polovině sbírky jako v původní *Tváři* jsou volně promíšeny erotické a reflexivní verše, v druhé polovině, shodně se samostatným *Hořcem*, každý z těchto lyrických žánrů dostal svůj oddíl (erotické *Tiše* a reflexivní *Hořec*).

Příznačným rysem sbírky je příklon k melodickému, místy dokonce písňovému stylu. Zaměření k melodičnosti, u Halase překvapující, není dáno jen rozhodnutím autora ukázat kritikům záměrně skřípavé knížky KOHOUT PLAŠÍ SMRT, že to „také dovede“: melodie spolupůří intimní, zněžnou polohu *Tváře*, naznačuje, že citové drama Halasovy poezie se tentokrát odehrává v úzkém, ohraničeném a relativně uzavřeném prostoru soukromí. Krátké básně vesměs uskutečňují pohyb od konkrétního pocitového východiska, od vstupního kontaktu s vnější skutečností do středu, k tomu, co se básníkovi jeví jako jádro a duchovní předpoklad lidského bytí. Posledním veršem se tento pohyb zaráží u některé z konstant Halasovy poezie, k nimž patří především smrt, ticho, tma, ohrožená láska, sen, hořké poznání. Tyto mocné konstanty jsou v *Tváři* nazírány perspektivou intimity, v níž je jim člověk zcela vydán napospas. U konstant všechno končí jako v mimořádně přitažlivých černých hvězdách. Ale to není jediný výsledek propojení mezi člověkem a metafyzickým pólem bytí: prožitek (např. estetické uchvácení, vidění krajiny a noci, dotek ženy) není v této konfrontaci pouze znicotňován nebo ruzován; stává se tím ohroženým, drahocenným málem, které každému zbývá. V obavě o své nedovršené životní naplnění se člověk dožaduje porozumění druhých. Vzniká vědomí bolestné lidské družnosti v ohnisku metafyzických nebezpečností, jež jsou společná všem. Tak je oproti předchozím sbírkám v soukromém a ohraničeném světě *Tváře* paradoxně stupňována sociabilita Halasovy lyriky. Tato družnost je motivována existenciálně, nikoli zatím sociálně, pro vyznění sbírky i pro její pozici v Halasově vývoji je však přesto rozhodující. Samota a uzavřenost není izolací výlučného jedinice, lyrickému subjektu *Tváře* jeho básnický dar velí „zmásti s cizí bédou vlastní žal“ a svou písní vykoupovat tíseň nejen svoji (báseň *Komu dík*).

Proti vzpurným postojům, jinde Halasovi vlastním, převládá v *Tváři* lítost. Pro přírodní motivy jsou příznačné příznaky slabosti, popínavosti (břečtan, svlačec, třtina), okamžiky počínání, v nichž věci se dosud nedotvořily (rána nedozrálá, pláňata). Programový verš vyhláší, že syté barvy jsou v rozporu s uměním; Halas odmítá intenzivní smyslové vjemy a volí dojmy ztlumené a křehké (Křehká je krása tvá nad dětské vzdychnutí / uhýbá plaše dnům — *Trýzeň*). Mluví *Tváře* se vzněcuje a dojíma představami bezbranného, ze

všech stran zranitelného dětství, jež se samo stává předmětem zobrazení (*Děvčátka na řece* aj.) nebo pramenem přirovnání a metafor (nekrtěňátka, děcko ode všech opuštěné, ba dokonce „dítě záhy odstavené“). Tento infantilní odstín převzatý z německého expresionismu zabarvuje i erotické verše *Tváře*. Milenčina tělesnost je tu dívčí a nerozvinutá (Kláskem hubeným je tělo tvé, báseň *Tiše*), milenci bez domova se dožadují ochrany noci (báseň *Noci* věnovaná St. K. Neumannovi) a pomyšlení na smrt prostupuje každý jejich okamžik dětskou úzkostí. Prožitek lásky a jejího ohrožení se však stává i podnětem k hlubšímu sebepoznání a vnitřnímu růstu člověka (*Doznání*).

Cítíme za tím vším drama životní nedovršenosti, tlak nepřekonaných překážek. V této době mají pro Halase především nadčasovou povahu, je to myšlenka na smrt jako nivelizátorku všech hodnot a rušitelku diferencí; jen výjimečně se motivace tohoto až bolestínského postoje spatřuje v nesplněné touze po lepším světě (*Prázdnost*). Přesto už některé soudobé kritické ohlasy soudily, že takovou interpretaci lze rozšířit na celou sbírku; prožitek nedovršenosti a ohrožení souvisí s Halasovou zkušeností chudého dítěte a se zachmuřeným sociálním klimatem vrcholící hospodářské krize. V druhé části sbírky, pocházející z období vyostřenějších sociálních konfliktů, stoupá dramaticčnost vidění i aktivita subjektu. Převládající reflex schoulení je překonáván spíše jen postulovaným romantickým gestem statečnosti vůči absurditě bytí (*Tiše domlouváno*). Pro samého básníka stála poezie *Tváře* v protikladu k umění společensky angažovanému. Vyčítal si tuto roztržku, jak ukazují závěrečné básně obou původně samostatných polovin knížky: toužený společenský převrat v prvním z těchto závěrů má znamenat i konec „rodu smutných“, k němuž se počítá i sám básník (*Je čas*). V *Rozcestí* je sociální chudoba opět viděna přes utrpení maličkých dětí, tedy v duchu obraznosti převládající v celé knize; přesto rozluka mezi lítostným a aktivním pólem poezie není překonatelná spontánně. Halas si její překonání uvědomuje jako povinnost, k jejímuž splnění směřuje s vynaložením vůle. Odvaha k vykřiknutí „slova Cambronnova“ (tj. odpovědi „Merdel“, kterou dal Napoleonův generál u Waterloo na výzvu ke kapitulaci) je však jakýmsi příslibem drsného tónu, jímž bude příští Halasova poezie reagovat jak na útisk smrti a nicoty, tak na sociální útlak a útok fašismu. — Nedovršenost života je v *Tváři* reflektována i zvláštní podobou její melodičnosti. Přesný rytmus, zvučný rým, rozvinutý systém opakovaných slov a paralelismů, jaké patří k písni, tu nikdy nedojdou naplnění, tvar je systematicky zpochybňován nepravidelnostmi a záměrnou neohrabaností. Melodičnost na okamžik nastolená je

vzápětí rozrušena. Řada básní má charakter strohé reflexe aforisticky shrnující celé soubory zkušeností. Pestrost slovního výběru je radikálně zredukována, neboť mluvčí je fascinován několika návratnými slovy a motivy.

V době vzniku sbírky byl Halas umělecky nejbliže Josefu Horovi (jemuž je *Tvář* věnována) v jeho období „času a ticha“. Sbírkou uzavírající první část Halasovy tvorby a vynucující si její pokračování na zcela nové základně byla rozporně hodnocena nejen po prvním vydání, ale i v pozdějších pokusech o celistvé koncepcce Halasova díla. K výtce kvietismu, pouhého pasivního melodizování dále neprobojovávaných rozporů, byla často připojována i kritika za odvrát od aktuálního společenského zápasu. *mč*

## Tyrolské elegie -

Karel Havlíček Borovský

1852

Skladba o 9 oddílech a stylizovaná jako „diškurýrování“ s měsícem nad tyrolským Brixenem podává v satirické nadsázce historii autora zatčení v Německém Brodě (II—V), cesty směrem k Jihlavě, kolem básníkovy rodné Borové (VI), do Lince za starostlivé policejní asistence, využívající dobrodiní techniky (telegraf), a za doprovodu vrchního pražského komisaře Dederry (v básni zčešťovaného jako Dederera), který v Budějovicích (VII) básníka hostí mělnickým vínem („Mělnické jsem dávno dopil, / piju vlaské zas; / ale zdá se, že je v obou stejný / nepokojný kvas“). Zpěv VIII. přechází v „heroický tón“ při popisu strmé cesty z Reichenhallu do Waidringu, která „se nedá žádnou ordonancí / přeoktrojovat“, — kdy policajti — vybědnují podobenstvím o Jonášovi — z vozu, jehož spřežení se splašilo, vyskákali a básník-vypravěč „čerstvěj než cár ruský“ sám pokračuje v cestě. Závěrečný IX. zpěv kuse, ve třech slokách, tento „lístek z památníku českého žurnalisty“ (jak zněl pracovní podtitul na jednom z rukopisů skladby) uzavírá konstatováním, že cesta skončila v jihotyrolském Brixenu a místo básníka se do Čech vrátil kus papíru: potvrzení o jeho převzetí pod dohled místních orgánů.

Prostředky vysoké poezie, ke kterým se tu okázale odkazuje („elegie“ v titulu skladby nepřímou se odvolávající na Ovidiovy básně z vyhnanství, *Tristia a Epistulae ex Ponto*, „heroický tón“ zpěvu VIII, stejně jako sama vstupní formule Sviť, měsíčku, pole

houčku, převzatá spolu s rytmickým půdorysem celé strofy přímo z Erbenovy sbírky lidových písní, ale ve své době poukazující pravděpodobně hlavně k známé Kalinově baladě *Hadrnice*), jsou příkře odliterárníovány a vlastně parodovány. Především základní elegický postoj, pro který ještě Jungmannova *Slovesnost* (1846) předpisovala, aby byl „čistě člověčský, týkající se vůbec člověka, ne zpěvce samotného“ a soustřeďoval se na vztah předmětu a subjektu, nikoliv na předmět sám, je jednoznačně spojen s konkrétním a povytce neliterárním životním obsahem. Báseň — jak jsme viděli — zaznamenává četné okolnosti Havlíčkova zatčení 16. 12. 1851 a jeho deportace do Tyrol (i s dramatickým splašením koňů v Alpách). Policejní zpráva c.k. vrchního komisaře Fr. Dederry tuto epizodu popisuje — v překladu — takto: „Asi 1 1/2 hodiny před poštovní stanicí Waidringen musil postilion pro náleď zabrzdit zadní kola řetězy. Hodil opatř na kozlík a zabrzdil levé kolo; když se však chystal zabrzdit kolo pravé, dali se koně do běhu z kopce. Jakmile jsem to zpozoroval, seskočil jsem z vozu, zachytil jsem však pouze opatř zadních koní. Jediný řetěz u kola praskl a já byl sražen k zemi, aniž jsem si však vážně ublížil. Na moje volání vyskočil z vozu policejní voják, upadl však, a Havlíček se zmocnil podruhé opatř zadních koní, nemohl je však v běhu zadržeti a vyskočil též. Koně se řítily s vozem až do Waidringu, kde byl vůz nalezen převržen.“ Konvenční literární prostředky jsou vpádem životního materiálu nemilosrdně uštěďčovány z nepravdy, obvyklá postava preromanticko-romantické poezie, „vězeň“, ve své obvyklé apostrofě luny je vytlačena výrazně novodobým hrdinou, českým žurnalistou, apostrofa je tak proměněna v beletrizované svědectví a v publicistickou invektivu. Obdobně hrdinovo osamocení je tu zbaveno své ustálené funkce jako odrazový můstek „elegického postoje“ a filozofujících reflexí. Je samotou vnucenou — a v tomto smyslu samotou, která je nikoliv průvodním atributem hrdiny-rozervance, ale jeho protihráčem.

Tyrolské elegie jsou na této obecné rovině vlastně pojaty jako zápas s vnuceným osamocením. Již samo zřetelné navázání na lidovou píseň je daleko za meze tehdy již dávno vyžilé ohlasové poezie. Je v daném případě vědomým gestem hrdinova ztotožnění s lidovým duchem, cítěným nově již nikoli jako abstraktní národní specifičnost, ale jako „duch vzpoury“ proti zvlí moci, ostatně i sám text „elegií“ — stejně jako text ostatních skladeb brixenských — byl pojat jako text, určený zcela aktuální společenské komunikaci (jestliže text nemohl dlouho aspirovat na oficiální zveřejnění a šířil se v opisech, byl zřetel ke komunikační situaci jen tím více zdůrazněn).

Tyrolské elegie — stejně jako ostatní větší skladby brixenské, KRÁL LÁVRA a nedokončený KŘEST SVATÉHO VLADIMÍRA — představují v Havlíčkově díle syntézu, navazující až překvapivě silně styk s novými tendencemi pozdní romantiky (Heine: *Německo — Zimní pohádka*, 1844). Leželo-li dosavadní těžiště Havlíčkovy tvorby v epigramech a v politických písních (kde si už dříve ověřoval nosnost a publicistické využití určitých rytmicko-melodických typů lidové písně), nyní se pokouší o rozsáhlé epické celky, a tedy také o rozsáhlé satirické obrazy současné politické situace. Proti lakonické střídmosti pointovaného epigramu a významové jednoduchosti politického popěvku přinášela satirická poéma široce rozvíjený sémantický kontext s neustálými příkrými zvraty slohovými i významovými. Tyrolské elegie vznikly patrně brzy po Havlíčkově příjezdu do Brixenu — 23. 12. 1851 píše Palackému o svém záměru svou cestu do vyhnanství (zvláště pak dramatickou příhodu v Alpách) „humoristicky popsati“ a již na začátku příštího roku báseň kolovala v Praze. Tiskem v Čechách vyšla ovšem až za změněné politické situace v r. 1860—1861 v Času (prosinec — únor) a 1861 (červen) v Obrazech života. vm

## Umělé květiny - Josef Frič 1937

Soubor veršů obsahující nejpodstatnější část Fričova životního díla pochází z let 1917—1936 a je věnován básníkovi ženě. Jeho jádro tvoří práce ze začátku dvacátých let, kdy se také vyhranila básníková poetika. Mísí se v ní vitalistická reakce mladé generace na prožitou válku (vyzdvižení elementárních životních hodnot) s citovým vztahem k prostým všedním věcem, jejichž prostřednictvím básník zdůvěřňuje svět a pokorně ho prožívá. Opírá se přitom o zprimitivňující ztvárnění jevů, jež se rozvinulo na začátku dvacátých let v českém malířství, objevujícím si tvorbu naivního francouzského malíře Rousseaua, a jež výrazně zasáhlo i básnickou tvorbu. Frič se tehdy přátelsky stýkal s moderními výtvarníky a jejich vidění silně poznamenalo jeho básnickou představivost. Malování A. Wachsmanna a smrti sochaře O. Gutfreunda jsou také v Umělých květinách zasvěceny dvě básně.

Fričov svět zaplňují intimní citová vyznání i drobné příběhy trpících lidí zaskočených životem, jež básník provází melancholicky soucitným pochopením a něhou. Střed tohoto světa tvoří žena, a to hned v několika podobách; jako matka, jako milenka, jako slečna

z nočních vináren a nakonec i jako dítě, před nímž se otvírá a často také předčasně uzavírá život. Matce, kterou básník ztratil již v dětství, věnoval verše plné synovské něhy; tento citový vztah však není vysloven přímo, vystupuje teprve postupně z výčtu řady detailů a drobných dějů, které autorovi utkvěly v paměti při její smrti a pohřbu (*Píseň kostelní*). Obdobně básník postupuje i ve své erotické lyrice, přičemž se prolíná tematika ryze osobní, intimní, s neosobními ději, s vyprávěním i s drobným příběhem. Příběh se pak stává dominantou ve výjevech ze života dětí (*Stella*) i v řadě dalších básní, v nichž výrazně vystupuje do popředí Fričov někdy až precitlivělý smysl pro osudy druhých (*O vlasech jednoho děvčátka*). Hledaje dojmavé projevy lidskosti setkává se s nimi básník v nejkoncentrovanější podobě zpravidla ve světě chudoby (báseň *Chudý člověk, Slečna k dětem* aj.). Adorace chudoby ostatně provází i řadu veršů milostně intimních.

Fričovy básně jsou většinou založeny na monologické, ojedinele i dialogické formě, převládá v nich hovorový styl s častými apostrofy. Reznaci na rozvítá básnická pojmenování nahrazuje vnitřní dramatickostí a náznak, opírající se o synekdochický ráz mnohých motivů, které náznakově odkazují k většímu celku, z něhož jsou vyňaty. Popisným hromaděním faktů i dějů v nich básník zpravidla ukrývá, hned nato však v přímých vyznáních i vyjevuje svůj citový vztah k lidem i věcem. Zároveň jejich eliptičnost omezuje děj příběhu na nezbytné minimum, přičemž mezi jednotlivými verši vznikají prudké významové přechody a nečekaná spojení, jež svou představovou naivitou se stávají zdrojem intenzivního poetického účinku a často vedou i k navození humorné atmosféry básně: „Potom se ptala, / jak se jmenuji, / a já jí řekl, / že jsem chudý, / že mám jen dřevěný stůl. / Ona mi ruku podala / a hluboká řeka se pod okny leskla... A já jsem nevěděl, jak se jmenuji, / mám jenom dřevěný stůl. / My, z boží milosti člověk / a z boží milosti dřevo.“ Obdobný poetický účinek vyvolává i prudké střídání stylových rovin, napětí mezi nimi. Tak tradiční poetismy jako hvězdy, lilie, růže, flétna, harfa aj. se ocitají vedle konkrétních konstatování, které svou primitivní detailností nebo nečekanou věcností a přesností připomínají důkladnost popisu naivních malířů: „Ale já nemám sto šedesát tisíc, / abych jí bílé perly dal,“ nebo „Květiny voněly, / zpívali ptáci / a jednou v neděli / zabil se generál Štefánik.“ Zároveň tyto poetismy kontrastují s vulgarismy a s otřelými banalitami („...já odjíždím do ráje / rychlostí tramvaje“, „život je trhací kalendář“ aj.) i s výrazy z obecné češtiny („Má hlavo kučeravá, ty pitomej apoštol, / proč jsem tě vůbec poznal tenkrát v obecné škole“). Nechybí tu ani citáty dobových šlágrů, parafráze různých

písní („...že láska věčná nade trůny vlaje / a že Vás už nemám rád.“) i modliteb, zpravidla s humorným, nikoliv však blasfemickým záměrem („Zdráva buď, sklenice, panno, milosti plná.“). K tomuto prolínání různých stylových rovin dochází i uvnitř jedné básně, takže se v ní často stačí vystřídat tklivé momenty s humorem, bizarní představy s banalitami, poetická vzrůsnost s všedností atd. Právě těmito rysy se ta část Fričovy poezie, která vznikala na přelomu desátých a dvacátých let a která se sporadicky objevovala v tehdejších uměleckých časopisech, významně podílela na utváření podoby poetického naivismu v české poezii, který těsně po válce představoval jedno z východisek proletářské poezie i poetismu. O tomto básnickově přínosu lze mluvit i přesto, že Frič sám, ač zakládající člen Devětsilu, nedbal příliš o zveřejňování svých veršů, takže jeho jediná meziválečná sbírka (po druhé světové válce k ní připojil ještě jednu, *Večerní světlo* z r. 1965) vyšla opožděně a to hlavně zásluhou jeho malířských přátel. Čtenářský ohlas byl malý.

zp

## V přírodě - Vítězslav Hálek 1872—1874

Druhá a poslední lyrická kniha V. Hála je velmi obsáhlá, zahrnuje tři oddíly, „řady“, první o 60, druhé dva po 56 básních; původně byly vydány samostatně. Oddíly ani krátké básně o několika čtyřveršových slokách nemají jména, pouze číselná označení. Sbíрка obsahuje přírodní a reflexivní lyriku, inspirovanou klidnou krajinou středních Čech, kde se Hálek (v Polabí) narodil a kde trávil i své volné chvíle (na Závisti u Vltavy).

Přírodní a reflexivní verše se ve všech třech oddílech různým způsobem střídají, vytvářejíce drobné cykly jednak básní obsahující bezprostřední pozorování přírody, jejich konkrétních nálad, denních a ročních období, jejich živelů a bytostí, a jednak básní, které přináší zamyšlení subjektu nad obecným vztahem lidí k přírodě a nad místem přirozenosti v životě lidí. K cyklům smyslového a citového zaujetí přírodními konkréty patří v první řadě č. 7—17 (s motivy kontaktu a ztotožnění subjektu s přírodními tvory), č. 38—45 (příroda jako inspirátorka básnictví), v druhé řadě č. 10—21 (jaro), 27—35 (léto), 49—53 (podzim a zima), v třetí řadě č. 2—37 (zprvu snové a pohádkové přírodní výjevy, pak naopak cosi jako věčné básnické reportáže o právě probíhajících událostech na nebi, v lese atd.). Reflexivní básně a drobné cykly (ostatní čísla

sbírky) přináší programové verše o nadřazenosti přírody nad vším ostatním, kritizují bludné člověkově odcizení přírodě a předkládají vzory harmonického souladu s ní, charakterizují negativní společenské jevy (zrada rodné řeči, sociální nerovnost, lhostejnost člověka k člověku, války) jako odchylky od přírody, pateticky vyzývají člověka k poslušnosti přírodním zákonům; objevuje se i téma stáří, ubíhajícího času individuálního života i lidské historie a smrti a četné reflexe o kráse a poezii. Ojedinele se setkáme s baladou maskovanou lyrismem (č. 36 2. řady o dívce sebevrazečnici). V úvodech a závěrech řad Hálkovy verše charakterizují samy sebe jako „přírodní“ projevy vytrysklé stejně spontánně jako ptačí popěvek.

Prostým myšlenkovým východiskem Hálkovým je představa přírodního zákona jako záruky pravosti, oprávněnosti a mravní hodnoty nejen přírodních, ale i společenských jevů. Cokoli Hálek se svými demokraticky smýšlejícími vrstevníky pokládal za negativní jev — včetně národní lhostejnosti, tradičních výsad, konzervativních ideologií (oficiální náboženství), útlatku i hmotné bída, je diskvalifikováno na základě toho, že je to odchylka od přirozeného stavu. Slabina této kritiky ovšem záleží v tom, že nevyzývá k vyrovnání se se specifickou problematikou společenských struktur. Hálek se opírá o ideologii osvícenství (s jeho kontrastem přírody a kultury) a zejména o J. J. Rousseaua, a to v té její podobě, jak mu ji zprostředkovaly demokratické proudy pozdější doby a dědictví roku osmačtyřicátého. Iluzivní přeměna sociálně konkrétních ideálů ve věčné hodnoty vepsané do přirozené podstaty člověka tu však nevede k programu návratu k původní nevinnosti nebo k stesku po ní: spíše se přírodě přičítá směřování vpřed, aby se její obraz přiblížil dobově aktuálnímu hlásání pokroku; dokonce se do přírody vkládá i schopnost revoluční přeměny — i v tom je příroda vzorem člověku (č. 42 v 1. řadě). Ve smyslu dobového vzletného idealismu a ve shodě s bytostně harmonizátorským naladěním Hálkovým je tu tedy příroda líčena jako ideál; proto zůstaly stranou básnickova zájmu modernějšího pohledy na přírodu, které tehdy hýbaly soudobým myšlením (Darwin, tak zřetelně vystupující v pozdějších Nerudových KOSMICKÝCH PÍSNÍCH). Hálkův mytický obraz „matičky“ přírody se tak vyhnul rozporům a komplikacím; co ztratil na dramatickosti, získal na emocionální spontánnosti (charakteristická je polemika s pozitivistickou představou, že přírodu lze postihnout suchými údaji) a zároveň se mohl stát východiskem nejrůznějších uměleckých her a jejich prostého citového doprovodu. Z jejich nezávaznosti se rodí svéprávná (přes autorovu touhu po přirozenosti vlastně umělá) fiktivní skutečnost Hálkova obrazu přírody; k její barvitosti ovšem přispívají

i konkrétní vjemy a postřehy z přírodní skutečnosti bezprostředně odporované, ale svou podstatou je to pohádková vidina. Jejím smyslem a mostem ke skutečnosti je především v ní obsažená výzva k jisté životní praxi, radikálně odchylné od běžného průměru, ale navazující na to, co je podle Hálova přesvědčení člověku vrozeno; je to výzva k jednání v souladu s potřebami a požadavky srdce, k důvěře k lidem a jiným bytostem, k neustálé důvěrné komunikaci se světem.

Umělecky nejzajímavější složkou Hálovy poezie jsou básnické obrazy, a právě ony jsou nositelem tohoto básníkovy poselství. Hálek často obrazně přeměňuje přírodní jevy tak, aby v nich našel nebo spíše do nich vložil přátelské city a jednání, jaké ve skutečnosti jsou známe jen ve světě milujících se lidí; přírodní bytosti se navzájem oslovují, škádlí, hrají si. Také lidští návštěvníci polí, luk a lesů jsou od stromů, větříků a ptáků pokládáni za potenciální kamarády a spolubesedníky. Sama matička příroda na prahu jara bere básníka za ruku a zve: „Pojď, hochu, užijme to spolu!“ Hálovy personifikace, které někdy využívají i tradičních alegorických (jaro jako dítě rozsévající květy) nebo folklórních (vrby-baby) obrazů, jsou vesměs zaměřeny k vyvolání ovzduší intimity, rodinných a partnerských vztahů uvnitř přírody i mezi přírodou a lidmi. Vedle malebných a humorných přirovnání, kde žitné pole se mění v kapelu a bodlák v neobratného ženicha sedmikrás, nahlíží mluvčí často do celých přírodních společenství jako do sousední vesnice, ptá se, co je tam nového, zjišťuje, že tam „mají napilno“ při přípravě večera jako při úklidu před svátky atd. Spolu s maximální přirozeností a mluvností jazyka napomáhá tomuto zobrazení přírody jako přátelské rodiny nevšední Hálova nápaditost, která nalézá stále nová východiska mnohonásobných analogií, takže přirovnání se šíří na delší úseky textu, tematizuje se, mění se v drobný příběh nebo podobiznu. — Zcela originální jsou také básnická pojmenování, v nichž přírodní jev je spojen s nějakým psychologicky konkrétním momentem duševního života určité lidské postavy nebo s typem tvořivosti, duchovním majetkem lidského pokolení: pro Hálova podzimní příroda „má těžká víčka“, jetelíček kvete v poli jako myšlenky v děvčeti, kosmos je pohádka kdysi vyprávěná přírodou a horské pásmo se táhne jako báj. Když je naopak lidský svět přirovnáván k přírodním motivům, vystavují tu také velice konkrétní a individualizované představy: spočínutí rozumu a citů se vyjadřuje tak, že myšlenky jsou přirovnány k stádu oveček, které si spolu s psíkem-srdcem ulehly pod strom. Na všech takových místech Hálovy obrazy získávají zvláštní jímavost. Přírodní a lidský živel se dotýkají svými nejcitlivějšími místy, a tak i sen o jejich splnutí

prožíváme jako něco citově naléhavého, intimního, niterného. Vyzývají-li Hálovy básně svou tematikou ke kontaktu s přírodou, jsou ustrojeny tak, aby podobně jako v tvorbě populárních lidových písničkářů také citový kontakt mezi básníkem a čtenářem, jimi navozovaný, byl co nejtěsnější. Přispívá k tomu nejen bezprostřednost, ale i jakási asymetrickost a neadekvátnost Hálovy obrazů, které často spojují jevy zcela různého řádu, vmlouvavě vtačují do ustálených spojení nenáležitá, ale dojmavá slova (krása „hleděla lesům do hlubin“), pod tlakem emocí vypouštějí spojující články nezbytné logicky, ale nepotřebné z hlediska citového zaujetí. V době vzniku básní to školené kritice připadalo jako prohřešek proti dobrému vkusu (hodnocení čelného estetika Jos. Durdíka), o tři čtvrti století později právě o ně se opíralo nové docenění Hálovy lyriky a zjištění, že je blízká lyrice avantgardní (Mukařovský). Ale už roku 1904 bylo to právě vydání této sbírky a provázející ji komentář F. V. Krejčího, čím po deseti letech nedůvěry zahájené kritikou Macharovou (viz VECERNÍ PÍSNĚ) se některým součastem Hálova díla otevřela nová cesta do živé tradice českého lyrického básnictví. Spolu s cyklem V přírodě prokazovala tehdy svou životnost i drobná epika *Pohádek z naší vesnice* (1874), v pohádkových motivech se opírající o tvořivost lidového kolektivu, zejména však přinášející působivé záběry lidových postav v příznačných situacích současného venkova (*Dražba*); v mluvním verši těchto skladeb využil Hálek i populárních prostředků Bérangerovy šansony.

mč

## V zimním slunci -

Josef Václav Sládek

1897

Po deseti letech publikování tematicky i žánrově vyhraněných cyklů objektivní lyriky (vesnické, dětské, politické) sestavil Sládek ve sbírce V zimním slunci zas jednou volnější sborník rozmanitých básní za delší časové období.

Nejpřirozenějším vstupem do výkladu sbírky je pro svou tematickou a žánrovou rozmanitost třetí z jejích čtyř oddílů, obsahující různou lyriku devadesátých let. Vůdčím tématem i citovou dominantou první poloviny oddílů jsou vzpomínky na básníkovy první ženu Emilii, která zemřela mladá už roku 1874 (viz JISKRY NA MOŘI). Myšlenka na ni se stala fixní ideou Sládkovy subjektivní



lyriky, s odplýváním let ovšem stále více odhmotněnou, vzdálenou reálnému východisku, přístupnou nejrůznějším uměleckým stylizacím. Nedlouhé štěstí s Emilií reprezentuje básníkovi zašlé mládí vůbec a je postaveno do kontrastu se současným životem, opisovaným už nyní, v době básníkovy padesátky, metaforami osamělosti a blíže se smrti (báseň *Suchá větev*). I v radostné jarní scénérii, která rámuje procházky s Emilií a projevy její naivní důvěry ve věčnost štěstí, jsou přítomny symboly zániku (*Píseň s účinným refrémem* „Kukačka kukala v dáli“). V pětidílném cyklu dívčích písní *Sen lásky* Sládek znovu vytváří portrét ženy-dítěte, bezmocné, dožadující se ochrany, lnoucí jako břečťan k silnému muži; takové ženě se svatba jeví v přízračných přírodních obrazech a sexuální spojení je provázeno podvědomým výkřikem děsu. Do Sládkovy erotické poezie přináší tedy motiv první ženy dramatický, romantický prvek, který bolestí rozrušuje, ale také dráždí, inspiruje a vrací k životu zmodřelou, po klidu toužící mysl, vystavenou strážlivému „zimnímu slunci“ vzpomínek a rezignovaných nálad (báseň *Zimní slunce, Snih na všem*). Platí to i o verších, které dávají přednost zapomenutí před trvajícím smutkem, jako tomu už bylo v *JISKRÁCH NA MOŘI* (píseň *Až tráva na mém hrobě*, navazující na sonet anglické básnířky Ch. Rossettiové). — V druhé části třetího oddílu zastupují intimní lyriku především verše rodinné. Drobný čtyřdílný cyklus *Své ženě* oslovuje druhou básníkovu manželku a dlouholetou životní družku Marii; v ostrém protikladu k předchozímu se tu setkáváme s projevy oddanosti ženě, jež, plna vnitřní jistoty, sama poskytuje oporu neklidnému, vratkému muži, sdílí s ním jeho obtížné úkoly i nepřítelů osudu a lidí a snáší i hořkost, kterou jí někdy způsobil on sám. I ona znamená pouto k životu, ale jako nositelka smíru. Rodina, oslavená i ve vřelých veršících věnovaných dceři, znamená i zde jako už ve sbírce *SLUNCEM A STÍNEM* útočiště vzdorující vnější nepohodě (báseň *V zimním soumraku*); z konkrétních dějišť každodenního rodinného života vstupují do těchto básní reálné detaily domácnosti. — S výjimkou veršů na smrt Nerudovu, psaných v patetickém stylu *ZPĚVŮ PÁTEČNÍCH*, pojímá Sládek i příležitostnou poezii třetího oddílu skoro intimně; už názvem báseň *Starý brachu!* se to manifestuje v básni, jež se nápadně odráží od záplavy rétoriky jiných autorů k Vrchlického čtyřicetinám. S velkou virtuozitou a neobvyklým šarmem je psána vřelá báseň Sládkovu příteli už ze studentských let Václavu hraběti z Kounic s jiskřivými francouzskými refrény (*A nos amours!*). — V třetím oddílu nacházíme konečně několik závažných básní shrnujících aforisticky životní zkušenost nebo obecnou lidskou situaci do podoby jakési veršované maximy. Důraznost dolé-

hajícího osudu a pevnost mužného postoje společně a nerozlišitelně vyznačuje pádný rytmus, účinně využívající kontrastu dlouhých a krátkých slov (*Dopovídáno*). Sládek se tu vzdává běžných prostředků písňové i deklamační poezie, nerozvíjí ani metaforické pojmenování: slova mají zasahovat ve své obnaženosti. Abstraktní pojmenování ve spojeních rozvíjejících jadrné formulace lidové moudrosti odkazují ke zkušenosti sice souhrnné, ale zároveň i bezprostředně žité. Úspornost směřuje k monumentalizaci; zároveň signalizuje, že na definitivní tvar bylo vynaloženo velké množství básnického i myšlenkového úsilí. Tak šetří slovy ten, kdo svou výpověď má tesat do kamene. Vybavuje se vzpomínka na tradici lapidárních (od slova lapis, kámen) epigrafů, která začíná už v antice. Umění tohoto lyrického útvaru rozvinul Sládek zejména ve svých posledních sbírkách; sbírka *V zimním slunci* přináší jen jeho první ukázky. V jednotlivých případech se autor při tomto odvážném experimentu nevyhnul suchosti poučky (*Silen bud*), přesto však už zde najdeme básně, které jsou jednou z hlavních součástí Sládkova uměleckého přínosu (*Mrtví nežadoní, Na skálu žiti*). — Ostatní verše oddílu pokračují v linii jednak písňové, jednak mluvní poezie předchozích knih.

K intimní lyrice patří také druhý oddíl sbírky, který se od třetího liší jen svým vyhraněným tématem; jediný má vlastní titul — *Své matce*. Je to 18 básní reagujících na smrt autorovy matky roku 1893. („Drahé památce mé matky“ je věnována i celá kniha.) Smrt sama však přichází na pořad až v druhé polovině oddílu, a to s uklidňujícími, smířlivými atributy; jeví se jako spánek, nerušená přítomnost v srdci synově, jako očekávání posledního soudu, při němž věky míjejí jako okamžiky. I žal je v mluvních, nepatetických osloveních matky vyrovnaný a klidný: tak to odpovídá reálné, osudu odevzdané a věřící bytosti matčině a také potřebě harmonizace bolestných prožitků pomocí písně. Celá první část oddílu patří vzpomínkám na matku, jaká byla za básníkovu dětství. Tento třetí už ženský portrét ve sbírce, tentokrát portrét ženy vesnické, dorůstá k nadosobní typičnosti a je svého druhu protějškem postavy rolníka v *SELSKÝCH PÍSNÍCH*. Sdílí jeho čínorodost, jeho schopnost těšit se z prostých darů života a po těžké práci esteticky vnímat přírodu, jeho vztah k povinnosti jako k oddané přijímanému osudu. Branou k tajemství, marně řešeným reflektující moudrostí a vědou, je této ženě naivní lidová víra: díky jí má matka bezprostřední kontakt s žitím, samozřejmou jistotu o hodnotách a o rozčlenění světa. Vírou se tedy matčina laskavá a smírná povaha promítá do metafyzické sféry. Čeho se syn-intelektuál svízelně dobírá, jí je dáno do vínku, a navíc má matka elementární moudrost nacházení bez

hledání, z pouhého spontánního pocitu míru v duši. Tak se stává i matka jedním z četných Sládkových idealizovaných protikladů moderního upadajícího světa.

Zcela samostatnou kapitolu Sládkovy lyriky představuje ve sbírce *V zimním slunci* její první oddíl. Tvoří ho sice opět u Sládky tak časté sonety, ale působí zcela odlišným dojmem než politická poezie nebo žánrově obrázky předchozích znělkových cyklů a dokonce i než lumírovské sonety o básnictví a kráse ve sbírce *SLUNCEM A STÍNEM*, které stejně jako tento cyklus patří do žánru reflexivní poezie. Tentokrát jde o vážné meditace na velká témata individuálního života, záhady smrti, pomíjivosti lidského díla a jejího překonání, úlohy bolesti v osudu světa, napětí mezi uzavřeností jednotlivce, toužícího po klidu a integritě, a velikostí jeho nadosobního úkolu, který ho otvírá světu. Také zde, jako v písňové lyrice, spatřuje Sládek rozhodující hodnoty ve vřelosti lidského srdce, v bezprostředně žité naději, upřímnosti a lásce. Dobírá se jich však pozvolným postupem myšlenky; její namáhavý krok je sugestivně vyznačen složitou větnou stavbou, která hned se kryje s členěním veršovým, hned se s ním rozchází, narážejíc skoro bolestně na pevné rytmické předěly. Pro tento styl je příznačná (a u Sládky ojedinělá) komplikovanost významové stavby, která v každé básni pracuje s řadou vzájemně propojených a suverénně rozvržených motivů. Závažnou úlohu přitom plní obrazné pojmenování, které se často rozbíhá do šíře a vytváří svůj vlastní metaforický kontext. Tak vzniká jakýsi duchový děj, elementární mýtus-metafora. Například v sonetu *Vzdech* se vypráví o Satanově setbě, která porostla svět a zaclání nebe; vzdech lidské bolesti jako orkán rozhrnuje tuto vegetaci a otvírá průlinu pro obnovený kontakt mezi člověkem a nebesy. V takových básních se Sládek dostává do blízkosti soudobé symbolistické poezie. I jednotlivé motivy ji připomenou, např. smělá neortodoxní představa Boha, který není všemocný, ale jen svízelným, neukončeným vlastním vývojem a za pomoci člověka dospívá v boji s mocnostmi zla k budoucím vítězstvím (báseň *Deo lucis* s citací zarathustrovských mýtů o Ormuzi a Ahrimanovi; něco podobného čteme v Březinových *VĚTRECH OD PÓLŮ*).

Osvědčených tradičních vzorů se naproti tomu drží i nadále Sládkova epika, soustředěná do čtvrtého, závěrečného oddílu. Novinkou je tu sociální tematika, spjatá s pokusy o vykreslení nového hrdiny, vykořisťovaného dělníka. V *Hornické baladě* přistupuje Sládek k moderní skutečnosti v její obnažené podobě; horník vypráví tři výjevy ze svého života, v nichž náhodou zůstal uchráněn smrti, ač zahynul jeho přítel (katastrofa v dole), rodina (epidemie), soudruzi (dělnická vzpoura), a připojuje poznámku, že za takovou

záchranu není vděčen Bohu. Scény líčené úryvkovitým veršem s pokusem zachytit drsnost lidové mluvy zůstávají bez obvyklého moralistického komentáře a bez vnějších pokusů o harmonizaci. Jiné sociální motivy jsou koncipovány daleko konvenčněji jako dramata žárlivosti apod. *Májová*, jeden z prvních českých ohlasů dělnického svátku, využívá narážek na dělnickou píseň. — Jinak Sládkovu neprůbojnému přístupu k epice se dařilo spíše v tématech konvenčnějších. V hálkovském obraze vesnické figurky přeměňuje Sládek charakteristické hrdinovo gesto ve výraz tajemství posmrtného života (báseň *Ano — ne*, pravděpodobně ovlivněná Poeovým *Havranem*). Řada básní následuje vzory Nerudových balad, romancí a legend s pohádkovou nebo biblickou tematikou a s časovými nebo moralistickými pointami; mezi nimi zvláštní obliby došla pohádka *Čtyři bohatýři* s postavou českého vesnického Honzy, flegmaticky věrného svému národu (báseň je věnována K. V. Raisovi), a hravá *Mělnická balada*, která v lehkém humorném tónu a virtuózně propracované sloce předvádí renesanční postavu rytíře Jana, přítele vína. Gesto bezstarostné povznesenosti nad běžnými zájmy i nehumánní církevní omezeností je oslaveno v romanci *V lesním stínu*, kde nakonec i nad bohémsky svobodného pana rytíře je nadřazena volná pastuchova píseň. Pro Sládkovy sympatie k rolnictvu je příznačná i apokryfní verze pověsti přemyslovské v básni *Otka Přemyslova*. Působivá zkratka se uplatňuje v osmiveršové básni *V koutku u zdi*, kde přímočarý kontrast zániku a mládí, dvou pólů téhož životního pohybu, se promítá do nerudovského hřbitovního výjevu s plačící slepou stařenou a dítětem poskakujícím po hrobech.

Členitá sbírka *V zimním slunci* stojí na počátku závěrečného období Sládkovy básnické práce, období, jehož hlavní náplní byl souborný překlad Shakespearových dramát. Z řady možností rýsujících se ve sbírce *V zimním slunci* rozvinul Sládek zejména typ aforistického shrnutí životní zkušenosti, bilance životních vítězství a ztrát (viz třetí oddíl). Mluvní verš těchto umělecky dokonalých a myšlenkově prohloubených básní (sbírky *Za soumraku*, 1907 a *Léthé*, 1909) v tomto období svým významem převládá i nad žánrem písně, i když i ten se stále výrazně uplatňuje (*Písně smuteční* inspirované skolem přítele Julia Zeyera roku 1901, *Nové selské písně*, 1909); podobně i v pozdní tvorbě Vrchlického intonačně rozevlátlý patetický styl ustupuje do jisté míry střízlivějšímu, oproštěnějšímu vyjadřování.

## Ve stínu lípy - Svatopluk Čech 1880

Skladbu autor označil jako cyklus malých povídek veršem. Vyšla nejdříve roku 1879 v Květech a o rok později knižně v souboru veršů s titulem *Nová sbírka veršovaných prací*. Patří k Čechovým nejznámějším a čtenářsky nejoblíbenějším dílům. Obsahuje sedm povídek podávaných různými vyprávěči, vesměs typickými představiteli života české vesnice, kteří se sešli pod košatou lípou u hostince a svými zážitky si krátí nedělní odpočinek. Knihu uvádí apostrofa rodného kraje evokující autorovo šťastně prožitě dětství. Stesk nad nenávratnou minulostí však básníka odvádí do jiného prostředí, kde poznal své hrdiny a jejich příběhy (Čech místo blíže neidentifikuje, z narážek je zřejmé, že jde o Vrané na Slánsku, kde chodil rok do školy a kam se jako litoměřický a pražský student vracel k rodičům). Rýze citové prizma vzpomínek umožňuje autorovi, aby pomínil jak místní, tak časové údaje a vtiskl dějům jednotící náladové osvětlení: svět svého mládí vidí jako idylu, jako starosvětský obrázek, z něhož vyzařuje atmosféra pohody a lidské družnosti. A to i přesto, že ne všechny příhody mají idylický ráz; z některých je stále cítit bolest nad nezhojenými ranami osudu.

Po lyrickém vstupu a představení jednotlivých účastníků besedy následuje vlastní vyprávění. Ve vyvážené kompozici se v něm pravidelně střídají příběhy vážné a úsměvné, některé všedně prosté, jiné vychloubané a humorně nadnesené, podle povahy vyprávěčů. Zvláště silně se v nich aktualizuje napětí domova a světoběžnictví, v němž autor jednoznačně straní těm, kdo nalézají zalíbení v rodném, byť chudém prostředí, zatímco sebevědomé znalce světa provází jemná ironie.

Ve vyhraněné podobě se tento protiklad projevuje už v prvních dvou příbězích. Nejdříve vypráví sedlák o tom, jak se z Ameriky vrátil kající syn hospodáře Bárty. Doma mu studium ani práce na statku nevoněly, a tak se pustil do světa. Zprvu se mu dařilo, nakonec však zůstal všemi opuštěn. Vrátil se sice jako pán, ale s nitrem plným stesku a výčitek svědomí. Doma zastihl už jen nemocnou slepou matku. Láskou a péčí se jí snažil nahradit všechny útrapy, jež jí způsobil. Příhoda ústí v jednoznačné poslání, „že chudá rodná ves, / ... jasnější blaho, sladší kryje ples, / než celý svět ho v loktech širých chová“ a že „jen na tom drahém srdci mateřském / i neštěstí a vina sladce dřímá“. — Sedlákovi oponuje krejčík, míní, že kdo seděl jen doma za pecí, zůstal jen polovičním člověkem. Na důkaz toho, co všechno je možné ve světě zažít, podává zcela vymyšlenou, fanfaronsky vychloubanou, ale též dobromyslně sebe sama zesměšnu-

jící historii své lásky v Benátkách. Zamiloval se do dcery cukráře, otec však jejich lásce nepřál. Když jednou oba milence zastihl doma, krejčík úlekm spadl do kádě se sirupem a poté ho dívka pohotově ukryla dovnitř obrovského dortu. Tam usnul a probudil se až na výroční slavnosti františkánů (porcinkule). Vyrázil z dortu ven, úlek mnichů vystřídal smích a komický hrdina byl pozván k bohaté hostině. — Humornou nadsázkou i znalostí světa se s krejčíkovým výstupem sblížuje čtvrtá historika vysloužilého vojáka. Vyprávěč v ní barvitě líčí, jak v Lombardii z přesily nepřátele zachránil svou ustřelenou nohu, jak za toto hrdinství sám sardinský král Carlo Alberto ho propustil ze zajetí, jak pak mezi svými obřadně nohu pochovali a na její mohyly zasadili desku na paměť statečnosti českého vojáka. — Mezi obě humorně zbarvené zkazky je vklíněno prosté vyprávění kantora o dvou Štědrých dnech jeho života. O prvním ztratil milovanou ženu, o druhém po letech našel novou. — Obrazem života je i páté, tklivé vyprávění hostinské o vnučce bývalého hulána, který putoval po světě s loutkami. Když zemřel, vzali si hostinští dívku k sobě. Její jedinou radostí byly na půdě zahálející loutky. Jednou je prodali, dívka rozlícena ztrátou toho nejdražšího běžela za odjíždějícím kupcem, až spadla do rozvodněného potoka a utonula. Událost její stárnoucí pěstouny navždy poznamenala. — Ještě živější stopy bolesti zanechal poslední, sedmý životní příběh. Vyprávěč, šumař, hledal obživu v daleké Rusi kdesi pod Kavkazem. Odešel tam se svou milou, které rodiče bránili v lásce a která s ním uprchla. Tam však zemřela výčtkami svědomí a steskem právě ve chvíli, kdy došel dopis od pouštějících rodičů s výzvou k návratu. Oba elegické příběhy jsou opět od sebe odděleny, a to humorkou pojezdného, hospodářského úředníka na statku, o prvním polibku v jeho životě. Jako dospívajícího chlapce ho otec poslal na praxi do zámku. Přijímal ho pan vrchní, ale uprostřed hovoru usnul. Toho využila jeho zvidavá dcera, mezi mladými se rozvinula koketní zábava končící polibkem právě ve chvíli, kdy se vrchní probudil. Mládenec měl po praxi a s vyhazovem zase putoval domů.

Jestliže cyklus povídek se otvírá básníkovou citovou zповědí (Čech ji připojil ke skladbě po smrti svého otce), citovým vyznáním v přípitku mlynáře se také uzavírá. Kdežto na začátku má toto vyznání ráz intimního návratu do světa dětství, v závěru v mlynářově projevu se stává patetickým, nadosobně platným vlasteneckým gestem oslavujícím domov a rodný kraj; zároveň je to i trochu vnější ideová výztaž příběhů. Jeho forma již v mnohém připomíná rétoriku Čechovy pozdější politické lyriky.

I v tomto cyklu si Čech uchoval všechny základní znaky svého

slohu, jak krystalizoval již v jeho nejranějších verších: obraznou perifrastičnost, nadbytečnost slovního výrazu, složitou skladbu věty i proměnlivost větné intonace, jejíž význam ještě zesiluje mluvní styl vyprávění. Tato vyprávěcí forma je s to do sebe zahrnout jak popisy přírodních krás, tak vnějších rysů besedníků, a současně prostřednictvím sympatie, humoru nebo lehké ironie odstínit i jejich povahy. Odstíny přitom nesledují účel sociálně diferencovat, nýbrž jen zpestřit obraz vesnického života jednotně nazíraného smírným a chápajícím nadhledem vzpomínky. Přítok reality, zejména jejich dějových prvků, který musí jednotlivé vyprávění na poměrně malé ploše v sobě obsáhnout a navíc převést do mluvního projevu, podněcuje současně — i při zachování základních znaků básníkovy slohu — mnohem určitější a hutnější slovní vyjádření než v jiných Čechových epických skladbách, v nichž měl více prostoru pro reflexi a ornamentální zdobnost, i než v lyrice, jež nabízel a několikeré obrazné opisování jediné myšlenky, třeba i v rozsahu celé strofy. Právě tato obsažnost spolu s živostí vyprávění, střídáním rozmanitých žánrových poloh a zejména se zdůvěřujícím citovým zorným úhlem vzpomínky, tolik blízkým nazírání B. Němcové na zašlý svět její babičky, vyvolala mimořádnou oblibu cyklu hned po jeho prvním vydání, právě tak jako v průběhu dalších let.

zp

## Večerní písně - Vítězslav Hálek 1859

Lyrická prvotina (nikoli prvotina vůbec: rokem vydání ji těsně předěšla romantická epická skladba *Alfred*) jednoho z čelných autorů generace májovců zahrnuje ve své nejširší a zároveň definitivní verzi 65 krátkých zpěvných básní. Sběrka není dále členěna, básně jsou bez nápisů, pouze číslovány. Tato dobově běžná podoba lyrického cyklu často kladla důraz na různorodost prožitků, v nichž se postupně vyhraňoval vnitřně rozporný lyrický subjekt. V případě *Večerních písní* je představa básníkovy osobnosti jednoznačně dána od prvních básní, postoj, básnický druh ani téma se v celé sbírce nemění; vše směřuje k vyslovení jediného pocitu šťastné lásky. Bezprostředním inspiračním zdrojem byl autorův vřelý a opětovaný vztah k pražské měšťanské dcerce Dorotce Horáckové, které byl mladý literát domácím učitelem a po létech čekání i manželem. Hálek však nezpřítomňuje milovanou dívku v její individualitě (např. nic neříká ani o její tělesné kráse) a jen na okraji jsou pro ně-

ho i psychické fáze a odstíny erotického vztahu; zaměřuje se na nadčasově i dobově typické projevy lásky a na její jásavou oslavu jako nejvyšší hodnoty životní. V opětovných vřelých vyznáních vyslovuje vděčnost i za ten nejmenší projev milenciny oddanosti, za možnost prožívat absolutní ztotožnění s druhým člověkem. Láska je mu hlubokým zásahem do nitra subjektu, přináší radost, oproštění a otevření druhým lidem a světu; pro lyrického hrdinu *Večerních písní* znamená i jeho proměnu v básníka. Chvilé strávené s milenkou jsou mu zdrojem nejvyššího štěstí. Intenzita dojetí ve své nevyslovitelnosti se nejednou u Hálek paradoxně projevuje jako bol a vhání do očí slzy; vystupuje i dobový motiv puklého srdce, zde puklého proto, že neuneslo nával vzájemně se prostupujících citů. V této sladké bolesti lze tušit sublimaci neukožené smyslné touhy, neodreagované vnitřní napětí, které jediné do této šťastné erotiky vnáší náznaky disharmonií. Smyslnost, byť zahalená do poetických znaků čistoty a nevinnosti, hraje vůbec v lásce *Večerních písní* význačnou roli. Je to dáno i zdůrazňovanou světskostí této poezie, v níž andělé jsou posly a alegoriemi lásky a bůh jejím oddaným pečovatelem a kde před hvězdami, ač tolikrát vřele oslovovanými, se manifestačně dává přednost zemi. Nevinné objetí milenců je tu pravým náboženským obřadem, při němž místo dlaní se k modlitbě spíná dvojice bušících srdcí.

*Večerní písně* tedy přinášejí vedle citových konfesí i jistou ideologii a metafyziku lásky, jež je tu opěvána jako obecná, všepřonikající, kosmická síla dávající světu smysl. Osudovost erotického vztahu je v tom, že je to zvláštní případ této univerzální vřelásky; jí přichází k platnosti, co je v člověku přírodní, přirozené. Láskou získává podíl na hodnotě nejvyšší kdokoli: v tom nachází živelný výraz Hálekův demokratismus, který hodnotí člověka podle obecně lidských kvalit, v absolutní nezávislosti na strnulých vazbách a hierarchiích. Autorův pokrokový společenský postoj se tu příznačně motivuje „shora“, tj. nikoli z životní zkušenosti, ale na základě obecných humanistických východisek a nadějí, a není tedy zdrojem — v protikladu zejména k poezii Nerudově — bolestného vědomí a analýzy konkrétních sociálních rozporů a jejich ohlasu v nitru moderního individua; z tohoto hlediska mluví Hálek jen obecně o tisícířech bolestech přítomných v lidských osudech. Láska je mu ostatně lékem i proti těmto útrapám; její říše, kde „lev je krotký beránek a dravci holoubátka“, představuje cosi jako primitivní sociální utopii básníkovu. Je tu však i tušení iluzorní povahy takových představ: co reálný život odepřel, navrací lidem vlastně jen sen. V zaujetí pro vysněné ráje, laskavé noční oázy uprostřed drsné skutečnosti dní, je závažné omezení Hálekova pozemšťanství.

Humanistický aktivismus našel ve Večerních písních vtělení také ve vysoké představě o moci poezie a o úloze básníkův. Mezi erotickými básněmi, kde pěvec vystupuje především jako mluvčí citového okouzlení, stejně spontánní jako pějíci slavík, se setkáváme i s číslem hrdě vypovídajícím o tom, že silou zpěvu proměňuje lyrik svou milou v královnu světa. V závěru sbírky je drobný soubor básní s obrazem vznešeného pěvce, který rozumí světu v jeho celistvosti i drobných záchvěvech, nahlíží do tajemství, jež jsou komukoli jinému nedostupná, je „vůdce lidu božího do země zaslíbené“. V monumentalizujícím pojetí je pěvec nazýván věstcem a prorokem; jako vykonavatelí posledního soudu, třídícím lidí podle postoje k lásce, se mu dostává přímo božích pravomocí. V aktualizaci na české poměry se pěvec stává i neodmyslitelným základem a zárukou národní existence. Tato autostylizace, poněkud překvapivá na konci cyklu intimních písní, souvisí s předchozí erotickou poezií především v tom, že Hálkův naivní lyrik i Hálkův prorocký pěvec mají společný nástroj — vréle srdce, orgán intuitivního vcítění; právě v této inspirovanosti je důvod básníkovy nenahraditelného postavení v národním společenství. Svým rodomenem sahá tedy obraz pěvce Večerních písní zpět k romantickému a předromantickému kultu génia v evropských literaturách; nadto je v něm zahrnuta i specificky česká zkušenost z mimořádné úlohy, kterou sehrálo básnictví v procesu národního probuzení.

Na vyslovení intimních prožitků se u Hála účastní zasněná nálada jarního večera a noci. Také zde jde Hálek ve stopách romantismu: všechny atributy této scenerie — hvězdy, měsíc, slavíky, růže a proudící vodu — najdeme např. v úvodních řádcích MÁJE. Na rozdíl od Máchy se Hálek nesnaží sloučit je v panoráma kraje, do něhož je vepsán hrdinův osud; Večerní písně volně kombinují tyto prvky jako ustálené lyrické znaky, z nichž každý o sobě na základě prosté obdoby poukazuje k citovému rozpoložení a přijaté roli subjektu. Hálek bere tento aparát neohlížeje se na jisté významové vyprázdňení způsobené jeho mnohonásobným opakováním. Zvláštní poměry v českém básnictví, které ještě neprošlo ironickou kritičností poromantické poezie v čele s H. Heinem, umožnily Hálkovi učinit tento soubor poetických rekvizit ještě jednou nástrojem pro vyjádření harmonického prožitku, nelomeného ironií nebo skepsí. Významové zjednodušení se zároveň stalo předpokladem pro nahrazení romantické exkluzivity citem obecně typickým; Hálkův lyrický hrdina prožívá svůj milostný vztah tak, jak ho mohl prožívat kterýkoli současník zbavený tradičních předsudků.

Velkým oživením básnického ustáleného materiálu se stalo to, že ho Hálek nově zkomponoval podle principů písně. Písněová kom-

pozice je vyznačena pravidelným krátkým veršem (nejčastěji je to kombinace čtyřstopého a třístopého jambu), členěním na čtyřveršové sloky s přerývaným rýmem (který sám o sobě znamená prostotu a nehledanost), melodicky působícím rozložením větných celků ve strofách, jejichž paralelnost významová i intonační bývá zvláště opakováním slov a celých veršů v analogických pozicích (anafora, refrén). Aniž by přímo napodoboval lidovou píseň, odvolává se Hálek na její prostotu. Emocionální obsah jeho veršů je však od folklórních textů zcela odlišný, je odhaleně výtvořem literárně vzdělaného umělce. Dojem bezprostřednosti a naivity, prezentace básně jako výtrysku právě žitého citu se opírá v prvé řadě o působení písněového rytmu a písněové kompozice. Jeho druhou oporou je přirozená hovorovost větné stavby i slovníku, která je skutečným novátorským činem a významným přínosem sbírky do vývoje české lyriky. Hálek se obejde bez deformovaných slovních tvarů, knižních poetismů a nápadných posunů v pořádku slov. I v rámci písněové stylizace se v jeho verších ozývá bezprostředně pronášená řeč intimního rozhovoru. V tomto ohledu postupuje stejným směrem jako ve své mladé lyrice Jan Neruda, na rozdíl od záměrné drsnosti *Hřbitovního kvítí* však Večerní písně směřují k plynulosti a lahodné vyrovnanosti jako stylovému výrazu citové pohody.

Sbírka harmonující se svou dobou a zvláště s citěním mládeže v jejích nadějích, iluzích i reálném tušení perspektiv znovu se rozvíjejícího národního života si rázem získala — už při prvních otiscích ukázek zejména v almanachu nastupující generace Máj — nejširší oblibu. Byl to typický úspěch pro dobu mládí jedné generace. Hálek psal pro své současníky, i když nebyl pouhým utvřzovatelem obecně sdílených iluzí, ale působil i ve směru nonkonformismu kladoucího přirozenou touhu po plném životě proti poutajícím oficiálním předpisům a institucím. Vnášel skutečnou poezii i do sentimentálních památníčků a mezi obecnostvo studentských věnečků, kam Večerní písně brzy pronikly. Sbírka ovlivnila i mladší autory z okruhu ruchovců, zejména J. V. Sládka; představa básníka věstce má v náročnější a diferencovanější podobě pokračování v tvorbě J. Vrchlického a Sv. Čecha. Hálkova tvorba se stala příkladnou hodnotou pro vlastenecky a moralistně orientovanou kritiku (Krasnohorská, Schulz), ačkoli Jan Neruda — stojící tehdy s Hálkem bok po boku v nejostřejším boji proti přesile literárních tradicionalistů — komentoval už první vydání sbírky vcelku nesouhlasně, zdůrazňuje zejména nebezpečí subjektivismu a jednotvárnosti u poezie věnované jedinému intimnímu tématu. Zájem o Hála postupně opadá už v době rozkvětu lumírovské poezie. Když J. S. Machar

roku 1894, dvě desetiletí po básnickově předčasné smrti, stroze posoudil Hálekův literární význam a negativně se vyjádřil i o Večerních písních, formuloval společné mínění mladé generace. Ostré projevy nesouhlasu ze strany tradicionalistů jen dokazovaly, že část Hálkova díla lze v dané situaci hájit jen na základě kritérií literárním vývojem už překonaných. Pozdější úspěšné úsilí o odhalení Hálkových trvale platných hodnot se orientovalo na jiné části Hálkova odkazu než na Večerní písně (viz V PŘÍRODĚ). Výjimku tu tvoří úvaha Z. Nejedlého z roku 1948, která příznačně právě v naivitě a nekonfliktnosti Hálkovy lyrické prvotiny chce najít socialistické poezii příklad prostoty, vřelosti a optimismu, podnět k orientaci tradičně lidové. Zde už ovšem bylo Hálek zneužito pro konzervativní omezování básnictví. mč

## Věčná země - František Branislav 1939

Knížka přírodních a intimních nálad, básnických dojmů z cesty do Skandinávie, citových vyznání lásky k domovu a obav o jeho osud tvoří kompozičně vyvážený celek složený ze čtyř oddílů: 1. *Lyrické jaro* (s věnováním K. Tomanovi), 2. osmidílná báseň *Podzim*, 3. *Na Severu* (s věnováním Valborg a Joen Lagerbergovým), 4. *Věčná země* (s věnováním A. M. Píšovi); také jednotlivé básně mají své dedikace, zejména četným básnickovým severským přátelům. Vždy dva sousední oddíly vytvářejí vzájemnou kontrapozici jednak časovou (jaro a podzim), jednak prostorovou (Sever a domov); všechny části pak v jednotný lyrický proud spojuje intenzita citového prožívání prchavých okamžiků vyjádřená lyrickou zkratkou, básnickým obrazem a melodickým veršem.

Podobně jako v předcházejících sbírkách (např. *Bílý kruh*, 1924), i zde zůstává F. Branislav křehkým, zpěvným lyrikem smyslového okouzlení a citového zaujetí přírodou, citlivě odstíňujícím její hru barev i proměny v čase, vystihujícím náladu chvíle. Zároveň prostřednictvím obrazů z oblasti přírody vyslovuje i svůj poměr k ostatnímu dění, jež se v dřívějších sbírkách zpravidla omezovalo na intimitu citových prožitků milostných, na vztah k domovu a na pocity melancholie z mýjícího času, a jež se nyní obohacuje o poznatky z návštěvy severských zemí, o reminiscence na první světovou válku a zejména o prožitky osudných dní podzimu 1938. Toto tematické rozrůznění má za následek výraznější odstínění básnickovy lyriky i její zkonkrétnění. Dřívější Branislavovu rétoriku ustále-

ných a zabstraktňujících slovních spojení ve Věčné zemi do značné míry nahrazuje intenzita představ vyjádřená lyrickou zkratkou, koncentrovaným básnickým obrazem, který vtiskuje těmto představám pevnější obrysy, zesiluje jejich sdělnost; zároveň tuto lyriku neobyčejně zhutňuje, ponechávaje v ní z přívalu dojmů, pocitů a nálad jen jejich obrazně nebo až gnómicky vyjádřenou esenci a odsunuje stranou všechnu ostatní slovní výztuž: „Modravé mlhy, Praha v nich, / zelená řeka v dálku teče, / rozžaté lampy na březích / na vlny kladou žluté meče.“ I tu však někdy dochází k oslabení vztahů mezi skutečností a jejím obrazným vyjádřením. Branislav narušuje sdělnost své poezie hromaděním obrazně vyjádřených představ, přičemž zamlčuje jejich vnitřní vzájemnou vázanost, takže báseň se rozpadá na jednotlivé, spolu neskloubené a jen obtížně a neurčitě dešifrovatelné představy: „Kamenná krása dálkou spí, / tou dálkou, v níž chce ticho klamat, / přitanci sladce hudbou pod lípy, / vzdálená prohrám věčných dramát.“ V takových situacích se nositelem výrazu v básni do značné míry stává veršovaná melodie (zdůrazněná i pomocí refrénu), která svou spontaneitou překrývá všechno ostatní, takže skutečnost sem proniká jen v náznaku. To platí — byť oproti předchozím sbírkám v oslabené míře — o některých přírodních náladách, intimních vyznáních a dokonce i o aktuálních verších závěrečné části z hořkých dní Mnichova. Převažujícím rysem Věčné země se však stává básnickova schopnost vyvolat na malé ploše těmi nejjednoduššími prostředky (např. hrou barev) rafinovaný účín: „Od moře vítr věčně vane. / Na šěry vzpomenu-li: / bělavý plamen břízy plane / z kahanu šedé žuly.“

Stereotypy Branislavovy poezie však nyní nerozrušuje jen výraznější koncentrace představ a úspěšnost vyjádření. Významný podíl na této proměně připadá i zesílené konkrétnosti těchto veršů, jež je vyvolána novou nebo alespoň staronovou tematikou (lyrické dojmy ze Severu). Její vliv se objevuje už v melancholických náladách druhého, podzimního oddílu sbírky, kam se promítají vzpomínky na první světovou válku v podobě příznačného prolínání válečných motivů s přírodním děním („děsí mne květy bodláků / podobou smutných vojáků, / raněný hlavu k smrti zdvih: / květ rudý v drátech ostnatých.“); objevuje se i téma nové válečné hrozby („Pád drsných klastů ukazuje zákopy, / smutnější jsou dnes otevřené dálky / oblohou táhnou vojska v stínu Evropy, / olovem zpítá mračna z dešťů války.“). Rovněž do třetí části sbírky s převažující pochmurnou náladovostí Severu, s jeho mořem, močály, skalami i námořnickými hřbitovy proniká zkonkrétnující realita v podobě motivů z těžkého života rybářů, tragických osudů mořeplavců a dobyvatelů nezmapovaných světů: znovu tu zaznívá i připomínka

války v podobě kontrastu hrajících si děti a plující válečné lodi. Závěrečné loučení se Severem je pak již cele naplněno obavami o rodnou zemi „krásnou a statečnou“, „ve věčném střehu“.

Nejsilněji se proud nové zkonkrétnující tematiky rozlil v oddíle posledním *Věčná země*. Odráží se v něm mnichovské události, které básník prožil jako mobilizovaný voják: ztvárňuje je sice opět lyrickou zkratkou a náznakem, ale s takřka epickou následností jednotlivých fází tragického dění od úzkosti a strachu „z příštích ran“, přes mobilizaci a jednotu vůle obránců hranic až k evakuaci pohraničí a k smutku za podzimu, kdy „vojenský plášť už visí“, ale básníková víra stále neuhasíná. Vtěluje se ve verše čekající, až „dozrají v tvrdost klasu“, v apostrofu Prahy, jež je „raněná kopím v boku“, a nakonec i v glorifikaci vlasti, jejíž věčné trvání symbolizuje nejprve v podobě vracejícího se refrénu tvar houslí, zvonu a křídla a posléze i obraz dětí prožívajících své jaro. Tu všude Branislavovy verše souzní s obecnou tendencí české poezie té doby a ani básníkův vývoj k větší konkrétnosti veršů nebyl v jejím rámci ojedinelý. Obdobným procesem procházela tehdy pod tlakem doby i poezie V. Holana, F. Hrubína aj.

Věčná země je pátou sbírkou lyrika, jenž začínal ve dvacátých letech po boku Wolkrově soucitnými verši blízkými proletářské poezii. Jeho básnický profil však především utvářel důvěrný vztah k přírodě a spontánní lyričnost, jež básnickou obraznost spojuje s harmonizující melodičností. Zrcadlí se v tom Branislavův vztah ke krajinářské lyrice Sovově, přičemž stopy symbolistické lyriky překrývá vliv lyriky impresionistické. Teprve ve sbírce *Věčná země* se k těmto podnětům přidružila také soustředěnost tvárného úsilí, jak ji známe z veršů K. Tomana.

zp

## Větry od pólů - Otokar Březina 1897

V prostřední z pěti sbírek O. Březiny se autorova básnická metoda i jeho idealistická myšlenková koncepce uskutečnily s největší jistotou a jednoznačností. Březinovo dílo je proniknuto přesvědčením, že spolu s viditelným světem neméně reálně existuje ještě druhý, hodnotově nadřazený svět, k němuž nedokonalé pozemské bytí vývojem směřuje nacházejíc tam vyrovnání a ospravedlnění svých rozporů. Čím bezpečněji se podařilo uhájit tento model světa před nárazy životní zkušenosti, zahrnout do něho, aniž se rozpadl, i vědomí lidského utrpení a nespravedlnosti, tím radostnější, optimis-

tičtější, ale i statičtější je básníkův pohled. Taková situace převažuje právě ve *Větrech od pólů*, i když tato převaha naprosto není absolutní. Zdá se, že sbírka byla rozvržena jako celistvý cyklus básní, z nichž každá má svou úlohu při ztělesnění předem přijatého ideového záměru.

Ve *Větrech od pólů* má naprostou převahu reflexivní lyrika zcela originálního typu, který si Březina vytvořil už ve *SVÍTÁNÍ NA ZÁPADĚ*. Rozsáhlá báseň se rozvíjí v celých řadách významově značně samostatných obrazů (odpovídají často jedinému nebývale dlouhému, monumentálnímu, volně rytmovanému verši připomínajícímu antický hexametru), které přinášejí velmi intenzivní a reálné zážitky a svým citovým nebo smyslovým obsahem přesahují myšlenkovou osnovu básně; zároveň však tyto obrazy navazují na ústřední symbol, který pomáhá při jejich pochopení a spojuje je s hlavní myšlenkou skladby (např. symbol obilí zrajícího ve výhni léta v básni *Polední zrání*). Tato souvislost s celkem rozhoduje i o hierarchickém postavení jednotlivých veršů a obrazů, které jsou řazeny, odstíněny a odstupňovány tak, aby skrytě posouvaly vpřed ústřední rozvíjející se reflexi. Rozsáhlá plocha textu je nadto členěna apostrofami a refrény, které často dávají této kosmické poezii charakter individuálního nebo kolektivního rozhovoru s Nejvyšším (v tom připomínají modlitbu), kazatelského oslovení obce stejně věřících „bratří“ apod. — Složky světa, který Březina ve *Větrech od pólů* vytváří, jsou výrazně odstupňovány co do hodnoty. Na vrcholu stojí božská bytost, Nejvyšší; Březina ji nenazývá Bohem, při jejím oslovení dává přednost hodnotícím přívlastkům. Projevuje se v tom snaha vyloučit jednoznačnou ideologickou církevní interpretaci básníková spiritualismu; tajemství zastírající jádro věci zůstává neodhalené, schopné nabývat mnoha výkladů a umělecky sugestivně působit. K Nejvyššímu směřuje celá řada cest; odlišná pojetí světa, byť vedla k nelitostnému duchovnímu zápasu svých zastánců, nemohou zastírat společenství mezi nositeli protichůdných koncepcí, přehlušit soucítění a bolestnou lásku k nepříteli (*Modlitba za nepřátele*, která je mimo to i svéráznou reakcí na ostrost současných sporů literárních). — Představa Nejvyššího je pojmenování pro souhrnný smysl, který postupuje všechny stránky a části skutečnosti a stává se kritériem jejich hodnocení. Jednotlivé složky světa a zejména lidské duše však nejsou osudově připoutány k některému stupni hierarchie hodnot, ale směřují stále výš. Lidská duše prochází pozemským životem s jeho bolestí, bídou a slabostí (*Mučeníci*) a přibližuje se naplnění svého kosmického úkolu. Závažnou úlohu ve sbírce má prožitek zrání, ověřování a nabývání sil. Silný čerpá jen novou silou

z podmínek a úkolů, které by slabšího zlomily (*Polední zrání*). Vrcholem pozemského života je Březinovi duchovní typ nejčastěji nazývaný Svatým nebo Silným (báseň *Šťastní* aj.). Svati soustřeďují v sobě maximum vůle a duchovní čistoty, vítězí nad časem a uchovávají si svou identitu v proměnách pozemského bytí i po jeho zániku. Jsou to výjimečné osobnosti, netvoří však výlučnou sektu, jak tomu bylo ještě ve SVÍTÁNÍ NA ZÁPADĚ s postavou Silných: jsou tu pro veškeré lidstvo, zasluhují se o ně intenzitou víry (*Bratrství věřících*), lásky (výzvou k lásce i varováním před jejími nebezpečími a úžinami je rozsáhlá, jarním jasem naplněná báseň *Láska*), přinášejí svůj podíl pro duchovní zrání všech. Radost z nesmírných perspektiv duše, z možností jejích nesčíslných a mnohotvárných kontaktů se všemi vrstvami skutečnosti je ústředním prožitkem básně *Královna nadějí*.

Větry od pólů spolu se Sovovými VYBOUŘENÝMI SMUTKY a Hlaváčkovou MSTIVOU KANTILÉNOU spoluvytvářejí vrcholný okamžik českého symbolismu, který posilován i aktivitou soudobé literární kritiky rychle dozrál k dílům usilujícím podat celistvou představu světa a jeho perspektiv, nalézat pozitivní lidský ideál a tak i ovlivnit společenskou skutečnost — ne-li v kontaktu se všemi, pak alespoň prostřednictvím těch, kdo jsou zaujati morálním poselstvím uměleckého díla a předávají je dalším. Sbíрка využívá — bez otevřených narázek a citací — podnětů z nejrůznějších kulturních oblastí; vedle středověké mystiky se tu — v přetvoření a překonání — uplatňuje jak protikřesťanský individualismus F. Nietzscheho, tak tradice vypjatého obrazu světce znovu oživená v esejích katolického myslitele E. Hella.

V recenzi Větrů od pólů poprvé zhodnotil Březinovo umění F. X. Šalda, který zejména zdůrazňuje zde vyslovený jasný a radostný poměr k životu; v tom spojuje sbírku s literárním proudem „nové renesance“, který obratem ke kladným hodnotám chtěl překonat destruktivnost dekadentní literatury. Druhý význačný kritik F. V. Krejčí, který probíjával Březinovy prvotiny, zaujal k Větrům od pólů pro jejich spiritualismus chladnější stanovisko. Březina z této a ostatních, zejména pozdějších sbírek, měl výrazný vliv na moderní výtvarné umění (F. Bílek, J. Konůpek, J. Váchal), a ovšem i na řadu dalších básnických generací. Klíčové básně Větrů od pólů byly mnohokrát komentovány a vykládány. Po první světové válce, v době mimořádného ocenění Březinova díla u německých expresionistů, byla celá sbírka samostatně vydána v německém překladu E. Saudka a F. Werfela.

mč

## Všemu navzdory - Otokar Theer 1916

Poslední Theerova sbírka přináší názorový předěl v básnickově lidském i uměleckém vývoji. Ještě ve své předchozí sbírce *Úzkosti a naděje* (1911) psal Theer básně plně beznadějněho pesimismu, odvrácen od osudu kolektivu, a dával přednost setrvání v „klášteře umění“; ale nyní na počátku války se v něm probouzí silný nacionalismus (v mnohém podobný nacionalismu V. Dyka), a básník, pln úzkosti nad válečným ohrožením, chce svůj národ „všemu navzdory“ vidět svobodný, zbavený cizí nadvlády.

Dobový prožitek války se projevil u Theera v dvojí podobě: změnil jednak jeho poměr ke smrti (básně *Sladko je žít a Milosrdenství*), jednak prohloubil jeho vztah k domovu a vlasti. Theer dříve zcela v intencích romantického titanismu viděl ve smrti především vysvobození z profánní skutečnosti; válečná realita mu odhalila fyzickou hrůzu umírání, takže zcela nepokrytě adoruje březinovskou „sladkost života“ (viz RUCÉ). Proměnu básnickova vztahu k vlasti zřetelně dokazuje báseň *Návrat*, v níž srovnává českou malost a porobu s vyspělou cizinou („Já z ciziny se domů vracel, jak ze světla stoupal bych v stín“), a přesto věří a doufá v šťastný zítřek českého národa. Vrcholem Theerova vlasteneckého vzepětí je báseň *Mé Čechy*, patrně jeho neznámější a nejpobulárnější báseň vůbec. Theer tu velmi konkrétními obrazy a příznačnými krajinnými motivy evokuje čtyři podoby české země (jižní Čechy, Krkonoše, rodné Polabí a Prahu), a pak si toto čtyřdílné panoráma přisvojuje jakýmsi imperátorským gestem nacionální vůle, která velí „vytrvat, žít a růst na svém“. Voluntaristické gesto přisvojení je obsaženo i v samotném názvu básně. Úzkost o osud národního kolektivu, přehlušující v době války básníkův vypjatý individualismus, dala této básni silný vlastenecký patos, jímž se básník aspoň na okamžik ztotožnil s nehlubšími tužbami českého lidu. Tato Theerova báseň úzce souvisí se stejnojmennou básní Antonína Macka (z básnické sbírky *MÉ ČECHY A JINÉ BÁSNĚ*) a předjímá Sovovy *Zpěvy domova*.

Jedině tato čtveřice básní, byť velmi podstatných a obsáhlých, konkretizuje Theerovo sepětí s dobou a má výrazně společenský smysl. V ostatních verších sbírky zůstává Theer věren svému básnickému naturelu, který můžeme definovat jako vyhraněný individualismus uctívající aristokratickou výlučnost a samotu a pohrdající davem. Proto Theer, přesvědčený idealista, hlavní drama svého díla nachází v ryze subjektivních oblastech, především v oblasti erotické. Zde se v nejrůznějších obměnách rozehrává



prastarý dualistický konflikt: na jedné straně hmota, tělesnost a smyslová rozkoš, na druhé straně duch a vůle vedoucí člověka k „vítězství nad sebou“ (např. básně *Zázraku života!*, *Řeklo mé srdce...*, *Elegie* aj.). Hlas lidského štěstí se pře s hlasem volajícím po nadlidské velikosti. Tyto konfrontace často ústí v deziluzi nad projevy obyčejného lidského života a deziluzi nad selháním rozumu, který nedovede odpovědět na všechny záhady lidského nitra. Báseň *V neděli v restauraci* vyslovuje básníkův odpor při pohledu na poklidný prožitek nedělního odpoledne v zahradní restauraci, proti němu staví na odív svou samotu: „věřím... že můj život je lepší než váš“ a přeje si „kež nejsem jako ti druzí“. (S touto básní polemizoval St. K. Neumann básní *Jarní neděle v letní restauraci*, později zařazenou do NOVÝCH ZPĚVŮ.) Z nemožnosti pochopit dimenze všedního lidského údělu, z představy, že vše, co je lidské, stahuje básníka do nižší hmoty, také pramení Theerovy nihilistické záchvaty (báseň *Dva hlasy*).

Svár hmoty a ducha povýšil Theer v této sbírce do metafyzické roviny, kde mu dal smysl mravního zápasu člověka za dosažení absolutní svobody ducha, jež dává člověku atribut „božství“. Tento zápas je umělecky ztvárněn v rozsáhlém básnickém triptychu *Golgota*, kde se Theer, jinak většinou věrný antice, inspiruje Novým zákonem a do Kristovy postavy promítá vizi o absolutní dokonalosti, která musela ztroskotat na Kristově lidství. Jde zde tedy vlastně o básnickou alegorii Theerova vlastního uměleckého osudu, bližší spíše romantickému titanismu než křesťanství.

Sbírkou *Všemu navzdory* se O. Theer sblížil s modernistickými snahami tzv. generace *Almanachu* na rok 1914, což ovlivnilo ideovou i tvarovou podobu jeho poezie. Theer voluntarista, zdůrazňující vždy dramatičnost a dynamičnost poezie, byl k této skupině přitahován především proto, že se do jisté míry inspirovala filozofickou koncepcí H. Bergsona. Bergson je typický idealistický dualista: jeho filozofie je založena na protikladnosti hmoty a ducha, jež může být zmírněna toliko v intuici, která smíruje nekonečnou roztržičnost dění a dovoluje navázat spontánní kontakt se skutečností. Je tedy zřejmé, že Theer přijal Bergsonovo učení příznivě, protože mu umožňovalo přesnější formulaci jeho osobního uměleckého dramatu. Vliv bergsonismu na Theerovu poezii dokumentuje nejpřesvědčivěji báseň *Má poetika*, která je v podstatě jen básnickou formulací bergsonovské kategorie élan vital, tvořivého dynamického proudu ducha. Obdobnou básnickou reflexí je i báseň *Setkání*. Bergsonova filozofie se Theerovi stala i přitažlivou motivací pro používání volného verše jako jediného básnický adekvátního prostředku, jímž může být vyjádřena bezprostřednost a pro-

měnlivost života. Rozvinutí výrazových možností volného verše v sbírce *Všemu navzdory* se stalo důležitým příspěvkem O. Theera k vývoji moderní české poezie.

Theerova tvorba je dokladem, jak marné bylo úsilí básníka-individualisty o dosažení nadosobních hodnot, pokud zůstávalo pouhou metafyzickou spekulací. Cesta k překonání dekadentního subjektivismu vedla tehdy skrze hluboké prožívání kolektivního osudu národa. To se Theerovi podařilo v mezní situaci první světové války — zejména v básni *Mé Čechy*, která patří k vrcholným dílům vlastenecké poezie inspirované perspektivou národní samostatnosti. Jinak zůstal celým svým dílem bytostně spřízněn s oním typem estetizujícího individualismu, který byl plodem atmosféry devadesátých let 19. století.

jm

## Vybouřené smutky -

Antonín Sova

1897, 1922

Ve své původní podobě z r. 1897 obsahuje sbírka pouhých patnáct básní co nejpřísněji vybraných ze soudobé rozsáhlé autorovy sociálně filozofické, polemické a reflexivní poezie. Sova volí ty básně, jež vyslovují podstatné rysy jeho uměleckého a společenského postoje, nikoli jen reakce na dobové podněty, a činí tak formou umělecky důslednou, sevřenou a obsažnou. Zkušenost mnoha let rychlého společenského a kulturního vývoje a autorova úporného hledání, jež se dobralo k osobitému pohledu na trvalé a určující činitele duchovní situace soudobého člověka, jeho nových možností, jeho síly i hrozcích mu nebezpečí, je tu vepsána do monumentálních symbolů a symbolických dějů. — Osudy lidské duše od dětství až k dožrání a bolestnému odhalení krutého rubu moderního světa (Sova nedlouho předtím zobrazil obdobný námět v básni *ZLOMENÁ DUŠE*) jsou tu vyjádřeny symbolem *Řeky*; báseň sleduje vodní tok od čistoty pramenů až po bahno rovin a splašky a utopence velkoměsta. Strohý obraz *Kondora*, v textu básně dešifrovaný jako znak „bída v srdci“, je poukazem k zlověstným silám zhnusení, lhostejnosti a nevíry v život, které berou modernímu člověku spontánní prožitek i společenskou aktivitu. V přízračném příběhu *Bizarního snu* mluví, v potřebě absolutně se odloučit od koristnického, duchaprázdného, nesvobodného současného světa, odplouvá spolu s milovanou ženou, kterou přiměl zpretrhat všechny ele-

mentární vztahy, za novými vysněnými kraji: nemůže však přirazit k žádné pevnině, protože všude tuší stejně odpuzující svět, a jeho údělem zůstává prázdné, člověkem nepošpiněné moře, pouhá nezformovaná a nerozlišená existence, beztvorost. Vybouřenými smutky vrcholí dlouhý proces Sovova vnitřního osvobození, zaujímání stále radikálnějšího stanoviska vůči tradičním básnickým formám i vůči měšťácké společnosti; tu nyní odmítá i se všemi jejími institucemi, morálkou i politikou. Horečnost individualistické revolty, která s netrpělivostí hledí i na zotročené a dosud bezmocné masy, pro vzpurný subjekt příliš pasivní (báseň *Duše a lůza*), tragicky odděluje nesmiřitelného jedince i od přirozených darů země a od spontánního citového a smyslového prožitku: také zde je totiž spatřováno lákadlo vtahující individuum do moci starého světa. Odtud vyplývá pesimistické, nevrlé a asketické ladění mnoha básní, v jejichž světě sebeosvobození je možné jen jako odříkání se reálných pozemských a životních možností. Zároveň však tato situace zbavuje individualistickou vzpuru pýchy a sebejistoty a odkrývá pod jejími gesty bolest lidského srdce. Vybouřené smutky jsou hlubokým, upřímným pohledem do niterných rozporů individualistického postoje obnažovaných s naprostou bezelstností; proto se staly i jedním z nejvýznamnějších a trvale působících projevů společensky revoltující české poezie.

Sovovy symboly čerpají namnoze látku z moderního života; jsou konkrétní a citově prožité, což z nich činí nikoli pouhý prostředek názorného předvedení myšlenkového procesu, ale jeho aktivního činitele, který dotváří a koriguje výchozí tezi. Sbíрка spojuje ve své různé syntéze reminiscence na dávné styly a texty (a s nimi spjaté okruhy myšlení), dekadentní představy (báseň *Smutek Satanův*) a stylové prvky ze soudobých ideologických polemik, esejů, invectiv a žurnalistických projevů vůbec. Vzniká tak specifický typ symbolistické poezie, která u Sovy není pojata jako výsledek nalézání nejvyšších nadčasových pravd, ale jako výraz samotného procesu subjektivního hledání, myšlenkového zápasu na půdě současnosti, duchovního experimentu, sebeuvědomování bez nároků na definitivnost. Neuzavřenost a pronikavost zážitku jsou sugerovány i bizarními, drastickými a odpudivými motivy; Sovovy verše novátorsky likvidují jakékoli předem dané předpisy o tom, jakým formálním požadavkům musí dostát výtvar aspirující na to, aby byl přijat jako krásný. Krása je pro Sovu výlučně výsledkem jedinečného, jen pro daný případ navozeného setkání osobitého obsahu s tvarem vytěženým z podstaty sdělení. Ze stejné estetické základny roste ve Vybouřených smutcích i volný verš s prudkými změnami rytmického spádu, zpelámaný častými rozpory mezi rytmickým

a větým členěním, směřující k jakési seizmografické reprodukci rytmů duševních stavů subjektu: je-li to v zájmu expresivity, vzdává se tento verš kdykoli standardní vyváženosti a harmonie.

V konečném vydání Spisů (1922) autor sbírku mnohonásobně rozšířil. Vedle dříve už připojované národně obranné invectivy *Theodoru Mommsenovi* (vyšlo 1897 a pak vícekrát samostatně; jde o protest proti článku německého historika, který vyzýval k tvrdému potlačení Slovanů) sem Sova vložil další cykly z devadesátých let: knižně dosud nepublikované *Mladé bolesti* a *Smutek z domova*, ze sbírky JEŠTĚ JEDNOU SE VRÁTÍME pak oddíl *Soumračnem věku* (při zařazení do Vybouřených smutků byl rozšířen) a dialogizovanou „scénu“ *Mecenáš*. Spolu s básněmi, jejichž styl a umělecká úroveň je původním Vybouřeným smutkům značně blízká (*Ještě jsou orli...*) se tak ve sbírce objevila zejména řada glos vyslovujících okamžité reakce na časové podněty, ostře viděné záběry ze soudobé Prahy, skici a fragmenty reflexí, veršované literární polemiky a programové projevy. Na významu a působivosti to sbírce neubralo, přes uměleckou nedefinitivnost a improvizaci charakter mnohých čísel: s maximální názorností tu vystupuje problémy nabitá, horečná atmosféra devadesátých let, a původní cyklus patnácti básní, jímž nová verze sbírky vrcholí, je teď ukázán v souvislosti s širokým zázemím, ze kterého vyrůstal.

Vybouřené smutky se řadí k ideově nejodvážnějším dílům básnického symbolismu — vedle Březinových VĚTRŮ OD PÓLŮ, Hlaváčkovy MSTIVÉ KANTILÉNY a Neumannovy SATANOVY SLÁVY MEZI NÁMI. Ve vývoji svého autora tvoří výrazný mezník, k němuž se Sova i později vracel; krajní stanoviska Vybouřených smutků si přitom vynucovala i nové myšlenkové úsilí a vnitřní polemiku (revize básně *Bizarní sen* v oddílu *Údolí Nového Království* ve sbírce JEŠTĚ JEDNOU SE VRÁTÍME a znovu v básni *Nové výpravy* ve sbírce *Dobrodružství odvahy*).

Vybouřené smutky byly s velkou vážností a zaujetím přijaty celou generací Moderny. Šalda v nich rozeznal nový typ českého symbolismu (vedle Březinova), k jehož charakteristice se opětovně vracel. Počátkem dvacátých let byla sbírka interpretována — za aktivní účasti samotného Sovy v důležité retrospektivní stati — jako předchůdce proletářské poezie. Také pozdější výklady v ní nacházejí nejvýznamnější podněty pro charakteristiku Sovovy osobnosti a české poezie devadesátých let vůbec.

## Vyšehrad - Kruh epických básní — Julius Zeyer 1880

První Zeyerova kniha básnické epiky je věnována J. V. Sládkovi. Vyšehrad tvoří pět rozsáhlých básní (*Libuše, Zelený vítěz, Vlasta, Ctirad a Lumír*), v nichž básník evokuje základní postavy a děje české národní mytologie. Ve vstupní básni *Libuše* před námi plasticky vystupuje vidina mytického Vyšehradu, kde vládne v idylické shodě s lidem moudrá kněžna Libuše; po jejím boku usedá podle sudby bohů na knížecí stolec Přemysl. V dalších třech básních (*Vlasta, Ctirad a Lumír*) pak ožívají všichni známí hrdinové nejstarších českých pověstí: svárlivý Chrudoš i statečný přemožitel bájného kance Bivoj, Vlasta, vedoucí válku žen proti mužům, tragická dvojice Ctirada se Šárkou a pěvec Lumír, uzavírající celý cyklus věštbou budoucí velikosti. Čtveřici těchto básní, ztvárňujících obecně známou látku, doplňuje báseň *Zelený vítěz* (Zeyer ji věnuje „nezapomenutelné památce staré své chůvy“), která se od ostatních částí knihy odlišuje zdůrazněným pohádkovým laděním. I zde nalzáme známé postavy, jako jsou Krokovy dcery Kazi a Teta, ale milostný vztah kněžny Tety k Zelenému vítězovi (slova „vítěz“ je zde užito v archaickém významu „hrdina“), symbolu jara, se svou pohádkovostí značně vymyká z okruhu obecně známých pověstí. Všichni tito prehistoričtí bohatýři, obývající panensky nedotčenou krajinu pohanských Čech, žijí v důvěrném kontaktu s přírodou a se svými bohy; stromy v posvátných hájích mají kouzelnou moc a z řek vystupují bohyně, aby smrtelníkům vyznávaly svou lásku. I zde, jako v každé mytologii, mizí předěl mezi světem člověka a přírodními silami, pod meči a mlaty tečou proudy lidské krve, jež doprovázejí boj heroů za splnění jejich osudového poslání v kosmu i ve společenství lidí.

Celý cyklus je napsán blankversem (nerýmovaný pětistopý jamb), který je sice nositelem silného patosu, zároveň však působí značně monotónně. Tuto veršovanou monotónnost Zeyer vyvažuje barvitým popisem a schopností fantaskní fabulace, s níž vytváří neobyčejně bohatý děj. Zejména barvitost popisu, násobená ještě básníkovým bohatým slovníkem i virtuózní schopností při melodickém utváření obsáhlých větých period, vtahovala čtenáře do osobitě romantického světa Zeyerových básní a souzněla se soudobým monumentálním malířstvím. Například popis Libušiny hrobky, která má na stěnách stříbrné květy a kde sedí kněžna Libuše v bílé říze na zlatém trůnu uprostřed „bylin jak z ledu prů-

hledných, jež se pnuly do výšky jak bílý les“, či popis Vlastina odchodu do podzemní jeskyně plné zeleného světla, kde usedne v černé temnotě na břeh zlaté řeky, vrhající „rudou zář do temných vlasů, v bělost rouch“, aby očekávala příchod Morany — to jsou výjevy, jejichž barvitost velmi úzce koresponduje s tehdy vznikající výzdobou Národního divadla. Úkolem těchto popisů, vedle vyvolání sugestivních smyslových dojmů, je evokace mytického světa, v němž činy hrdinů i jejich motivy odkazují k elementárním danostem a silám určujícím individuální i kmenový osud. Zeyerovi hrdinové, i když svými činy kladou fiktivní základy duchovní orientace a tradic budoucího života slovanských kmenů na českém území, vytvářejíce z nich národ, nežijí v souvislostech rekonstruované historické skutečnosti, ale v rámci mimočasové skutečnosti mytické. Přemysl už není sedlák vyzdvížený na knížecí trůn Libuší, ale polobožský syn Slunce; Šárka, hynoucí láskou k Ctiradovi, je trestajícími měsíčními paprsky proměněna ve skálu, a před Vlastou se po prohrané válce s muži otvírá podzemí a ona tam odchází pohřbit sebe samu i svou myšlenku vzpoury proti odvěkému přírodnému řádu. V tom se Zeyer podstatně odchyluje od příběhů ze starých kronik, jež byly jeho inspirativním východiskem. Postavám, žijícím v čtenářově mysli jako stínové pohádkové fikce, přidává básník psychologický rozměr individualizovaných prožitků. Jeho Přemysl, Ctirad i další postavy nejsou naivní prehistoričtí barbari, básník je zobrazil jako složité bytosti plné romantických vášní a vznětů, takže se často podobají spíše středověkým rytířům, jak je známe z pozdější Zeyerovy *KAROLINSKÉ EPOPEJE*, než symbolicky jednorozměrným postavám mýtů (např. milostný vztah Ctirada a Šárky má blízko k erotice středověkých rytířských eposů). I přes svou vnitřní složitost však tito hrdinové mluví většinou svými činy; proto v Zeyerově epice není příliš silná reflexivní složka, vše je soustředěno na děj, z jehož konfliktů a zápletek vyrůstá celkový smysl díla.

Vyšehrad vznikl v době upevňujícího se národního sebevědomí, kdy český národ utvrzoval svou identitu a jednotu i prožitkem své fiktivní prehistorie. V mýtu, v této vysněné projekci uceleného světa s původní kulturou a hierarchií hodnot, v obrazech bojů našich prapředků za spravedlnost, v jejich síle a chrabrosti měl být zosobněn i odvěký zápas za národní svébytnost. Prožitek pradávného českého světa, srovnatelného se světem germánského nibelunžského cyklu nebo bájí keltských, měl posilovat národní jednotu a překrývat soudobou společenskou diferenciaci, která se projevovala zejména v bojích o politickou moc mezi staročechy a mladočechy. Zároveň pak toto posílení zájmu o mýtus, které se nejvýrazněji

projevilo u umělců z tzv. generace Národního divadla, k níž můžeme víceméně přiřadit i Zeyera, včleňovalo české umění (B. Smetana, J. V. Myslbek) organicky do kontextu současného evropského umění, v němž mýtus představoval, zejména pod vlivem Wagnerových oper, jednu z nejzávažnějších forem pro vyslovení nadčasového poselství. Zeyer měl k mytickým látkám velmi blízko, už ve své předchozí prozaické tvorbě (*Román o věrném přátelství Amise a Amila*, 1877) včleňoval do svých děl mytologické prvky. Osobitý svět mýtů ho přitahoval nejen esteticky, ale také svým rudimentárně monumentalizujícím a skepsí nenahlovaným výkladem světa; Zeyer viděl v mýtu jedinečný výraz kolektivní duše národa a lidu. A Zeyer — umělec s romantickými rysy, trpící v celém svém díle rozparem mezi svými ideálními představami a měšťáckou skutečností, hledal pak v mýtu ztracený svět velkých činů a vášní, v němž by došla naplnění jeho touha po kráse a velikosti, kterou nenacházel v prostředí měšťácké šedi a průměrnosti.

Témata z českého dávnověku měla už před Zeyerem své místo v české literatuře (např. Š. Hněvkovský, *Královédvorský a Zelenohorský rukopis*, Tylův *Čestmír* ad.), ale žádný ze Zeyerových předchůdců se do naší mytologie neponořil tak hluboko a nevytvořil tak monumentální celek, v němž by ožívaly dávné postavy se svými boji a zápasy o smysl života i poslání kmene.

Jako základního inspiračního zdroje využíval Zeyer především *Rukopisu královédvorského a zelenohorského* a *Hájkovy kroniky*; základní prameny pak doplňoval různými pohádkovými a mytologickými motivy, jak je poznal ze studia zejména středověké literatury. Jako básník zjitřené senzibility a se smyslem pro tajemství přistupoval k mytologii s neobyčejnou vážností; její příběhy nejen aktualizoval tím, že do nich vtěloval své představy o velikosti člověka, své pojetí hrdinství, cti i smyslu národních dějin, ale dokazoval znovu vyvolat pradávny děs člověka z přírody a z tajuplnosti kosmu. I když Zeyer, zejména při popisu, používal romanticky pastelových barev, neviděl v mýtu jako jeho romantičtí předchůdci ani jen pohádkovou exotiku, ani pouhý vzácný odkaz pradědů. Vnímá je jako výraz kolektivní duše národa, jako vtělení základních národních ideálů a archetyp národních charakterových vlastností. V této důsledné mytizaci tradičních látek, podněcené i potřebami národní společnosti, spočívá ojedinělost i základní význam Zeyerova básnického činu, v němž můžeme vidět důstojný literární pandán k hudebnímu cyklu Smetanovu; jak Smetanova *Má vlast*, tak Zeyerův *Vyšehrad* představují vrcholy umělecké konkretizace národního mýtu a rovnocenně se zasloužily o jeho aktualizaci národně symbolickou proměnu.

K napsání *Vyšehradu* přispěl, kromě obecnějších tvůrčích a dobových pohnutek, i Zeyerův pobyt v Liboci, kam se v roce 1878 přestěhoval a odkud měl velmi blízko do šáreckého údolí. Při svých procházkách po okolí prožíval velmi intenzivně genia loci této krajiny, jak o tom svědčí jeho dopis J. V. Sládkovi: „Byl podzim, bloudil jsem oborou... Tu se mi zdálo, že z těch mlh tam daleko v hloubi dlouhých cest vystupují postavy: já viděl celý Vyšehrad, já viděl Libuši i Přemysla.“ Vedle tohoto krajinně přírodního impulsu sehrála při vzniku *Vyšehradu* jistě svou roli i Smetanova hudba (*Libuše*, 1872; *Vyšehrad*, 1874 a *Šárka*, 1875), kterou Zeyer velmi dobře znal a obdivoval. Zcela zvnějšku, ale možná nikoli nepodstatně, inspirovalo Zeyera k napsání *Vyšehradu* i básnické soutěžení s J. Vrchlickým, k němuž dala podnět procházka obou básníků v šáreckém údolí, kde se rozhodli, že každý z nich zpracuje po svém pověst o Šárce. Z toho vznikla Vrchlického *Šárka* a Zeyerův *Ctirad*. I když zájem o mýtus zůstal v Zeyerově básnickém, prozaickém i dramatickém díle trvale přítomen a neomezoval se pouze na oblast české mytologie (ta mu poskytla ještě látku k eposu *Čechův příchod*, 1886 a k dramatům *Libušin hněv*, 1887; *Šárka*, 1887; *Neklan*, 1893), v žádném ze svých pozdějších děl, ať už inspirovaných naší či cizí mytologií, už Zeyer nevytvořil tak kompozičně ucelený a hluboce prožitý cyklus, jakým je jeho *Vyšehrad*. jm

## Ze Šumavy - Eliška Krásnohorská 1873

Druhá básnická sbírka E. Krásnohorské byla inspirována autorčiným několikatýdenním putováním po Chodsku a Šumavě (získala k němu stipendium podpůrného spisovatelského spolku Svatobor). Na své pouti po pomezí Čech vnímala autorka nejen krásu šumavské přírody, ale i blízkost německého živlu, která v ní probudila hluboký vlastenecký cit a národní vzdor. Už vstupní báseň *Chodská*, opěvující a aktualizující dávnou úlohu Chodů při obraně hranic, předznamenává vlastenecké ladění celé sbírky. Jejimi patetickými a úderně rytmičtými verši („Pokyd vy nám chcete řeč i duši bráti, budem jako vojsko proti vám vždy státi; / místo mečů hněvy, místo štítů vzdory, / seřadíme muže, seřadíme hory“) chtěla básnička burcovat národní vědomí a po vzoru statečných Chodů volala k obraně ohrožené vlasti. Báseň *Chodská*, citlivě využívající chodského dialektu, se stala pro svůj patos básnickým výrazem boje proti národnímu útisku a po řadu let patřila k autorčím nejzná-

mějším a velmi často recitovaným básním. I ostatní básně s chodskou tematikou, ať mají charakter písní (báseň *Tecky chodská*), nebo parafrázující modlitbu (báseň *Modlitba na Čerchově*), jsou výrazem obdivu Krásnohorské k Chodům, které vnímala jako představitele nezlomného boje za česká historická práva na ohroženém pomezí země. Při putování krajem se setkávala na každém kroku s památníky minulé české slávy (básně *Hrad Ryzmberský*, *Pod sutinou Baireka*, *Rožmberk v obrázcích*, *Krumlov při měsíci*), a každý z nich vyvolával v básnířce bolest nad soudobou malostí a odhodlání k jejímu překonání. Věže hradů i silueta krumlovského zámku v zrcadle Vltavy volají „jsme v nebezpečí“ a básnířka přijímá jejich apel jako odkaz předků, který musí být naplněn činy. Umdlévá-li při pohledu na německou rozpínavost autorčino vlastenecké odhodlání, přichází jí na pomoc hrdinská postava Mistra Jana Husa (báseň *V Husinci*), v jehož nesmiřitelném boji za pravdu vidí symbol českého národního osudu; budeme-li všichni tak nezdolní jako on, „vzmuží se národ jarním ruchem, co jeden zástup nových husitů“.

Základní lokalitou, v níž se básnířka pohybovala, byla Šumava, která ji okouzila bohatstvím svých přírodních krás. I když mnohdy z jejích veršů s přírodní tematikou nese stopy hálkovského přírodního idylismu, který chápal přírodu jako chrám, v němž se očisťuje lidská duše (básně *Modré hory v dáli*, *Pramen*, *Černé jezero*, *V pustině*), neudávají tyto verše základní tón autorčina prožitku přírody. Prožitek romanticky atraktivních scenérií (hluboká jezera, hory i ticho pralesa) i nadčasová útěšnost přírodních krás jsou u Krásnohorské neustále narušovány pocitem národního ohrožení, které symbolizuje právě Šumava svou geografickou polohou na česko-německém pomezí. Tento hraniční charakter šumavské krajiny prohlubuje Krásnohorské vzdor proti národnímu útlaku do té míry, že zde přírodní motivická vrstva splývá s vlasteneckým apelem, vytvářejíc až jakýsi panteistický mysticismus jednoty přírody a češství. „Zem česká, zlatovláska“ je pozdravována i dojatými mraky (báseň *Piseň*), zatímco tam za horami, za hranicí i „chlumy se podobají davům chocholatých šišáků, / vršky jedlí vyčnívají jako milióny bodáků“ (báseň *Na hranici*); tak proměňuje a antropomorfizuje Krásnohorské vlastenectví přírodu, činíc z ní spojence v boji proti národnímu útlaku. Tento přírodní antropomorfismus se nejzřetelněji projevil v nejrozsáhlejší básni *Prales*, která má jednáct zpěvů a v níž básnířka ztotožňuje přírodu se společností. Zlidštěná příroda promlouvá k člověku svým věčným koloběhem, probouzí v něm optimismus, protože nic v přírodě nemůže zahynout, co chce růst; proto ani náš národ nikdy nemůže zahynout, bude-li mít vůli k růstu a činu. Disharmonický svět musí hledat ztracenou

harmonii v řádu přírody, takový je záměr boží spravedlnosti, jež vykonává svůj soud a pomstí každý útlak. E. Krásnohorská chápe boha panteisticky: „Jen příroda Bůh Hospodin ten starý“ (báseň *Jménem přírody*). Z tohoto panteistického souzvuku přírody se společností čerpá Krásnohorská svůj optimismus, zároveň však tím, jak přírodu zlidštuje a „zspolečensťuje“, oslabuje uměleckou věrohodnost sbírky; přílišná stylizovanost přírodních motivů narušuje jejich bezprostřední působení. Lidský element, odmyslíme-li si monumentalizované postavy Chodů, je ve sbírce zcela zastíněn přírodní tematikou. A tam, kde se objeví, je to vždy jen idealizovaný žánrový obrázek, zpodobňující obyvatele Šumavy v romantických intencích (básně *Děvče z hor*, *Vodní kolébka*, *Pytlák*). Jejich tvrdý život Krásnohorská nevnímá v sociálních souvislostech, ale pod stifterovsko-romantickým zorným úhlem v nich vidí „volná dítká hor“, jimž dala sama příroda do vínku velikost a nezdolnost.

Krásnohorské básnická prvotina *Z máje žití* (1871) obsahuje písňovou lyriku hálkovského typu, v níž převládá optimistická nota radostného přitakání životu. Její druhá a patrně nejúspěšnější básnická sbírka *Ze Šumavy* už mnohem výrazněji naplňovala obraz básníka jako pěvce národního kolektivu, tak jak to odpovídalo programu ruchovců, kteří vstupovali do literatury na přelomu šedesátých a sedmdesátých let 19. století. Spolu se Sv. Čechem, J. V. Sládkem a dalšími básníky generace reaguje i Krásnohorská na sílící národně osvobozovací zápas vedený proti vídeňské vládě a píše verše inspirované myšlenkami tohoto národního boje. Ve sbírce *Ze Šumavy* je už písňová tvorba hálkovského typu v mízivé menšině, Krásnohorská plně akceptuje ruchovskou proměnu poetiky a tvoří rétorické verše plné patosu a exklamací. Její verš, ve shodě s dobovým vkusem, je přetížen obrazy, alegoriemi a historickými reminiscencemi, rozlévá se v složité rozvitých větách do šířky a přechásto tone v abstraktnosti. Je nesen vzedmutou vlnou upřímného národního zápalu a optimistickou vírou v konečné vítězství; to do jisté míry nahrazovalo ztrácející se básnickou konkrétnost a dávalo těmto veršům silnou emocionalitu a nefalšovaný patos. Také Krásnohorské vlastenectví, kladoucí důraz na vnitřní semknutost a harmonii národní pospolitosti, odpovídalo ruchovskému pojetí národní jednoty jako nejvyšší soudobé společensko-politické hodnoty. Této hodnotě podřídila Krásnohorská vše: víme, že právě na její pouti Šumavou se prudce zhoršila její nevyčísitelná choroba kloubů (básnířčino šumavské putování bylo prakticky jejím posledním delším pobytem v přírodě), a přece nic z těchto subjektivních bolestí a potíží neproniklo do jejích veršů. Žádná intimní strast nesměla narušit básnířkovo poslání být stráž-

cem národního bytí a tribunem jeho probuzeného sebevědomí.

Sbírka *Ze Šumavy* je patrně umělecky nejvýznamnějším básnickým dílem své autorky. Právem ji Jaroslav Vrchlický nazval „kohinorem v čelence její poetické slávy“. Pozdější básnická tvorba Krásnohorské (např. *Vlhy v proudu*, 1885 nebo *Letorosty*, 1887) už příliš tonula v nadnesené vlastenecké rétorice. jm

## Země sudička - František Hrubín 1941

Lyrika páté Hrubínovy sbírky je rozvržena do dvou oddílů. První s titulem *Vzkázání stará i nová* přináší různorodé verše včetně básní příležitostných: báseň *Domov umělcův* inspirovanou malířem F. Tichým a jemu věnovanou, dále verše na smrt básníka R. P. (tj. Raoula Ponchona) a k padesátinám J. Hory *Pozdrav z kraje* (s máchovským motem). Převažují tu reflexe, básnickovy monologické zpovědi se střídají s oslovováním jiných lidí a jejich vyznáními. Dvě básně tohoto oddílu za války neprošly cenzurou a byly zařazeny v úplnosti až do třetího vydání. — Druhý oddíl nese název shodný s titulem celé sbírky a je věnován — k padesátému výročí básnickova úmrtí — památce Jana Nerudy.

Podobně jako v dřívějších Hrubínových dílech se také v *Zemi sudiče* uplatňuje básníkův sklon k melodickému verši, jehož intonace překrývá bezprostřední významové vztahy jednotlivých slov a vět, a důraz na intenzivní obraznost usilující o postižení nejjemnějších pocitů na samé hranici vyslovitelná; metafory tu často vyvolávají dojem lehkosti, která pouhým dechnutím překonává nezměrné rozlohy prostoru, rozdíl mezi velikým a drobným. Tyto prvky prostupují celou sbírku. Avšak knížka má i svůj pevný půdorys, který ještě jinak sjednocuje její rozbíhavou tematiku: tvoří jej motivy chudého a země. Právě jim tentokrát připadá podstatný podíl na významovém zkonkrétnění melodické Hrubínovy poezie, a to jak ve srovnání s básnickovou ranou tvorbou, tak i s těsně předcházející knížkou veršů *Včelí plást* z r. 1940. Ve *Včelím plástu* má Hrubín tomanovské verše, v nichž nezvykle drsně vystupuje protiklad chudého a bohatce. Báseň však ústí v pokornou modlitbu za „ty, co lidem jsou na obtíž“, za „zloděje i vrahy“, aby našli svůj stoh (*Torzo mariánského sloupu I*). Naproti tomu v *Zemi sudiče* hned ve vstupních verších (*Zpěv chudého*) básník sám mluví jménem chudoby, shledává v ní výkvět země i zdroj štěstí a stylizuje chudého jako „rytíře země“: „Když hvězdy spadnou do kaluží, / tu jako bych

měl ostruhy / u krámpů svých — já, rytíř země, / jež všechno bláto hrne ke mně“. Chudoba zde již přestává být jen rysem vydědenců, stává se synonymem lidské družnosti, královstvím, ze kterého se rozdává (*Královské dary*), znakem lidské důstojnosti, která přízeň bohatých označuje jako almužnu (*Jitřenka almužny*). A jestliže se v závěru knihy Jan Neruda vrací na Zemi, vrací se zase k „chudým země“, kteří na rozdíl od sudiček bohatých — Závisti, Lakoty a Nádhery — mají jen sudičku jednu — Zemi.

Ani motiv země se neobjevuje v této sbírce poprvé. Provázel již Hrubínovu ranou tvorbu, dal tituly hned dvěma dřívějším sbírkám (*KRÁSNÁ PO CHUDOBĚ*, *Země po polednách*), ale zase teprve zde se začíná vyhraňovat básníkova představa země jako vlasti chudého a jeho jediné bohatství. *Zpěv poběhlce* by mohl být žánrovým obrázkem, kdyby v ní sepětí chudoby a země nenabývalo až monumentalizující symbolické platnosti; bědná tulačka a země se tu prostřednictvím krve myticky prostupují — nejprve v prvních dětských bolestech, když ostrý kamínek našel bosou patu, pak jako životelka, a konečně při porodu v chlévě, kdy „zem ústy plev / plnými doušky pije moji krev“. Na tomto vyhraňování básnickovy představy země má svůj podíl i vliv poezie Jana Nerudy. U Hrubína poprvé je tu země nazírána v rozměrech vesmíru; zároveň je vesmír, podobně jako v *PÍSNÍCH KOSMICKÝCH*, zdůvěrňován, přibližován lidským rozměřům a tak znovu spínán s pozemským životem a s jeho svízeli. Nejzřetelněji se tento básníkův vztah ke kosmu odráží v drobných čtyřveršových hříčkách, kde letní obloha se jeví jako hvězdné hemžení v mraveništi a je prostoupena tichem jako ve vymřelém úlu (*Čtyřverší o noční obloze*) a kde si básník klade otázku, co tíží více, hvězda nebo malý hmyz (*Čtyřverší o travném klásku*). Ale projevuje se také v reflexivních básních širšího dosahu, jež kosmické dění spínají s osudem básníka, s jeho vztahem k domovu (*Mléčná dráha*) i s jeho pocity metafyzických tajemství a pozemského strachu, kdy náhle uprostřed reje hvězd se v pointě vynoří zdůvěrnělá a polidštěná Země, které se „ještě nechce do té zimy, / jak bába sudička se dívá tam / a zdá se jí, že není mezi svými.“ (*Kosmická*). A v *Básnickově návratu*, pětidílné skladbě věnované Nerudovu návratu mezi živé na Zemi, přichází ke slovu dokonce i humor, zcela ojedinělý v Hrubínově tvorbě. Spolu s polidšťováním vesmíru Hrubín zdůvěrňuje i samotného Nerudu: „Aby se zahrál, drobnou hvězdu zdvih, / po nebi rozhlédl se s tichým smíchem / a přehodil jí řadu ostatních.“

Není pochyby, že na tomto zkonkrétnění Hrubínovy poezie měla svůj podíl světová válka, která, ač nevyslovena, stojí v pozadí celé sbírky. Promítá se do básnickových sebezkmných veršů, vyvolává

silící odpovědnost k životu a účtování s dřívější lehkomyšlnou mar-notratností (*Ze starého dopisu*, věnovaná E. Fryntovi) a provokuje nový analytický tón v ojedinělých verších milostných; válka také zesílila básníkův vztah k tradicím národní kultury, když k dávné lásce, Máchovi, přibyl intenzivní vztah k Nerudovi, dala mu nově procítit otázky života a smrti jako neutuchajícího proudu (*Zpěv hrobů a slunce*, podle něhož později Hrubín nazval výbor z celé své válečné tvorby) a v neposlední řadě dala impuls k zesílenému sociálnímu pojetí ústředních motivů básnickovy tvorby. Další vývoj těchto motivů ve veřejně vydávané poezii už nebyl za nacistické okupace možný, jeho dějištěm se staly verše vytvořené sice rovněž za války, ale vydané až po ní (*Řeka Nezapomnění*, část sbírky *Chléb z ocelí*), a ovšem i verše, jež vznikaly z bezprostředního prožitku osvobození země (*Jobova noc*). Na Zemi sudičku Hrubín znovu přímo navázal v závěrečném údobí své tvorby počínaje *Mým zpěvem* (1956).

zp

## Zhasněte světla - Jaroslav Seifert 1938

Na počátku knížky stojí dvanáct básní hlásících se k tradičnímu žánru české lyriky, k „českému roku“. Básně nevelké rozsahem (zhruba 8—12 veršů) a s názvy jednotlivých měsíců v titulech jsou lyrickými obrázky usilujícími postihnout ustálenou podobu vztahu člověka a přírodních proměn v následnosti dětství, mládí a lásky, zralosti a uvadání. Přestože východisko pohledu tvoří již vzpomínka, která zabarvuje cyklus ročních dob nostalgií a vidí v něm předobraz individuálně již nezopakovatelného, jedinečného a jediného cyklu lidského života od zrození k smrti, je všech dvanáct básní poznamenáno jasnou a vyrovnaností, kterou sugeruje i pevné zakotvení v tradici. Soubor „českého roku“ doplňují volně přiložené básně dále rozvíjející téma ročních dob a člověka v nich: rozmarná lyrická vyprávěnka *Píseň o jarním svrchníku, Velikonoční romance*, podzimní *Romance o sv. Václavu*, která je chválou vína, jehož trpkost se zdá být znamením trpkosti národního osudu i chudoby hlíny, z níž vzešlo, a konečně v závěru tři básně zimní (*Píseň u kamen, Nad jesličkami* a *Novoroční píseň o domově*).

Báseň *Stará knížka* svým zneklidněným tónem otevírá druhou polovinu sbírky s poezií vázanou ke dnům „víry a odhodlání“ a reflektující politické napětí roku 1938 až k zářijovým událostem (německý tlak na odstoupení pohraničí, podpořený francouzskou

a anglickou diplomatickou demarší, jarní i podzimní mobilizace). Jsou v ní básně vyznání lásky k vlasti (*Píseň o rodné zemi, Země chudých*), k jejím dějinám zpřítomňovaným emblemy mrtvých knížat, králů, zbroje, a básně plné obdivu k statečnému a hrdému postoji lidu v okamžiku historické zkoušky (*Píseň žen a mužů*). Básně *Praha v černém, Verše o Praze, V těch nocích nad Prahou, Noc*, stejně jako báseň titulní se soustřeďují k tísňovému obrazu temné a vyčkávací noční Prahy se světly zatměnými proti náletům. Závěrečná báseň označená v záhlaví jen datem 30. IX. 1938 (dnem přijetí mnichovského diktátu a konce první republiky) je hrdým loučením se ztracenými pohraničními kraji („o mnohé chudší, jen ne o bolest, / však o sen bohatší, jež vždycky vzplane, / když jiný, nesplněný, prudce zhas“).

Volnou kompozicí — a výslovně pak svým podtitulem — se knížka hlásí k představě sbírky veršů, která u Seiferta ve třicátých letech vykryštovala, totiž jako jakéhosi „lyrického glosáře“, svodu rozmanitých básní sjednocovaných nikoliv vnějším a apriorním plánem, ale spíše jednotou autorského postoje. Tak se tu v zásadě náhodně setkaly dvě vrstvy, starší, vázaná k tématu „českého roku“, a mladší, zahrnující bezprostřední básnické reakce na aktuální politické události přímo se dotýkající národního života. Obě tyto vrstvy vstoupily vlastně až ex post do silného významového vztahu. Kruhový, ve své podstatě přírodní pohyb lyrického cyklu byl konfrontován s časem historickým, s atmosférou doby, kdy se rozhodovala otázka osudu mladého československého státu. Tato konfrontace měla v lecčems připravenou půdu: samo téma „měsíců“ usilovalo postihnout zvláštní český ráz prožívání přírodního cyklu, a v tomto smyslu navazovalo nejen na MĚSÍCE Karla Tomana, které národní podtext tohoto „žánru“ přímo kodifikovaly, ale vlastně již na kulturní hodnoty, které zklasičily jako součást představy národa — např. zpodobení Josefem Mánesem na zvířetníku Staroměstské radnice (tohoto poukazu později výslovně použil Seifert v závěrečné skladbě svého *Kamenného mostu*, 1944). Nekončící střídání ročních dob přenášelo i do druhé části sbírky vizi času, ze kterého se nic neztrácí, ve kterém jsou vždy přítomny minulé děje, aby stály po boku dějů právě probíhajících, v nichž mrtví neopouštějí živé („mrtví nespí, / střeží s odvahou / záhudné nebe / tmící se nad Prahou“). Představa „vlasti“ — ústřední téma knížky — byla tak povýšena nad časnost a pomíjivost, proměnila se v nezničitelnou a nezczitelnou hodnotu. Její literární obraz je zde zvrstvený: byl budován jednak jako „chudá krása“ („pár oblázků / a plamen ohně žlutých“, „krásná jak kvítka na modranském džbánku“, „sladká jako střída dalamánku“, „chudá jako jaro v čer-

stvem lomu“), vlast chudá, ale i vlast chudých. Druhou složku jejího obrazu tvořila motivická oblast romantizující, odkazující v lexiku k obrozenské vlastenecké a romantické lyrice 19. století (temná znamení bitev, mrtvých panovníků, krve, zbraní, přilbic a mříží, oráčů, kopyt koní, černého roucha) — ta byla především místopisně spojena s Prahou a s jejím postavením v axiologii českého národa jako „města královského“, „hrobky králů“. Přes okázalý tradicionalismus byl tento poukaz k minulosti udržován především v rovině náznakové. Celkový tvar vlastenecké poezie se ustaloval nově buď kolem typu lyriky meditativní, slovně sevřené, reflektující tyto tradiční a stále hodnoty v myšlení a osudu subjektu, nebo v monumentalizujícím, strohém gestu vyžadujícím přesné, stylově neutrální, skoro až básnický bezbarvé pojmenování (matka, dítě, muži, ženy, synové, zbraň). Oba tyto typy se u Seiferta dostávají pod vliv všudypřítomné melodičnosti odkazující k folklórní i umělé písni a spjaté s příznaky intimity a citové vřelosti; osudy země se v tomto stylovém ovzduší přenášejí do intimního prožitku, stávají se faktem citového životopisu mluvčího.

Sbírka *Zhasněte světla* v podobě, v níž vyšla, byla značně poznamenána cenzurními opatřeními pomnichovské republiky. Z původně zamýšlených 33 básní bylo nutno 12 vyřadit. Právě proto sem Seifert začlenil cyklus dvanácti měsíců, jež vyšel r. 1937 a byl chystán pro sbírku *JARO, SBOHEM* (tam se také spolu s ostatními básněmi první části sbírky *Zhasněte světla* roku 1942 objevil), a dopsal také dvě básně závěrečné. Kritika sbírky, která spolu s Holanovým *Zářím 1938*, Halasovým *ODKAZUJÍCÍ K FOLKLÓRNÍ*, Horovým *Domovem* představovala první básnický ohlas dramatického roku 1938, přijala vesměs příznivě (A. M. Piša, J. Hora, B. Václavek); především Piša si povšiml zvláštního rázu knížky, jež je dán tím, že „Seifert měří hrůzu české katastrofy hloubkou poranění milostné něhy, která je bezmála ženského rodu“ (tutéž vlastnost jako neadekvátní tématu spolu s „neuceleností“ vytkl Bohumil Polan). Sbírka se dočkala rychle značného počtu vydání, za druhé republiky a za okupace se stala politickým činem. Po válce její jádro rozšířené o cenzurou vyřazené a další básně s tematikou osvobození a okupace přešlo do sbírky *Přilba hlíny* jako její první část.

vmm

## Zlom - Konstantin Biebl 1925, 1928

Ve svém prvním vydání sbírka obsahuje několik drobných lyrických básní (oddíl *Stínohry*), fragment lyrickoepické básně s názvem *Továrna* a skladbu *Zlom*, která dala knížce titul. V lyrických básních Biebl bezprostředně navazuje na svou předcházející tvorbu z druhé části sbírky *Cesta k lidem* (1923, autorem prvé části je Bieblův strýc, básník A. Ráž) a *Věrný hlas* (1924). Podobně jako J. Wolker, i Biebl v této lyrice oživuje věci všedního života, touží proměnit válkou zpustošený svět ve svět důvěrně blízký, kde panuje láska a lidskost. Tuto citovou polohu vytváří zpravidla prostřednictvím střídme užívaného, zato však intenzivně působícího obrazného pojmenování, které je záměrně konstruováno s jistou dávkou primitivismu a vyvolává dojem dětské naivní představivosti; lyrická interpretace drobného příběhu, nezřídka hyperbolicky nadsazeného a zakončeného humornou pointou, vtiskuje básni anekdotický ráz a zároveň ji vymaňuje z bezbarvosti a sentimentality sociální žánrové kresby. Ústřední téma těchto sbírek tvoří vedle lásky prožitek války, která sem vnáší nálady smutku a melancholie a ve spojení s anekdotičností ústí zpravidla v grotesku.

V drobných básních *Zlomu* Biebl pokračuje především v oně antropomorfizující, polidšťující a tím věci zdůvěrňující tendenci. Personifikace se tu stává takřka monopolním způsobem básnické obraznosti. Jsou to lyrické hříčky někdy anekdotického rázu, v nichž vrby se procházejí po břehu, kytara pláče, stříbroolistá oliva se souží tajnou láskou, platan stůně, trpí depresi a žije v bezženství, palmy jsou vědouce, hvězdy tleskají, chroust se zaplétá růžím do vleček a zpívá nasládlým barytonem, zatímco růže jdou z taneční zábavy a jedna z nich svlékajíc se před spaním vypráví, jak jí chroust při tanci šlapal na střevice. Trvá zde i jistá neuhlazenost rytmická (nepravdivost rytmu i počtu slabik v rýmovaném verši), zpravidla záměrná a směřující k významové výraznosti verše, i neobratnost v rýmování (gramatický rým). Tyto lyrické hříčky jsou rámovány dvěma básněmi. První z nich, bezejmenná, přebírá funkci epigrafu; přes významovou neurčitost a romantické zabarvení je v ní patrný ohlas světové války a zároveň i náznak revolučního postoje. Stává se nejen předznamenáním sbírky, ale do značné míry i básníkovým krédem. Oddíl pak uzavírá obsáhlejší báseň *Rezervista*, v níž se už naplno ohlašují prožitky ze světové války a zejména pocit provinění básníka stále pronásledující: jednotlivé části vojenské výstroje v ní ožívají, aby vznášely obžalobu a připomínaly básníkovi jeho podíl na válečném masakru. — Ve fragmentu *Továrna* vystupuje do po-



předí sociální stránka Bieblovy poezie. V duchu úsudků některých kritiků o větších možnostech epiky při tvorbě sociálně revoluční poezie se i Biebl pokusil zpracovat sociální téma epickými prostředky. Vznikl lyrickoepický příběh o chudé dívce, která se bez lásky provdala za starého a chorého továrníka a která zklamaná sní o svém prostém domově a zrazené lásce. Forma tradiční epiky však poznamenala příběh konvenčními romantizujícími a symbolizujícími rysy. Ukázalo se, že epické intermezzo bylo jen odbočením lyrika od prostředků jemu vlastních. Proto také v závěrečné titulní skladbě sbírky se básník při zpracování tématu sociální revoluce, jíž je Zlom především věnován, vrací znovu k ostře ohraničeným lyrickým scénám skládajícím postupně celkový obraz dění. Jeho vnitřní soudržnost vytvářejí náznakové průhledy do nitra mladého člověka, který se odhodlává k boji a shledává v sobě síly k němu — ne bez úžasu, tísně a hrůzy (viz i parafráze lidové vojenské písně v X. zpěvu). Ožívá tu i básníkovo zdůvěřňující a znaivňující vidění, jež se projevuje především obavami, aby nebyli při bourání starého světa postiženi neviní: vlaštovka a pavouk i malá myška, zvoneček v kostele i dítě panny Marie, jež je vyzývána, aby zavčas vystoupila na nebesa. Vlastní obraz revoluce má přitom ve své abstraktnosti, neurčitosti a náznakovosti vnějšího průběhu dění takřka hlaváčkovsky vzdorné, anarchistické rysy; jen několik detailů spojuje tuto skladbu s tehdejší konkrétní realitou: připomínka bojů kladenských a severočeských havířů o charakter republiky (VI. zpěv) a připomínka oběti těchto bojů, dělníka Josefa Kuldy, který byl zastřelen při demonstracích proti obsazení Lidového domu sociálně demokratickou pravíci (VIII. zpěv).

Hlavně pro tyto sociální motivy a pro naléhavé reminiscence válečné shledávala dobová kritika ve Zlomu vyvrcholení Bieblovy proletářské poezie. Básník sám však zanedlouho se sbírkou nebyl asi příliš spokojen, protože pro 2. vydání r. 1928 ji podstatně přepracoval. Nad tímto novým zněním konstatovala kritika, že se v něm odráží básníkuv přechod od proletářské poezie k poetismu, od poezie tendenční k poezii čisté. Nejvýrazněji se to však projevilo jen ve vnější podobě knihy — v odstranění interpunkce a v typografické úpravě K. Teiga. Jinak představuje druhé vydání především sebekritické přestylování sbírky, aniž by bylo podstatněji postiženo její základní zaměření. Biebl zcela přepracoval *Továrnu*: vypustil sentimentální příběh, převzal některé lyrické pasáže a doplnil je novým zpěvem intimního rázu; dal také básni nový titul *Hledání ztracené hudby*. Přibyly některé další básně, mezi nimi i vyznavačská *Utrpení mladého básníka* (titul naráží na román

J. W. Goetha *Utrpení mladého Werthera*). Většinu ostatních veršů prvního vydání pak Biebl výrazně zhutnil, koncentroval, zbavil mnohomluvnosti a naturalistického popisu a tím zintenzívněl lyrický a obrazný ráz sbírky. Ale ani toto vydání neznamenalono ukončení proměn. Při pořádání svého díla v r. 1951 Biebl sbírku zcela zrušil; zachoval však jednotlivé básně a vytvořil z nich v rámci Díla I nové oddíly: Místo *Stínohor* rozšířením vznikl oddíl *Orloj*, z básní *Utrpení mladého básníka* a přepracované básně *Hledání ztracené hudby* sestavil autor nový oddíl *Zpěv lásky* (tak se nyní nazývá i naposled zmíněná báseň), dále obnovil první tři zpěvy *Továrny* a konečně z původního bezejmenného epigrafu celé sbírky učinil *Předzpěv skladby Zlom*. Přitom znění básní z 2. vydání většinou ponechal i v tomto souboru. zp

## Zlomená duše - Antonín Sova 1896

Šedm „kapitol“ Sovovy lyrickoepické básně zachycuje jednotlivá období dospívání a citové výchovy nikde nepojmenovaného ústředního hrdiny, který na konci knihy je mladým mužem Sovovy současnosti, s četnými autobiografickými rysy; zároveň je vyprávěčem svého příběhu. — Působivá, pro čtenáře dnes nejživější báseň *Smetanovo kvarteto Z mého života*, vložená jako intermezzo do středu knihy, domýšlí skladbu o motivu strašlivého konce génia, který do své hudby nepřipustil ani připomínku surového nepochopení, na které narážel v české vlastenecké společnosti. Pisatel deníku napopak všechny disonance zdůrazňuje. Prvé tři oddíly líčí ztroskotání lásek. Zprvu hanebně končící nevěru nevlastní hrdinovy matky (důsledně viděnou očima šokovaného dítěte); následuje dvojí milostný vztah samotného hrdiny (první ve starém venkovském stylu, druhý ve znamení zápasu milenců o to, kdo bude ovládající a kdo ovládaný, v duchu psychologie fin de siècle) rozplývající se v neporozumění a odcizení. — Tři oddíly po intermezzu — *Smutky peripatetika*, *S rozpitvanými nervy*, *In urna perpetuum ver* — jsou zaměřeny k společenským vztahům; zachycují je v souhrnných charakteristikách Vídně, Terstu, Benátek a zejména Prahy. Všude zdůrazňuje Sova malodušnost, nízkost a příživnictví měšťácké Evropy chystající velkou válku. Rozhořčený pamflet se tu střídá s pasážemi citově exaltovanými. Hořkým komentářům podrobuje mluvčí soudobou českou politiku, jejíž bezperspektivnost není s to překonat ani malověrná mladá generace. Vykořenění lidé sledují

jen osobní prospěch a zapomínají na svůj národní původ a úkol. Sovův hrdina to vše prožívá osaměle, bolestně, skoro neuroticky. Rozšiřuje se jeho sociální zkušenost (možnost k tomu mu dává i jeho úřední práce — podobně jako tehdy Sovovi jeho místo v zdravotním oddělení pražského magistrátu) a sílí vnitřní nesoulad z rozporu mezi mravní povinností a nicotnými možnostmi společenské aktivity, na intenzitě nabývá i jeho plicní choroba. V závěrečné meditaci nad kolébkou přítelova dítěte se hrdina v situaci blížící se předčasné smrti zcela upíná k budoucnosti: snad v ni načas přestal věřit jen pro svou netrpělivost s vývojem příliš pomalým, ale příští generace se bude moci právem vysmát jeho zoufalství. — Toto finále odlišuje knihu od četných literárních zpodobení citové výchovy mladého muže, který obvykle na konci hledá modus vivendi se společenskými normami, proti nimž se původně bouřil. Po takovém smíru není u Sovova hrdiny též jedinou jeho vlastní zůstává budoucnost. Ve své vzpurné bezmocnosti se podobá některým „zbytečným lidem“ ruského románu; v benátské epizodě Zlomené duše je skutečně jmenován hrdina Turgeněvova *Předvečera*, ale i ten polemicky: Insarova, také smrtelně chorého, prostředím Benátek uklidňovalo, nesmiřitelného hrdinu Sovovu jítí jen k novému odporu. Palčivý zájem o osudy společnosti a touha po její proměně tuto duši „zlomenou“ odlišuje i od „umdlených duší“ (Garborgův dobově proslulý román) dekadentní literatury z konce století.

Rychlý vývoj poezie i samého Sovy v první půli devadesátých let se vepsal do Zlomené duše napětím mezi různými uměleckými metodami. Svou epičností, kritickým realistickým zpodobením řady postav utápějících se v malosti, svým neobrazným jazykem i záběry všední venkovské i městské skutečnosti se skladba zejména ve svých prvních oddílech podobá dílům J. S. Machara (např. *MAGDA-LÉNA*). Připomíná je i tím, jak prokládá text ideově vyhocenými komentáři, v nichž se ruší rozdíl mezi postavou, vypravěčem příběhu a autorem díla, ale zde jsou zřejmě už i rozdíly proti Macharovi. Drsný nerýmovaný jamb přechází v poslední části skladby ve volný verš. Je to na místě, kde hlavním Sovovým cílem není postižení děje a prostředí v jejich příznačných jednotlivostech a kde do popředí vystupují patetické, souhrnné, citově vyostřené reflexe o skutečnosti jako celku, nazírané ve vývojové perspektivě: sen zpřítomňuje obrysy budoucího světa a tak ruší časovou následnost, a s ní i běžné formy reálného zobrazení; skutečnost je postihována synteticky. V tom všem, a také v citové zranitelnosti vypravěčově, v jeho invektivách, v jeho básnický zcela originálním, úryvkovitým, výbušným vnitřním monologu se projevuje sociálně orientovaný

symbolismus, který se vyhranil v následující Sovově sbírce *VYBOUŘENÉ SMUTKY*. V souvislosti s touto sbírkou byla Zlomená duše nejčastěji komentována a hodnocena.

Sovova báseň je věrným vysovením vyostřeného nekonformního citění Sovovy generace, hledající na vlastní pěst a v relativní duchovní nezávislosti orientaci v nenadále zkomplikovaném společenském životě konce století. Sova tu zcela opouští nedávno ještě bezvýhradně panující ideál uhlazené vnější formy a předkládá tvar záměrně nedopracovaný; jeho mezerami se otvírají přímé průhledy do duševního dění dosud nezavršeného a otevřeného příštím volbám a rozhodnutím. Báseň tak zapadá do myšlenkového kvasu v polovině devadesátých let, jak se projevil zejména v manifestu České moderny, který Sova v roce vzniku Zlomené duše spolupodepsal. — První vydání básně vyšlo autorovým vlastním nákladem a s rozhořčenou předmlouvou (později vypouštěnou) demaskující oficiální nakladatelské podnikání, jež podle Sovova názoru diskriminuje nekonformní literaturu. Téma zápasu umělců s nepříznivými hmotnými poměry a jejich vykořisťování podnikateli kultury, rozvinuté ve smetanovském intermezzu i v předmluvě Zlomené duše, bylo pro Sovu i nadále aktuální a vyvrcholilo jeho básní *Sloky spisovatelům* (1921), patetickou proklamací nezávislosti umění.

mč

## Zlomky epopeje - Jaroslav Vrchlický 1886

Už shoda titulu sbírky se souhrnným názvem historického cyklu, v němž chtěl Vrchlický zaznamenat epicko-reflexivní formou obraz duchovního života lidstva od nejstarších dob až po současnost (viz *DUCH A SVĚT*), svědčí o tom, že tento soubor veršů tvoří jeden z podstatných článků básnickova vývoje. A je jím také proto, že právě zde v motu ke sbírce básník rozvádí poslání celého cyklu.

Vznik souboru je vymezen léty 1883—1886, ale sbírka přináší i verše, které básník časopisecky zveřejnil už v roce 1881. Vedle mota kniha obsahuje *Prolog a Epilog* a mezi nimi proud vnitřně nečleněných veršů, jen povšechně řízený chronologií dějin. Tematicky se sbírka přimyká k několika okruhům (mýty, antika, orient, evropský středověk, přítomnost a české látky historické i soudobé); její žánrovou podobu určují převážně epické verše, ale objevují se i reflexe a lyrická čísla. Jde tedy o dosti různorodou sbírku, jejíž ráz utvářely nejen mýty a historie, ale často i výtvarné umění (verše

k výtvarným dílům), osobní vyznání, příležitost i náhoda (například sem vstoupily sbory z *Hippodamie*, které básník při přepracování této tragédie vypustil).

V motu se Vrchlický vyznává, že je sběratelem zlomků „z epopeje žalu, krve, bídy“, střeptů, na nichž „slzí rmut se blyští neb slabý záblesk lepší doby příští“. Pokládá se za pouhého vykladače bolesti jedince i lidstva, vždyť veškerá poezie nedělá nic jiného, než že „v souzvuk sbírá, co pod hvězdami jásá, kvílí, zmirá“. Na moto přímo navazuje *Prolog*, obsahující ústřední programovou reflexivní báseň nazvanou *Poezie*. V monumentalizujícím příměru poezie k ptáku, povznášejícímu básníka na svých křídlech, je vyjádřen hold osudové moci poezie, která básníka strhuje i proti jeho vůli. Podněcuje ho k tomu, aby naslouchal burácení času, nořil se do minulosti a oživoval to, co prouželo jeho hněv, vzněcovalo ho svou krásou, budilo v něm touhu po pravdě a dobro a co posiluje jeho přesvědčení, že „najdem vposled ztracený ráj zase“. Víra, že lidstvo dospěje k lepší budoucnosti, spolu s vyhraněnou představou hierarchie životních hodnot tvoří také nejobecnější myšlenkovou osu sbírky.

Už v *Prologu* se básník přiznává, že chce ve sbírce zaznamenat především to, co rozechvívalo jeho duši. Skutečně také pásmo zdánlivě neosobních mýtů a historických příběhů, lyrických monologů i reflexí prostupuje subjektivita, která se odhaleně projevuje v reflexích i v lyrických partiích, méně zjevně, přesto však určitě, i v historických příbězích, které básník nikdy jen prostě nereprodukuje v jejich literaturou či historií ustáleném podání, ale které přizpůsobuje a přetváří podle svého citového zaujetí. Proto také před vlastními historickými ději dává přednost mýtu, legendě, prostě útvarům, kde může volněji projevit své stanovisko a rozvinout tvůrčí fantazii. Tento subjektivní, citově podložený soud se stává výraznějším jednotlívým prvkem sbírky než sám převládající žánr historické epiky; v tomto soudu se projevují i básníkovy vnitřní rozpory, které později tolik dráždily básníkovy kritiky, shledávající v nich názorovou nevyhraněnost a eklekticismus. Tyto rozpory byly projevem měnicí se básníkovy naladění v okamžicích tvorby. Platí to obecně o celém cyklu, jenž neustále kolísá mezi optimistickými výhledy a pesimismem, mezi vírou a skepsí, a konkrétní projevy tohoto kolísání jsou patrné i v této sbírce. Jestliže v *Prologu* poezie povznáší člověka-básníka až takřka k titánskému nadosobnímu poslání, pak v následující básni (*Symfonie živlů*) se toto pozemské určení člověka vymezuje v konfrontaci s vladařskými přírodními živly krajně skepticky jako „Nic z ničeho jdu v nic“. Hned poté však je starozákonní Noemův příběh proměněn v adoraci zá-

zračného, nezničitelného života, který si Noe vyvzdoroval i proti Jehovově vůli (*Píseň života*).

Přes toto protikladné oceňování lidského života existuje ve sbírce Zlomky epopeje určitý vyhraněný hodnotový řád. Podněcuje básníka k rozličným variantám oslav života, ženy, lásky a krásy v osobních lyrických vyznáních (*Venus Verticordia*), ve vyznáních historicky stylizovaných (*Píseň trubadúra*) i v příbězích z antiky a středověku (*Štěstí Adonisovo*, *Herodice*, *Hadí v růžích*, *Abelard a Heloisa* aj.). Do středu světa klade básník lidské srdce (*Legenda srdce*) a dává antickým hrdinům pět hymnus na slunce. Na pedestal staví poezii a její tvůrce, ať už je to antická Sapphó, tragédové Aischylos, Sofoklés a Euripidés (*Smrt tragiků*), ať Petrarca, který vlastní smrt prožívá jako triumf poezie (*Poslední triumf Petrarkův*), právě tak jako geniální jednotlivce, kteří osvětlují tmu a stávají se prvními oběti světla (*Faust v Praze*). Oceňuje i lidskou přirozenost a hrdost, která se nezastaví ani před panovníkem (*Cid v klidu*).

Avšak Vrchlický není ve Zlomcích epopeje jen oslavovatelem určitých životních hodnot. Stává se také kritickým soudcem lidstva. Pohrdáním provází tyрана, který přihlíží, jak zajatci jdou hrdě vstříc smrti (*Zajatci*); za orgiemi Římanů, jásajících nad potlačením vzpoury otroků vedené Spartakem a krutě potrestané šesti tisíci křiči, vidí řadu dalších, které čekají lidstvo, než dosáhne svého jitra (*Spartakus*); odsuzuje zpupného Kaligulu, ponižujícího deputaci Židů, právě tak jako masakr bezbranných kacířů, který uspořádali v Bretani feudální páni (*Eon z Hvězd*; zde můžeme sledovat, jak Vrchlický přetváří nejen starozákonní příběhy, ale také historické skutečnosti — Eon nepadl v boji, ale zemřel ve vězení — a mytizuje je — hlava padlého Eona vržená do propasti se začala vznášet k hvězdám); stíhá krutost orientálních vládců (*Spravedlnost, Moudrost života*) a výčitkami svědomí dává pronásledovat španělského Filipa II. za jeho neslavné činy (*Zpověď vlků*). Jak se pak epopej blíží současné době, básníkovy kritické soudy nabývají na účinnosti a temperamentu. Rozhořčení nad surovými praktikami kolonialismu přechází až v odsudek přítomnosti, která se pyšní vzdělaností a svobodou a přitom ke svému cíli jde „krve proudy“ (*Civilizace, Ghazi*). Zde také nejotevřeněji proniká do epopejních obrazů básníkovy subjektivita: patos opovržení je zde stejně silný jako patos Vrchlického nadšené obhajoby tvůrčích duchů a jako patos osobních útočných polemik s básníkovými kritiky. Nad mrtvým Euripidem, roztrhaným psy, klene paralelu mezi zuřivými chrti a kritiky plnými žluče a zaspává je invektivami. V Euripidově osudu pak shledává společný úděl těch, „kdož tvůrčím křídlem tknutí cestou / neschůdnou kráčíme k ideálu“ (*Smrt tragiků*). Iro-

nickým pošklebkem pak stihá své kritiky v básni *Faust v Praze*: na Fausta vyvolávajícího minulé děje pokřikují diváci, že „chceme látky domácí“, ohlas to výtek, které vůči Vrchlického raným veršům vznesla na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let konzervativní část kritiky soustředěná kolem časopisu *Osvěta*. Obviňovala básníka, že přehlíží potřeby národního života a věnuje se převážně cizím látkám. Jakoby v odpověď zařadil sem Vrchlický několik di-thyrambických básní oslavujících rodnou zemi, její přírodu (*Čechy, Jitro na Petříně*) i historii (*Při obnovení sochy Bruncvíkovy pod mostem Karlovým, Koruně sv. Václava*). Tyto verše vesměs vyznívají vírou v lepší budoucnost národa, ale také skepsí k jeho přítomnosti. V básni *Cepy a kladiva* se autor před nevlídnou přítomností uchyluje ke snu, v němž ožívá jeho milované antické Řecko bušením kyklopických kladiv; nad ně však vyniká „nejkrásnější báseň lidstva hřeby v lebky vepsaná“, zvuk husitských cepů. V apostrofe české písni básník vyjadřuje přání, aby i jeho verše s ní souzněly. Sbírku uzavírá *Epilog*, slavná báseň *Nemesis*, vyzývající spravedlnost, o níž snili velcí duchové minulosti, k soudu nad lidstvem, a to i za cenu krvavé revoluce: v ní básník shledává budoucí Zoru lidstva. Hledí proto k spravedlnosti s nadějí, neboť „kdo dobrý, neleká se tvého soudu; / já aspoň, krok tvůj až uslyším, v hrobě / se pozvednu a žehnat budu tobě!“.

Ač Vrchlický odkazuje jako ke vzoru své tvorby k české písni, jeho verše zde nemají písňový ráz. Zvláště pro svou epiku si básník již dříve vypracoval jisté ustálené postupy, které se projevují i v této sbírce. Především pravidelné metrické schéma, nejčastěji pětistopý rýmovaný jamb s ženským nebo střídavým zakončením, dále zdůraznění větné intonace, které vede k oslabení významové stránky slova (pro to jsou příznačné četné pleonasmy, tautologie, zeugmata i vyšinutí z vazby). Tato větná intonace dosahuje prostřednictvím inverzí, perifrází a parentezí a při zautomatizování intonace veršové značné variability, a to zvláště na konci veršů (ve veršových kadencích); stává se zdrojem pateticky vznošeného projevu. Přítom i sem doléhá básníkův zájem o rozličné strofické útvary, který nacházel své uplatnění zejména v lyrických sbírkách. Z antických forem pojatých přízvučně tu najdeme sapfickou strofu (*Sapfó*) a strofu alkajskou (*Antinous*), z románských kancónu (*Při obnovení sochy Bruncvíkovy pod mostem Karlovým, Koruně sv. Václava*). V případě sapfické strofy a kancóny jde o zřejmý příznak sblížení s lyrickým projevem, který se i v epických verších sbírky nejzřetelněji uplatňuje v podobě obměňování jedné představy v několika verších i v celé strofě; to souvisí i s výrazně reflexivním rázem této epiky.

I když sbírka *Zlomky epeje* se zpravidla řadí k té části stejnojmenného cyklu, který přináší básníkovu drobnou epiku, touto reflexivní složkou se sblíží s knihami, tvořícími myšlenkovou osnovu cyklu.

zp

## Zpěvy páteční - Jan Neruda 1896

Poslední a již nedokončenou Nerudovu sbírku tvoří deset básní časové lyriky, které po básníkově smrti připravil spolu s J. Vrchlickým k vydání první editor Nerudových spisů I. Herrmann. Titul sbírky, vyjadřující utrpení českého národa připomenutím Velkého pátku, dne ukřížování Krista, je Nerudův: sedm z těchto básní neslo při časopiseckém zveřejnění označení *Ze Zpěvů pátečních*, jen osmá a nejstarší, *Ukolébavka vánoční*, vyšla roku 1881 bez bližšího určení. Dvě zbývající, *Moje barva červená a bílá* a *Jen dál*, jsou příležitostné; první vznikla k slavnosti odhalení pomníku K. Havlíčka v Kutné Hoře roku 1883 a druhá, otištěná roku 1886, tvoří součást slavnostního čísla *Národních listů* k jejich pětadvacatinám. (Tato slavnostní funkce nedovolovala obě básně při zveřejnění blíže charakterizovat, právě tak jako báseň *Ku vzkříšení!*, otištěnou roku 1883 ve *Vánočním albu*, která se titulem i tématem těsně přimyká ke *Zpěvům pátečním*, ale kterou editoři v době přípravy sbírky neznali, takže zůstala navždy mimo knižku.) Není proto jisté, zamýšlel-li Neruda zařadit i tyto básně do chystané sbírky. Jejich perspektivistické vyznění podnítilo J. Vrchlického k domněnce, že na bolestné básně *Zpěvů pátečních* měla navazovat druhá část, *Zpěvy Bílé soboty*, verše mužné síly a jásavého triumfu. To by potvrdzoval i dvojlist v podobě obálky v básníkově pozůstalosti s titulem *Verše časové*. Je možné, že tento obecný titul měl obsáhnout jak *Zpěvy páteční*, tak verše, o nichž Vrchlický mluví jako o *Zpěvech Bílé soboty*. A nasvědčovala by tomu i báseň *Ku vzkříšení!*, Vrchlickému ještě neznámá, o které nikdo z nerudovských badatelů nepochybuje, že patří k souboru *Zpěvů pátečních*, a jež svým titulem, apelačním rázem i rozvážením motivu vzkříšení národa tvoří rovněž protějšek veršů pašijových a přechod od obrazů národa trpícího, křížovaného, k národu vítězícímu: „Kdo se třese, hrom když bije, — pro věk ztracen, vržen k trouchni: / ... není jara bez hřímání, / není cesty mimo krev / ku vzkříšení, ku vzkříšení!“

Ve *Zpěvech pátečních* vytvořil Neruda zcela osobitou poezii časovou. I ona jako všechna dosavadní česká vlastenecká lyrika od-

povídá na soudobý stav národa a jeho postavení uprostřed jiných národů. Přitom se neváže na jakékoli konkrétní události českého politického života, i obě příležitostné básně mají zobecňující ráz a všestranně přesahují podnět, který je vyprovokoval. Při vši obecnosti se však tato lyrika nerozplývá v abstraktní vlastenecké rétorice. Její nevědnost a váha záleží v osobních, niterně hluboce procitěných a vnitřně pravdivých vyznáních. Vznikl tak vlastně jedinečný druh subjektivní lyriky, která v drobných, ale obsažných nápovědích připomíná klíčové okamžiky života lyrického subjektu; vypovídajíc o charakteru intimně prožívané lásky k rodné zemi podává zároveň obraz osudů národní pospolitosti, pojednává o její přítomnosti, minulosti i perspektivách. Jestliže subjektivní vztahy vyjadřuje tato lyrika v upřímných, otevřených zpovědích, pak osud národa zachycuje formou rozvedených přirovnání, paralelismů, antitezí i parabol, k nimž poskytuje látku, jak také naznačuje titul sbírky, opět jako v BALADÁCH A ROMANCÍCH křesťanský mýtus. Oba postupy se přitom někdy prolínají i v jediné básni. Monumentalizující patos, který takto vzniká, je založen na schopnosti básnického obrazu konfrontovat mýtus se soudobými prožitky; subjektivní prvek přitom zbavuje tuto monumentálnost odosobněné racionálnosti, vtiskuje jí silné citové zabarvení.

Obě příležitostné básně použili editoři k rámcování sbírky. Její vstup obstarává hymnická havlíčkovská báseň *Moje barva červená a bílá*, jejíž název je převzat z Havlíčkovy básně *Moje píseň* („Moje barva červená a bílá, / dědictví mé poctivosti a síla“). Vcelku konvenční představa českého národního praporu plápolajícího na žerdi ve větru inspirovala tu básnickou hru se symboly dvou protikladných barev (barva života a barva smrti), od nichž se odvíjí proud asociací, jež stejně kontrastně usilují vystihnout minulé děje národa, jeho charakter i přítomnost a nakonec i naděje vkládané do národní budoucnosti až k závěrečnému přání: „buď v Čechách bílý den a plno růží kolem“. V básni se spojily oba příznačné postupy sbírky: osobní vyznání, které se stupňuje až v představu ideálního českého národa uprostřed lidstva, a rozvíjení výchozí představy dvou svářících se barev v řadu ve své obsáhlosti jedinečných obrazů. I závěrečná báseň *Jen dál!* je hymnického rázu, ale zpracována zcela odlišně: představuje patetickou, na řečnickém stylu založenou výzvu k aktivitě, která by se v boji za lidskou volnost nespolehala na slavnou minulost národa a nebyla podlamována výmluvami na nepřizeň doby. Účinnost básně, jež do řečnických gest promítá prvky bérangerovské šansony s refrénem na konci každé strofy, záleží ve variabilitě jednotlivých slok, v nichž se snášejí důvody na podporu této výzvy.

Mezi obě rámcové básně vložili editoři vlastní páteční zpěvy. Ale ani ty všechny nevyznívají bolestnou elegií nad strastmi národa. Z této tóniny se zvláště vymykají verše, v nichž do popředí vystupuje subjektivní konfese. Nad líčením utrpení národa v nich převažuje obraz citových pout vízických lyrický subjekt k národu, a tedy verše, jež podávají především obraz tohoto subjektu. Zde nejvýrazněji také vystupuje nový rys této Nerudovy lyriky. Citové pouto se v těchto básních jeví jako trvalé, pevné a neměnné, a to, co je pod jeho vlivem v pohybu, je subjekt sám, podrobující sama sebe v setkání s milovaným národem autokritické analýze. Byla to láska k vlasti a obava, aby vlast neznevážil, co sehrálo úlohu strážného anděla a zachránilo básníka před lidským selháním (v básni *Anděl strážce*, která až v závěrečné pointě dešifruje mytickou postavu strážného anděla v přeneseném významu lásky k vlasti). Tataž láska pomohla lyrickému subjektu překonat nejtěžší chvíle života (smrt matky i milé): v básni vybudované na folklórní antitetičnosti je vyvrácení výchozích charakteristik národa jako chudého, všemi přehlíženého „prokletého cikáněte“ spojeno s vyznáním, že vše lze přežít, jen „tebe bych, národe, tebe bych nepřežil!“ (*Láska*). A v básni *Za srdcem!* se mluvčí přímo přiznává, že jeho pocity se proměňují podle situace lidu: „Zda jindy duše moje blahem výskla, / než když tvé líce, lide, samý nach a smích, / a zdali jindy slza do oka mi vpryskla, / než když tě ruka vraha bídně tiskla?“. Báseň rozvádí motiv užity už Nerudou v KNIHÁCH VERŠŮ o srdci skotského krále Roberta, jež měl hrdinný Douglas přenést do Svaté země, ale jež se stalo symbolem Douglasovy statečnosti v boji s Maury, se kterými se skotský hrdina na své cestě srazil. Analogicky nabízí i lyrický hrdina své srdce jako podněcovatele hrdinství v budoucích bojích národa s jeho nepřáteli.

Poslední vrstvu sbírky tvoří vlastní páteční zpěvy, obrazy utrpení národa. I sem zaléhá osobní zpověď. Báseň *Ecce homo* rozvíjí na protikladu dvou ve výkladní skříní zahlédnutých obrazů — zmučeného Ježíše a Když na lid český padla perzekuce — kontrastní paralelu ideálu a jeho trpké realizace. Nakonec se k nim připojuje paralelismus další: lyrický subjekt tu rekapituluje své mladistvé ideály a to, co z nich zbylo. V ostatních básních se úloha lyrického subjektu omezuje jen na autorský komentář rozvíjených paralel k motivům křesťanského mýtu a husitské tradice: matku Vlast a jejího syna Národ personifikuje matka s mrtvým synem na Kalvárii (*Matka sedmibolestná*), hořký osud českého národa pak stará krásná báje — podobenství o Kristovi, jenž se každodenně znovu obětuje v lesní kapliče. Titul básně *V zemi kalichu* je sice vyvolán představou Čech obklopených horami, ale obsahuje v sobě i narážku na

husitskou minulost. Konečně kontrast vznešené minulosti a malátné přítomnosti postihuje paralelismus strnulé africké krajiny, kterou prošel lev zanechávaje ji v němém ustrnutí, a teskného ticha v Čechách, kudy jen jednou krácel národ lev a dosud všichni cítí, že „jsme zde ve lví říši“ (*Ve lví stopě*).

Úloha křesťanského mýtu ve vlastních pátečních zpěvech je již poněkud jiná než v BALADÁCH A ROMANCÍCH. Jestliže tam šlo hlavně o oživení představ už zakořeněných v lidu, zde dochází k aktivnímu využití mýtu k obraznému zvýraznění osudů vlasti a především k zdůraznění osobně prožívané bolesti nad tímto osudem. Proto také nevzniká rozpor mezi aktualizací tradičního křesťanského mýtu a odkazy na husitskou tradici. Obojí má totiž stejnou funkci a obojí je chápáno ve svém sociálním dosahu. U husitství je to zjevné, u mýtu to přímo dokládá nejstarší báseň sbírky *Ukolébavka vánoční*, v níž Jezulátko „chudých lidí chudé dítě“ se stává symbolem svobody lidstva, jak se to zhusta dalo v ideologii demokratických a utopických proudů 19. století.

Zpěvy páteční, Nerudův odkaz národu, zůstaly nedokončeny; je to však torzo, které novým pojetím časové poezie, využitím rozmanitých forem rozvitých přirovnání i osobním citovým prožitkem stvořilo nový patos, jehož vliv je patrný už v parabolické politické poezii Macharově i v sociálních verších Bezručových, který však — jak svědčí četné ohlasy i citace v poezii Horově, Halasově, Seifertově i Neumannově, vzniklé v politicky vypjatých chvílích — natrvalo poznamenal veškerou českou politickou a sociální poezii.

zp

## Železná košile -

Jaroslav Kolman Cassius

1938

Železná košile patří ke skupině básnických knih, jejichž zásluhou se jejich autor, předtím novinář pravicového bulvárního tisku a autor literatury ovlivněné žurnalismem, zařadil už na prahu staršího svého věku mezi vynikající básníky třicátých a čtyřicátých let. Hlavní podíl na tomto překvapivém uměleckém vzestupu má autorův obrat k tématu mládí a rodné venkovské usedlosti a básnická metoda využívající stylizace vzpomínky; tyto na první pohled běžné záležitosti pojal Kolman zcela originálně, neobyčejně dramaticky a tak, že zkušenost mládí je tu nikoli reprodukována, ale nově tvo-

řena podle ryze básnických zákonitostí. Proto je zdrojem intenzivního působení. V letech národního ohrožení se na tento tematický okruh navrstvily motivy kolektivního zápasu o zachování češství a organicky s ním splynuly. Vznikla poezie monumentalizovaného mužného postoje, který prostupuje intimní i sociální sféru života.

Řada básní prvního (nepojmenovaného) oddílu sbírky *Železná košile* patří ještě do staršího okruhu Kolmanových návratů k venkovskému mládí, do návratů motivovaných více či méně osobně. Tak báseň *Vzpomínka* přivolává zdávna následující výjev: na chodbě venkovského stavení, „kde bzukot hmyzu zní“, dívka krájí pro malého chlapce chleba, řízne se přitom do prstu a chlapec jí saje krvácející ránu. Účinky aktu vzpomínání se projevují nikoli v měkkém konvenčním oparu snivosti, ale v tom, že jednotlivé uzlové body výjevu vystupují izolovaně z trvajících okolní temnoty zapomnění a ve svém zcela novém, neúplném propojení nabývají latentně obrazné hodnoty. Běžná událost je předvedena jako jeden z uhrančivých momentů zrodu lidské osobnosti a je ve svém působení nevyčerpateľná; v tomto smyslu žije i po létech. Právě takto, v perspektivě děsu a očarování, vzrušujícího zážitku a otvírajících se hlubin, pojal Kolman vzpomínkovou evokaci mládí v předchozí sbírce *Ověn*, s podobnou mámvostí jí dává zaznít i v *Železná košile*, např. v básni *Očistec lásky*. Ale už úvodní báseň celé sbírky programově ohlašuje přeměnu představy domova z toho, co bylo možno přirovnat k hnízdu, v dynamickou hodnotu, která žije dnes a teď, v něco, co bije křídly a činem uniká zániku. Je to zrazenost domova, to, že skutečný domov rodu je vyhaslý a opuštěný, co činí lyrický subjekt svobodným a umožňuje mu pochopit a vyslovit dramatickosti nehmotného domova vzlétajícího (báseň *Křídla domova*). Démonickými přísivty hraje obraz domova v básni věnované P. Bezručovi (*Básniku*), který oživuje především vědomí hanby, křivdy a hněvu, ve SLEZSKÝCH PÍSNÍCH spjaté s rodným krajem.

Po těchto předehrách prožívá lyrický subjekt v druhém oddílu (pojmenovaném stejně jako celá sbírka) obranné vzepětí osmatřicátého roku. Těchto deset básní není obrazem jednotlivých stadií krize; básně postihují — každá ze zcela nového, objevného úhlu — různé aspekty kolektivního zrání k obrannému činu. Pojem domova se Kolmanovi prudce rozšiřuje, ale nestává se proto abstraktnějším, neboť je prožíván stejně vášnivě a osudově jako představa rodného domu v lyrice vzpomínkové. Tradiční vlastenecké symboly boje za národ — meč, hrst hlíny, železná košile sv. Václava — procházejí v průběhu básně několikerým předpodstatněním; ožívají přitom nejen proto, že byly aplikovány na nové události, ale že se

životní zkušeností zkomplikovaly a zvrstvily, naplnily dramaticky se srážejícími významy. Tak hrst hlíny, dosud básníkovi asociovaná s pohřbíváním (kdy ji pozůstali berou do dlaně), k údivu mluvčího v době ohrožení náhle zavoní životem, ač by právě teď vlastně měla uštknout dlaň jako had a výronem jedu křečovitě semknout pěst i srdce v tvrdost balvanu; nejmíc se prodlévá právě u této představy — jaká by hlína podle očekávání měla být, a není (*Hrst země*). Podobně v titulní básni motiv železa napřed odkazuje k podkovám sbíraným pro štěstí, a ty jsou zas metaforami pro „tvrdá slova“ nalézaná na cestách dosavadní Kolmanovy poezie. Teprve v konfrontaci s tímto vstupním významem, tentokrát ve významu nejkrajnějšího odhodlání k boji, je v závěru železo, železná košile zbrojí národního zápasu, který všechen kov spotřebuje k zabíjení nepřátel; i zde však zůstává dramatická dvojnáčnost: železná košile se na okamžik stává i děsivou zhavou mřítí muk, navlečenou na tělo, znakem planoucího hněvu a uzamčení všech slov (od slov-podkov báseň začínala!) do klece mlčení.

Vášnivý prožitek nastávajícího zápasu je pro Kolmana o to konkrétnější, že jako jeden z mála autorů veršů r. 1938 mohl a dokázal začlenit do své poezie zažitou zkušenost vojáka první světové války. Válka, která nastává teď, je proto pro něho důvěrně známým a zároveň děsivým příznakem chystaného zabíjení, utrpení a ničení. Srovnává ji s tou minulou, mj. také v tom, že jeho generace před léty bojovala v cizích zemích, ale nové pokolení vojáků bude dýchat pach krve v krajině domova — nebude proto už vystupovat v úloze štvanců, ale jako mstitelé své vlastní sežehnuté země (*My a ty*). Spolu s příštím vojákem prohlíží lyrický mluvčí místa rodného kraje a rozeznává v nich úkryty, střílny, scénérie nastávajícího hrdinství a smrti (*Tentokrát tady*). Takové vidění dává Kolmanovi pocítit dobové situace jako skutečné rozhodující okamžiky vlastní a jejích synů, okamžiky vyzývající k mobilizaci všech sil, vytvářející osud (*Udeřila hodina*). Autor zároveň sám sobě hluboce ujasnil, že jediný lid je možným nositelem záchrany národa: v zástupu křičícím vlastenecká hesla pozoruje tři muže, rolníka, dělníka a básníka, kteří mlčí, protože vlast pro ně není heslem, ale životem práce (a pro dělníka i ocelovou pastí vykořisťování), podnětem vzpoury, oživotelkou srdcí — a právě tito muži se budou bít nejstatečněji (*Tři muži a jedna věc*). Toto demokratické stanovisko není v rozporu s romantičností básníkovy postoje, i když důraz na niterný svár vytrhává jedince ze zástupu a morální problém doby staví do osvětlení heroického individualismu. — Verše Železná košile byly dopsány v září 1938; ohlas mnichovské kapitulace už v nich není, je to poezie shromažďování sil k obraně. Tragický tón sbírky zazněl

silněji, když ji brali do rukou první čtenáři — už s vědomím, že síly byly pro tuto chvíli shromažďovány nadarmo. Další akty národního dramatu se odrážejí v následující Kolmanově sbírce *Hromnice hoří* (1939) a v dalších jeho verších válečných.

Druhé vydání Železná košile (1947) se značně liší od vydání prvního; autor je pojal jako výbor své občanské poezie z první války a z předvečera války druhé a text mnohých básní — zpravidla s negativními důsledky — přepracoval. mč

## Života bído, přec tě mám rád - Fráňa Šrámek

1905

První autorova básnická knížka. Do její atmosféry zasvěcuje úvodní báseň s příznačným názvem *Blízko konce*, jejíž lyrický hrdina, „ani hříšník, ani spravedlivý“, „tulák jara“ se hlásí k hořké resignaci („blínem zraje to, co kvetlo krví“), k vědomí jediné životní eventuality — cesty „do močálů, do bažin“. Znechucení, ironické skeptické gesto — které se tu napájí i z literárních pramenů, z oblíbené četby přelomu století (iluze a beznaděje hrdiny Turgeněvova románu *Dým*, trpká analýza lásky z Tolstého *Kreutzerovy sonáty*, ozývá se i Wildova *Balada o žaláři v Readingu*) — prostupuje všechny roviny hrdinova postoje k životu. Poznává jeho aktivitu citovou v útržcích milostných příběhů, v nichž je láska nahlížena jako navždy ztracená a uplynulá, ať již smrtí milenky (*A umřela, Pohřbím ji v neděli*), nebo — již jednoznačně mimo klasická poetická schémata — banálním vyvanutím někdejšího citu (*Návštěva*). Na místo „romantické“ věrné a vášnivé lásky, všespalujícího citu se dostává láska-epizoda, okázale tělesná („dobře líbám, koušu taky“) a stále plně neuspokojující „hlad srdce“. Scénérie této lyriky jsou nejčastěji melancholické zešeřelé interiéry — za deště, večer, v noci, nebo prostředí města či ještě spíše předměstí. Celkové znechucení přerůstá v jednoznačně vyjádřený aktivní odpor vůči sociální skutečnosti, jejíž znevolňující tlak je tu přímo symbolizován vojenskou mašinérií (*Vojáci, Raport, Curriculum vitae*). Lyrický hrdina ve své vnitřní revoltě proti skutečnosti hledá kontakty s jinými vyvrženými (baladická báseň *Ada, Minka, Marta*) a s jinými bouřícími se (v básni *Psi chorál* už jednoznačně s hornickou masou českého anarchistického severu) a zakotvuje svou negaci ve víře v naplnění zatím ještě velmi nejasně formulované představy (*Kus*

*krásného snu*) o nových vztazích člověka k člověku, které dovoli vytvořit i novou podobu lásky osvobozené od institucionálních pout a lživých konvencí (*Naše svatební*).

Tak tu již dvojpólovost titulu konfrontující negaci (Života bída) s přitakáním (přec tě mám rád) postihuje vnitřní dvojpólovost celé sbírky. Pocity rezignace, skepse a vědomí konce doprovázející každou reflexi skutečnosti se až paradoxně spojují se vyzváním životního kladu. I tvář lyrického hrdiny je dvojitá: je to skeptik, moderní intelektuál počátku 20. století, ale přitom „syn slunce“, který v sobě nese „krásný sen“, „sen jeden rudý“. Proti sociálním funkcím vnucovaným člověku v společenském organismu, proti psychickému rozpadu vnitřní integrity jedince, k němuž pod tímto tlakem dochází, jsou mobilizovány jakési až elementární funkce životní: svoboda přírodní, předkulturní autenticity. V tom je atmosféra „fin de siècle“, která je tu místy patrná v postojích, tematicce i obraznosti, podstatně rozrušována. Proti stálosti, jednoznačnosti, normě, kterou vnucuje jedinci sociální skutečnost, se prosazuje rozpornost, nestálost, porušení normy. Nejvyhroceněji v prudkém blasfemickém gestu strhávajícím z piedestalu tradiční společenská sankta: řád, disciplínu, oddanost ke státu (a k armádě jako jeho zkoncentrované potlačovatelské síle), vlastenectví (zvláště v básni *V dalmatské vinárně*, kde nad spor „vlasteneckých srbských“ důstojníků s králem Alexandrem a královnou Dragou je kladen provokativní obraz zabité krásné Dragy jako ženy), náboženství a jeho dogmatiku a konečně i manželskou lásku jako společenské instituce. Ale normativita a pevnost sankcionizovaných obrysů skutečnosti je popírána i zevnitř — nazíráním reality jako nehotové, plně nedopovězené a také nedopověditelné, nejasné a vždy do značné míry nesrozumitelné. Lidský prvek vnáší do ní nejednoznačnost, zachycuje skutečnost zkratkovitě a v náznacích. V nesvobodě, kterou skutečnost vnucuje, si subjekt vybojovává alespoň svobodu vnitřní složitosti, rozporu a nepostižitelnosti. V žádném případě však již nestojí mimo skutečnost, nenabízí místo ní žádnou jinou variantu — a nestaví se aristokraticky nad ni, aby nad přízemním jsoucnem budoval prostory pro svůj dialog s Bohem a Světem. Je pohroužen do nízké skutečnosti, do jejich „bažin a močálů“: přes zbytky symbolistní stylizace nezná osvobodivý pohyb po vertikále směrem k azuru. Zužitkována zůstává tak především ta složka odkazu české poezie konce století, která mířila k analýze vnitřní chandry jedince a k postižení jeho odmítavého postoje vůči skutečnosti.

Dvě stylové polohy sbírky se prosazují i ve dvojitým poměru k literatuře. Analytický postoj lyrického hrdiny hledá literární spojení v soudobém evropském písemnictví — jak v realistické reflexi

stavu společnosti, tak v sondách do nitra zoufajících osamělých duší. Postoj negující, spojený s postulováním potřeby hledání nového řádu, opouští naopak pole literárnosti a navazuje kontakty s ne-literaturou, s lidovou písní (zvláštní úlohu z toho hlediska tu hraje městský folklór) jakožto slohovým výrazem kolektivity.

Základní motivický půdorys sbírky je totožný se syžety raných Šrámkových próz, *Sláva života* (1903), *Ejhle člověk* (1904) aj. a tvoří tak vlastně jejich lyrický pandán reflektující jejich příběhy v kusých, sevřených zlomcích stavů beznaděje, skepse a kocoviny. Výraznějšího kritického ohlasu se sbírka bezprostředně po svém vzniku nedočkala a sám autor se později stavěl ke svým raným veršům s jistou nedůvěrou („Nepočínalo to právě nejveseleji v těchto verších a cestička odtud mohla se také stočit jinam, než kam dovedla“). Po mnoha stránkách měla přechodný charakter: její antimilitaristické verše a tvůrčí využívání lidové písně předznamenaly následující cyklus dvanácti básní *Modrý a rudý* (1906), který byl reakcí na Šrámkův konkrétní konflikt s rakouským státním a vojenským aparátem. Touha po nalezení životního kladu a jistoty našla svůj výraz zvláště ve sbírce SPLAV (1916). vm

## Žíznivé léto - Jan Zahradníček 1935

Žíznivé léto, čtvrtá básnická sbírka Jana Zahradníčka, je rozdělena do dvou oddílů; v prvním oddílu převládá lyrika s přírodními motivy, druhý oddíl má spíše reflexivní, meditativní charakter. I když je J. Zahradníček básníkem pevné křesťanské víry, jeho poezie není v žádném směru pouhou sakrální adorací; je v ní permanentně přítomno silné dramatické napětí. V Žíznivém létě, na rozdíl od předchozích Zahradníčkových básnických sbírek, už nenalzáme básníkův zápas o poznání boží existence, který byl v mnohém obdobou onoho mytického starozákonního archetypu, jímž je boj Jakuba s andělem. Tento zápas jako by byl dobojován, Zahradníček je opřen o „tvrz víry“, a přesto je v jeho verších značné dramatické napětí. Básníkova žízeň po něčem věčném (touto „žízní“ je také inspirován název sbírky), jeho touha po absolutnu („I kdybych stokrát žil na této zemi, / vždy více pít, ó pít by chtělo se mi. / — Však co jen bez konce, co vyčerpání nelze, / utišit může drsnou žízeň mou“ — básně *Žízně*), se neustále střetává s přirozenou smyslovostí člověka, jenž chce žít plným životem. „Mé smysly dokořán a z dálky nedozírné / do výhně krve duje v trýzni sirné — / jak o lilii opřen o vás



vím, / co odpovědět hlasům podsvětním“ (báseň *Věnování*). A básník, uvědomující si tento svár „duše s tělem“, v osobně konfesijní básni *Třicetiletý* hořce konstatuje: „Děravou oblohou se chladné slunce dere, / s pokřikem vrabců zní mé miserere / — dopola rozvinut můj život dále mívá.“ Harmonizovat a překonat tento svár může jedině pokora, s níž přijímá básník svůj lidský úděl, a neokázalé přimknutí k rodné krajině, k jejímu všednodennímu koloběhu setí a žní, rození a umírání. „A já — obrácen navždy k tomu jen, co jest — / do tvého jáso tu jsem vešel na svou pěst. / Vše spočteno, vše zváženo i výmluvy už není, / stačí jen věcí několik zřejmých jak světlo denní“ (báseň *Skřivan v oblacích*). Toto přimknutí se k rodnému kraji, programově vyjádřené v poslední básni sbírky *Cesta domů*, kde se refrénovitě opakuje básníkově toužebné přání „Ó cesto, k mým chodidlům přílní a veď mne“, má pro Zahradníčkovu poezii zásadní význam. Zatímco v jeho dřívější tvorbě bylo vždy cosi singulárního, básníkově drama probíhalo v samotě, což jen podtrhovalo jeho básnický subjektivismus, Žíznivé léto mění jeviště tohoto dramatu, básník opouští „komůrku samoty“ a chce být v souzvuku se vším, čím žije příroda a jeho rodný kraj. Tento posun do světa mimo vlastní já proměňuje v Žíznivém létu Zahradníčkův subjektivismus v niternost a je výrazem básníkově poznání, že plného života, po němž touží, nemůže dosáhnout v izolaci samoty, ale jen ve společenství všech a všeho, čím je obklopen. Toto společenství nemůže Zahradníček, věren svému světovému názoru, vnímat jinak než jako společenství živých a mrtvých, obývajících „zem matku“, kterou básník vzývá v máchovskými laděné básni *Odkaz*.

Zesílená objektivace Zahradníčkovy lyriky, způsobená jeho zaktovením v rodné Vysočině, se výrazně projevuje i v básníkově obraznosti. Mízi abstraktní meditace, místo nich cítíme v básníkových metaforách a přirovnáních nerozlučnou svázanost vnitřního prožitku s přírodně krajinou realitou. Ve všech proměnách lyrického subjektu je účasten rodný kraj jako svědek básníkově zápasu i součást jeho duchovního vzepětí. „Kraj mrazem strnulý se třese na sítnici, / šik stromů k obzorům se postupovat zdá, / ve větvích ptáci plody zpívající / zvěstovali mi zemi budoucna.“ A protože je to kraj venkovský, je Zahradníčkova obraznost plna základních vesnických motivů; nejfrekventovanější motivy jsou: chléb, žně, setí, sklizeň, chlív aj. Byla-li v přechodných sbírkách Zahradníčkova obraznost často fascinována motivy rozkladu, pomíjivosti a temnoty, v Žíznivém létě tihne básník naopak k věcem, které nepomíjejí, které svou vahou pevně lnou k zemi. Místo temnoty a podzimního šera je básník přitahován zářícím slunečním světlem — např. básně *Psi dni* nebo *Po žních* jsou doslova oslavou polední-

ho žaru letního dne. Svými četnými přírodními motivy nechce Zahradníček vyvolávat dojmovou barevnost, není v žádném případě tvůrce impresionistických nálad, vše přírodní se stává stavem nitra, které prožívá přírodu jako součást křesťanské kosmogonie pádu a vykoupění. „Rameno ohnivé do výše vodu váží, / stín dlaně Hospodinovy se v prče mih, / kupí se oblaka nad lesů černou stráží, / jak anděl vcházíš do všech skutků svých“ (báseň *Květná neděle*).

Jan Zahradníček vstoupil do literatury na počátku třicátých let (sbírka *Pokusení smrti*, 1930) pod vlivem básnického díla Březinova. Od Březiny přejal nejen noetickou hodnotu religiozně mystického prožitku, ale také cit pro tvarovou architekturu básně. I když Zahradníček ve svých počátcích částečně splatil dluh básnickému experimentování své doby (veršové schéma je zde velmi nepravidelné, vynalézavá asonance převládá nad rýmem apod.), od třetí sbírky *Jeřáby* (1933) je už v jeho tvorbě zřejmá snaha po hutnosti, což spolu se složitou konstrukcí pravidelného verše tvoří charakteristickou podobu Zahradníčkovy poezie. Žíznivé léto — spolu s jeho další básnickou sbírkou *POZDRAVENÍ SLUNCI* (1937) — představuje vrchol Zahradníčkovy básnické tvorby.

jm

## JMENNÝ REJSTŘÍK

(Hesla odkazují i k přídavným jménům odvozeným ze jmen vlastních.

Čísla stránek kurzívou odkazují k samostatným heslům.)

### A

- Aischylos 383  
 Albert Eduard 318  
 Aleš Mikoláš 150  
 Alexandr I., ruský car 188  
 Alexandr, srbský král 392  
 Amort Vilém 128  
 Amundsen Roald 108, 309  
 Apollinaire Guillaume 29, 58,  
 65, 71, 163, 169, 170, 181,  
 198, 199, 202, 270  
 Apostata Julián, císař 54, 55  
 Arbes Jakub 33, 128, 145  
 Arcimboldo Giuseppe 15  
 Arcos René 169  
 Augustinus Aurelius  
 (svatý) 188, 335

### B

- Bach Alexandr 99, 239  
 Balounová Marie 222  
 Báthoryová Alžběta 279  
 Baudelaire Charles-Pierre 55,  
 71, 95, 198, 249, 266, 270, 318  
 Bednář Jaroslav 70—72  
 Bednář Kamil 194  
 Bedřich, arcivévoda 283  
 Beethoven Ludwig van 85,  
 317  
 Bendl Karel 24, 120  
 Beniško Karel 65  
 Béranger Pierre-Jean 172,  
 240, 345, 386  
 Bergson Henri 178, 362  
 Bezruč Petr 32, 36, 122, 153,  
 282—287, 297, 315, 332, 388,  
 389

Biebl Konstantin 11, 72, 165,  
170, 180—182, 256—258,  
260, 273, 377—379  
Bílek František 253, 360  
Blahoslav Jan 281  
Boccaccio Giovanni 75  
Bolzano Bernard 27, 28  
Botticelli Sandro 74, 254  
Bowring John 279  
Brahe Tycho de 279  
Branislav František 356—358  
Braunerová Zdenka 90, 92  
Brecht Bertolt 297  
Breton André 15, 258, 279  
Bridel Bedřich 52  
Brumlík Josef 254  
Březina Otakar 29, 30, 42, 84,  
146, 205, 212, 226, 250—253,  
267, 271, 272, 290, 301—303,  
311—314, 316—318, 348,  
358—360, 361, 365, 395  
Bulwer-Lytton Edward  
George 144  
Burešová Marie 122  
Burian Emil František 122,  
135, 180  
Bürger Gottfried August 118  
Byron George Gordon 119,  
144, 145, 176, 235

## C

Cambronne Pierre Jacques  
337  
Cendrars Blaise 164  
Cid (Rodrigo Díaz de Bivar)  
48, 383  
Cocteau Jean 198, 276  
Crevel René 88  
Cyril (svatý) 279

## Č

Čapek Antonín 243  
Čapek Jan Blahoslav 87

Čapek Josef 12, 59, 98  
Čapek Karel 65, 98, 181, 220,  
324  
Čarek Jan 72—74  
Čech Svatopluk 36, 41, 87,  
125—128, 132, 146, 149,  
171—174, 212—216, 240,  
242, 243, 330, 350—352, 355,  
371  
Čejka Josef Rodomil 235  
Čelakovský František  
Ladislav 24, 34, 36, 37, 118,  
119, 137, 145, 171, 185—187,  
188—191, 279, 281  
Čermák Antonín 100  
Černík Artuš 324  
Čyževskij Dmitrij 146

## D

Dali Salvator 15  
Dante Alighieri 26, 48, 71,  
247, 278, 335  
Danton Georges Jacques 202  
Darwin Charles Robert 47,  
49, 210, 243  
Dederra Fr. 338, 339  
Dehmel Richard 268, 329  
Deml Jakub 159—161  
Diogenes ze Sinopy 16  
Dioklecián, císař 55  
Diviš Prokop 279  
Dobrovský Josef 144, 279  
Dostojevskij Fjodor  
Michajlovič 192  
Draga, srbská královna 392  
Dubus Édouard 222  
Duhamel Georges 65, 169,  
315  
Durdík Josef 345  
Dürich Josef 243  
Dvořák Antonín 24, 38, 120  
Dvořák Karel 146

Dyk Viktor 9, 12, 16—18, 36,  
41—43, 122, 149, 151,  
157—159, 183, 184, 185, 217,  
221, 361

## E

Edison Thomas Alva 30, 31,  
164, 181, 273  
Engliš Karel 183  
Eon 383  
Epstein Jakob 198  
Erben Karel Jaromír 19, 22,  
24, 39, 40, 100, 114,  
115—120, 145, 187, 191, 323,  
339  
Erenburg Ilja  
Grigorjevič 200, 268  
Euripides 383

## F

Fairbanks Douglas 124  
Feldek Lubomír 282  
Ferdinand I., císař 308  
Ferdinand II., císař 55  
Fibich Zdeněk 120  
Filip II., španělský král 383  
Fischer Otokar 119, 120,  
219—221  
Florian Josef 59, 122  
Foch Ferdinand 43  
Foligno Angèle de 335  
Fox Ralph 297  
Franco Francisco 45, 89, 297  
František z Assisi, svatý 156,  
224  
Fratellini bratři (Albert,  
François, Paul) 164, 198  
Freud Sigmund 274  
Frič Josef 74, 170, 340—342  
Frič Josef Václav 9, 12  
Frída Bedřich 308  
Frynta Emanuel 374  
Fuchs Rudolf 287

Fučík Bedřich 324  
Fučík Julius 277, 324

## G

Galilei Galileo 306  
Garborg Arne 380  
García Lorca Federico 297  
Garibaldi Giuseppe 20  
Gaszowtt Václav 60  
Geibel Emanuel 23  
Gellner František 10, 36, 122,  
124, 175—177, 185,  
243—246, 247, 267, 285, 293,  
301, 318, 328  
Gero, markrabě 174, 279, 283  
Godunov Boris, car 189  
Goethe Johann Wolfgang  
von 42, 54, 144, 219, 220,  
247, 279, 328, 379  
Goetze Peter Otto von 191  
Gogh Vincent van 108  
Gottwald Klement 298  
Götz František 154, 168, 324  
Grabowski Bronisław 90  
Grave Jean 267  
Grégr Julius 212  
Grieg Edward Hagerup 95  
Grillparzer Franz 158  
Grund Antonín 120  
Gutfreund Otto 340

## H

Hájek z Libočan Václav 368  
Halas František 31, 32, 43 až  
46, 59, 78, 89, 90, 107—108,  
120—122, 135, 146, 166 až  
168, 202, 203, 206, 250, 255,  
268—270, 272, 277, 290, 297,  
298, 311, 324, 325—327,  
335—338, 376, 388  
Hálek Vítězslav 21, 24, 86,  
145, 230, 261, 288, 289, 291,  
320, 342—345, 349,  
352—356, 370, 371

Hamerling Robert 234  
 Hamsun Knut 301  
 Hanka Václav 187, 279  
 Hart Ferdinand 79  
 Hartman Moritz 110  
 Hašek Jaroslav 246, 247, 248  
 Haussmann Jiří 182  
 Havlasa Bohumil 85  
 Havlíček Borovský Karel 17,  
 19, 20, 21, 105, 109—111,  
 113—115, 171, 184, 185, 187,  
 338—340, 385, 386  
 Havránek Bohuslav 146  
 Hebbel Christian  
 Friedrich 241  
 Hegel Georg Wilhelm  
 Friedrich 235, 330  
 Heine Heinrich 34, 85, 122,  
 219, 245, 296, 310, 340, 354  
 Hello Ernest 360  
 Henry, anarchista 54  
 Herben Jan 286  
 Herder Johann Gottfried 189,  
 279  
 Herrmann Ignát 385  
 Hesiodos 48  
 Heyduk Adolf 12, 21, 22—25,  
 38—41, 290  
 Hindl Eduard 145  
 Hlaváček Karel 94, 95, 146,  
 161—163, 206, 217, 221 až  
 223, 318, 329, 360, 365, 378  
 Hlinka Andrej 183  
 Hněvkovský Šebestián 368  
 Hofmannstahl Hugo von 96  
 Holan Vladimír 9, 78, 79,  
 88—90, 146, 236—238, 277,  
 318, 319—321, 358, 376  
 Hölderlin Johann Christan  
 Friedrich 88  
 Holinová Anna 104  
 Holý Josef 42  
 Homér 220, 238

Honzl Jindřich 163, 198  
 Hora Josef 12, 44, 65, 67, 70,  
 72, 74—79, 81, 89, 112, 122,  
 125, 134—136, 146, 151, 154,  
 179, 202, 206, 212, 220,  
 227—229, 237, 238, 246, 255,  
 260, 305, 309—311, 318, 323,  
 324, 338, 372, 376, 388  
 Horáčková Doroška 352  
 Horáková Jarmila 181  
 Hořejší Jindřich 12, 68—70,  
 122, 151, 154, 176, 229, 305,  
 324  
 Hořica Ignát 132  
 Hrozný Ivan, car 279  
 Hrubín František 72, 79,  
 111—113, 120, 146, 181, 238,  
 290, 318, 358, 372—374  
 Hubený Tomáš V. 128  
 Hugo Victor 46, 47, 194, 288  
 Hus Jan 55, 150, 266, 305,  
 306, 370  
 Huysmans Joris Karl 222  
 Hybeš Josef 296

## CH

Chamisso Adalbert von 16  
 Chaplin Charles 181  
 Chateaubriand François-  
 -Auguste-René de 334  
 Chesnoy Guyon de (paní de G.)  
 335  
 Chirico Giorgio de 15  
 Chmelenský Josef Krasoslav  
 145, 185, 281

## I

Ibsen Henrik 216, 327

## J

Jablonský Boleslav 25—29,  
 171, 235  
 Jakobson Roman 146, 273,  
 274

Jakubec Jan 120  
 Jammes Francis 53  
 Janáček Leoš 287, 320  
 Jánošík Juraj 279  
 Janský Karel 146, 254  
 Jelínek Hanuš 122  
 Jesenin Sergej Alexandrovič 310  
 Jirásek Alois 42, 330  
 Jirát Vojtěch 146, 211, 265  
 Jiří z Poděbrad 306  
 John Jaromír 122  
 Josef II., císař 55  
 Juda Karel 183  
 Jung Václav Alois 176  
 Jungmann Josef 143, 205, 279, 280, 281, 339  
 Justián I., císař 279

## K

Kadlec Svatopluk 168  
 Kaimar Josef 9, 283  
 Kaligula (Caligula), císař 383  
 Kalina Josef Jaroslav 339  
 Kalista Zdeněk 65, 168, 256  
 Kamarýt Josef Vlastimil 185, 187, 191, 281  
 Kant Immanuel 185  
 Karamzin Nikolaj Michajlovič 279  
 Karásek Jiří (ze Lvovic) 94, 95, 216, 293—296  
 Karel IV. 21, 22, 304  
 Karel Veliký, císař 90, 91, 92, 93, 367  
 Keats John 121  
 Kierkegaard Sören 194  
 Klácel František Matouš 119  
 Knap Josef 168, 324  
 Kollár Jan 27, 34, 119, 171, 191, 216, 220, 278—282  
 Kolář Jiří 238  
 Kolman Cassius Jaroslav 388—391

Kolumbus Kryštof 75  
 Komenský Jan Amos 42, 183, 279  
 Komm Hynek 137  
 Koniáš Antonín 173  
 Konrád Karel 181  
 Konůpek Jan 360  
 Koperník Mikuláš 279  
 Kopitar Bartoloměj 279  
 Kossuth Lajos 279  
 Kościuszko Tadeusz 279  
 z Kounic Václav hrabě 346  
 Kounicová Eleonora hraběnka 243  
 Kovařovic Karel 120  
 Králík Oldřich 146, 211, 287  
 Kramář Karel 16, 183, 184  
 Krásnohorská Eliška 132, 242, 355, 369—372  
 Kropotkin Petr Alexejevič 267  
 Krčín z Jelčan Jakub 308  
 Krčma František 146  
 Krejčí František Václav 146, 215, 216, 318, 345, 360  
 Krejčí Jan 38  
 Krejčí Karel 146  
 Krylov Ivan Andrejevič 232  
 Kříčka Petr 68, 314—316  
 Kühnlová Marie L. 128  
 Kulda Josef 378  
 Kundera Milan 246  
 Kusák Alois 183  
 Kuzmány Karol 145  
 Kvapil Jaroslav 38  
 Kvapilová Hana 287

## L

Langer Josef Jaroslav 36—38, 187, 191, 235  
 Langerbergová Valborg a Joen 356  
 Lasák Oldřich 321

- Laurenciová Marie 198  
 Leander Richard  
 (Volkman) 208  
 Leconte de Lisle Charles 46  
 Lenau Nikolaus 23, 234, 239  
 Lenin Vladimír Iliič 64, 108,  
 200, 276, 304, 305, 309  
 Lermontov Michail  
 Jurjevič 330  
 Levit Pavel 324  
 Lindbergh Charles 181  
 Linde Samuel 279  
 Lomnický z Budče Šimon 99

## M

- Macek Antonín 147—149,  
 151, 361  
 Maeterlinck Maurice 317  
 Mahen Jiří 29, 107, 122, 146,  
 197, 207, 216—219, 254, 301  
 Mach Josef 246—248  
 Mácha Karel Hynek 23, 27,  
 30, 33, 44, 50, 51, 52, 85, 89,  
 111, 112, 119, 122, 134, 135,  
 136—146, 163, 164, 187, 205,  
 206, 207, 212, 226, 235, 237,  
 254, 311, 354, 372, 374, 394  
 Macháčková Tereza 210  
 Máchal Jan 120  
 Machar Josef Svatopluk 33  
 až 36, 53—56, 122, 130,  
 131—133, 183, 185, 216, 244,  
 245, 247, 269, 285, 295, 330 až  
 332, 345, 355, 380, 388  
 Majakovskij Vladimír  
 Vladimirovič 123, 164, 274  
 Majerová Marie 176, 293  
 Malczewski Antoni 136  
 Mallarmé Stéphane 90, 198,  
 260  
 Malraux André 297  
 Malý Jakub 235  
 Malybroková-Stielorová  
 Ottilie 91

- Mánes Josef 122, 150, 375  
 Marconi Guglielmo 181  
 Mareš František 183, 184  
 Marten Miloš 146, 335  
 Martinů Bohuslav 120  
 Masaryk Tomáš Garrigue  
 173, 216, 248, 266, 305  
 Matys Vojtěch 299  
 Metoděj, svatý 279  
 Meyer M. Wilhelm 208  
 Mickiewicz Adam 118, 136,  
 139, 234  
 Michaelisová Karin 52  
 Michelangelo Buonarroti 75  
 Mirabeau Honoré Gabriel de  
 Riqueti 277  
 Mistral Frédéric 199  
 Mommsen Theodor 365  
 Mörike Eduard 42  
 Mosen Julius 234  
 Mrštík Vilém 328, 335  
 Mukařovský Jan 14, 15, 120,  
 146, 345  
 Musset Alfréd de 42  
 Mussolini Benito 75  
 Myslbek Josef Václav 368
- N
- Napoleon Bonaparte 55, 164,  
 279  
 Nebeský Pavel 128  
 Nebeský Václav Bolemír 119,  
 233—236  
 Nedvídek Alois 261  
 Nechvátal František 9, 12  
 Nejedlý Zdeněk 356  
 Němcová Božena 42, 116,  
 122, 166, 167, 352  
 Němec František 74  
 Nero Claudius Drusus Caesar,  
 císař 55  
 Neruda Jan 9, 10, 18—22, 23,  
 25, 36, 39, 40, 43, 50, 80, 85,

- 86, 87, 99—106, 119, 122,  
128, 145, 208—212, 229 až  
233, 244, 245, 264, 285, 311,  
326, 329, 332, 343, 346, 349,  
355, 372, 373, 374, 385—388
- Nerval Gérard de 70
- Nestor 113, 114
- Neumann Stanislav  
Kostka 69, 84, 96—98,  
122—125, 149, 152, 153, 163,  
176, 177—179, 199, 218, 229,  
245, 246, 253, 266—268, 293,  
296—298, 301, 303, 309, 318,  
328, 337, 362, 365, 388
- Newton Isaac 279
- Nezval Vítězslav 11, 13—15,  
29—31, 81, 108, 135, 161,  
163, 165, 181, 196—200, 201,  
202, 206—208, 258—260,  
270, 272, 273—275, 311, 318,  
324
- Nielsen Fritz Walter 297
- Nietzsche Friedrich 158, 266,  
267, 294, 313, 360
- Noha Jan 12
- Novák Arne 42, 65, 120, 211,  
255, 256
- Novák Ladislav 128
- Novák Vítězslav 41, 120
- Novalis 144, 310
- Novomeský Laco 297
- O**
- Obrtel Vít 111
- Olbracht Ivan 152, 293
- Opolský Jan 94—96
- Orten Jiří 9, 51—53, 122,  
191—194
- Otruba Mojmir 120
- Ovidius Naso, Publius 29,  
197, 330, 338

- P**
- Pábičková Eleonora 37
- Palacký František 191, 340
- Palivec Josef 79, 90, 203—206
- Palivec Václav 203
- Pasternak Boris  
Leonidovič 90
- Pekárek Václav 324
- Pekař Josef 79, 225
- Petr Václav 323
- Petrarca Francesco 280, 383
- Pfleger-Moravský Gustav 9,  
128
- Picasso Pablo 326
- Picek Václav Jaromír 187
- Pick Otto 303
- Piša Antonín Matěj 65, 67,  
76, 154, 168—170, 202, 272,  
277, 321, 324, 356, 376
- Pivoda František
- Platón 26, 27, 271, 333
- Poe Edgar Allan 199, 349
- Pokorný Rudolf 242
- Polák Karel 18
- Polák Milota Zdirad 187, 243
- Polan Bohumil 376
- Polo Marco 75
- Ponchon Raoul 111, 372
- Pospíšil Jan Hostivít 26, 38
- Pospíšilová Marie 26
- Preissig Viktor 286
- Prel Karl du 208
- Procházka Arnošt 42
- Procházka Antonín 122
- Prokop Holý 185
- Przesmycki Zenon  
(Miriam) 194
- Przybyszewski Stanisław 266,  
294
- Pujmanová Marie 65
- Purkyně Karel 127
- Puškin Alexandr  
Sergejevič 23, 78, 79, 132,  
237, 279, 315



## Q

Quinet Edgar 234

## R

Rais Karel Václav 349  
 Rašín Alois 183  
 Ravachol (?) 54  
 Ráž Arnošt 377  
 Rejsnerová Larisa 88  
 Renn Ludwig 297  
 Reynek Bohuslav 56—59,  
 248—250  
 Rieger František  
 Ladislav 127  
 Richter Johann Gottfried 191  
 Rilke Rainer Maria 90, 236  
 Rimbaud Jean-Arthur 259  
 Robert (Bruce), skotský  
 král 387  
 Rodenbach Georges 254  
 Roháč z Dubé Jan 173  
 Rosettiová Christina Georgina  
 346  
 Rościszewski Adam 116  
 Rousseau Henri 74, 340  
 Rousseau Jean-Jacques 343  
 Rozkošný Josef Richard 41  
 Rožmberkové 308

## S

Sabina Karel 145, 191  
 Sade Donatien markýz de 279  
 Sapfó 88, 383, 384  
 Sattler Joseph 162  
 Saudek Erich Adolf 253, 360  
 Savonarola Girolamo 74  
 Scott Walter 144, 199  
 Seifert Jakub 194  
 Seifert Jaroslav 9, 31, 65, 74,  
 78, 79—81, 108, 135, 146,  
 152—154, 163—165, 167,  
 170, 179, 200, 201, 254—256,  
 257, 258, 260, 267, 276—277,

305, 311, 322, 324, 374—376,  
 388  
 Shakespeare William 61, 194,  
 288, 349  
 Shelley Percy Byshe 234  
 Schiller Friedrich 158, 279  
 Schmidt Georg Friedrich 281  
 Schmidtová Friederika 281  
 Schmidtová Ludmila 104  
 Schopenhauer Arthur 294,  
 316, 318  
 Schulz Ferdinand 243, 355  
 Schuselka Franz 279  
 Skládal Jiří 321  
 Skládalová Anežka 321  
 Skřeček Rudolf 146  
 Sládek Josef Václav 84—87,  
 171, 261—265, 287, 305, 329,  
 345—349, 355, 366, 369, 371  
 Sládková Emilie 85, 288, 345,  
 346  
 Sládková Helena 290  
 Sládková Marie 346  
 Sladkovský Karel 99  
 Słowacki Juliusz 136  
 Smetana Bedřich 122, 368,  
 369, 379, 381  
 Smith Adam 185  
 Sofokles 383  
 Sojka Jan Erazim 120  
 Sova Antonín 17, 36, 69,  
 82—84, 112, 129—131, 149,  
 151, 163, 229, 253, 267, 303,  
 358, 360, 361, 363—365, 379  
 až 381  
 Spartakus 383  
 Spenser Edmund 50  
 Stalin Josif  
 Vissarionovič 297, 298  
 Stašek Antal 12  
 Stehlík Ladislav 9  
 Stirner Max 267  
 Stránský Adolf 183  
 Suda Stanislav 128

Sušil František 19  
Svatopluk, kníže 279  
Svoboda Jiří 198  
Svobodová Růžena 159

## Š

Šafařík Pavel Josef 279, 281  
Šalda František Xaver 18, 35,  
43, 76, 79, 108, 122, 131, 136,  
146, 149, 151, 163, 165, 181,  
212, 216, 225, 233, 265, 272,  
293, 305, 311, 314, 318, 323,  
326, 360, 365  
Šembera Vratislav  
Kazimír 208  
Šima Josef 273, 276  
Šimáček František 36  
Šimáček Matěj Anastazia 132  
Šimek Eduard 128  
Šnajdr Karel 64  
Šnajdr Karel Sudimír 187,  
281  
Šolc Václav 172, 174,  
238—243, 299  
Špillar Jaroslav 128  
Šrámek Fráňa 12, 69, 79, 84,  
98, 159, 176, 245, 267, 285,  
293, 298—301, 328, 391—393  
Štefánik Milan Rastislav 341  
ze Šternberka Jaroslav 279  
Šternberková Karolina,  
hraběnka 37  
Štúr Ludovít 281  
Štursa Jan 305  
Štyrský Jindřich 198

## T

Tacitus Publius Cornelius 54,  
89  
Teige Karel 163, 181, 198,  
200, 256, 270, 273, 324, 378  
Tennyson Alfred 86  
Teréza à Gesu 230

Theer Otakar 147, 149, 151,  
177, 221, 361—363  
Tichá Anna 230  
Tichý Alois 230  
Tichý František 372  
Tille Václav 168  
Tolstoj Lev Nikolajevič 319  
Toman Karel 17, 43, 69, 76,  
79, 80, 84, 87, 98, 111, 122,  
124, 131, 149—151, 159, 176,  
245, 246, 255, 265, 277,  
291—293, 301, 303—305,  
309, 311, 314, 327—329, 356,  
358, 372, 375  
Tomíček Jan Slavomír 145  
Tovačovský z Cimburka  
Ctibor 188  
Toyen 254, 255  
Trakl Georg 57, 59, 95, 249,  
250, 270  
Turgeněv Ivan Sergejevič 380,  
391  
Tvrdý Karel 323  
Tyl Josef Kajetán 145, 171,  
368  
Tzara Tristan 198

U

Uher Josef 293  
Unamuno Miguel de 194  
Utamaro Kitagawa 98

V

Vacek-Kamenický František  
Jaroslav 187, 281  
Václav, kníže (svatý) 225,  
226, 239, 305, 325, 374, 384,  
389  
Václav IV., král 278  
Václav Bedřich 33, 76, 146,  
154, 202, 260, 298, 323, 324,  
376  
Váchal Josef 360

- Vaillant Edouard 54  
 Valečka Eduard 18  
 Valéry Paul 90, 203, 206  
 Vančura Vladislav 29, 70,  
 122, 152, 273  
 Verhaeren Emile 69, 179  
 Verlaine Paul 111, 112, 222,  
 329  
 Veselá Anna 287  
 Veselá Marie 85  
 Viková-Kunětická Božena  
 183, 184  
 Vildrac Charles 65, 169, 316  
 Villon François 61, 218, 219  
 Vinařický Karel 188  
 Vladimír Svjatoslavič,  
 kníže 114  
 Vlček Jaroslav 120  
 Vodák Jindřich 146  
 Vodička Felix 120, 146  
 Voskovec Jiří 273  
 Vrba Jan 189  
 Vrchlická Ludmila 194  
 Vrchlický Jaroslav 9, 36, 41,  
 42, 46—50, 60—63, 86, 87,  
 93, 146, 149, 179, 181,  
 194—196, 212, 219, 236, 264,  
 288, 289, 290, 294, 295,  
 305—309, 318, 335, 346, 349,  
 355, 369, 372, 381—385  
 Vyskočil Albert 226

## W

- Wagner Richard 368  
 Wachsman Alois 340  
 Weiner Richard 154—157  
 Weis Karel 128  
 Werfel Franz 287, 360  
 Werich Jan 273  
 Whitman Walt 147, 148, 179,  
 306  
 Wilde Oscar 69, 152, 391  
 Wirthová-Bednářová Běla 70

- Wolker Jiří 63—66, 118, 120,  
 154, 168, 179, 181, 229, 267,  
 301, 316, 321—324, 358, 377

## Z

- Zahradníček Jan 59, 146,  
 224—227, 250, 393—395  
 Zarathustra 348  
 Závada Vilém 31—33, 59,  
 66—67, 81, 108, 181,  
 200—203, 250, 270 až 273,  
 277, 311, 318, 324  
 Zedlitz Joseph Christian  
 von 234  
 Zeyer Julius 9, 86, 87, 90—94,  
 132, 146, 264, 289, 290,  
 332—335, 349, 366—369  
 Zimmermann Jan Nep. 144  
 Zola Émile 54, 93  
 Zweig Stefan 253

## Ž

- ze Žerotína Karel starší 279  
 Žižka Jan 55, 306  
 Žukovskij Vasilij  
 Andrejevič 118, 234

## SEZNAM AUTORŮ A JEJICH DĚL

- Bednář Jaroslav (1889—1976) Hvězdná tuláctví - - - 70  
 Bezruč Petr (1867—1958) Slezské písně - - - 282  
 Biebl Konstantin (1898—1951) Nový Ikaros - - - 180  
 S lodí jež dováží čaj  
 a kávu - - - 256  
 Zlom - - - 377
- Branislav František  
 (1900—1968) Věčná země - - - 356  
 Březina Otokar (1868—1929) Ruce - - - 250  
 Stavitelé chrámu - - - 301  
 Svítání na západě - - - 311  
 Tajemné dálky - - - 316  
 Větry od pólů - - - 358  
 Chudá rodina  
 z Heřmaně - - - 72  
 Lešetínský kovář - - - 125  
 Nové písně - - - 171  
 Písně otroka - - - 212  
 Ve stínu lípy - - - 350
- Čelakovský F. L.  
 (1799—1852) Ohlas písní českých - - - 185  
 Ohlas písní ruských - - - 188  
 Moji přátelé - - - 159  
 Anebo - - - 16  
 Devátá vlna - - - 41  
 Milá sedmi  
 loupežníků - - - 157  
 Kytice z pověstí  
 národních - - - 115  
 Poledne - - - 219  
 Umělé květiny - - - 340  
 Nové verše - - - 175  
 Radosti života - - - 243  
 Dokořán - - - 43  
 Kohout plaší smrt - - - 107  
 Ladění - - - 120
- Čarek Jan (1898—1966)
- Čech Svatopluk (1846—1908)
- Deml Jakub (1878—1961)
- Dyk Viktor (1877—1931)
- Erben K. J. (1811—1870)
- Fischer Otokar (1883—1938)
- Frič Josef (1900—1973)
- Gellner František (1881—1914)
- Halas František (1901—1949)

- Náše paní  
 Božena Němcová - - - 166  
 Sépie - - - 268  
 Torzo naděje - - - 325  
 Tvář - - - 335  
 Časy viz Torzo naděje  
 Hořec viz Tvář  
 V přírodě - - - 342  
 Večerní písně - - - 352  
 Občanská válka - - - 182  
 Král Lávra - - - 109  
 Křest svatého  
 Vladimíra - - - 113  
 Tyrolské elegie - - - 338  
 Básně - - - 22  
 Dědův odkaz - - - 38  
 Cigánské melodie viz Básně  
 Mstivá kantiléna - - - 161  
 Pozdě k ránu - - - 221  
 Kameni, přicházíš... - - - 88  
 První testament - - - 236  
 Tereška Planetová - - - 319  
 Itálie - - - 74  
 Jan houslista - - - 76  
 Máchovské variance - - - 134  
 Pracující den - - - 227  
 Struny ve větru - - - 309  
 Hudba na náměstí - - - 68  
 Krásná po chudobě - - - 111  
 Země sudička - - - 372
- Hálek Vítězslav (1835—1874)
- Hausmann Jiří (1898—1923)
- Havlíček Karel (1821—1856)
- Heyduk Adolf (1835—1923)
- Hlaváček Karel (1874—1898)
- Holan Vladimír (1905—1980)
- Hora Josef (1891—1945)
- Hořejší Jindřich (1886—1941)
- Hrubín František (1910—1971)
- Jablonský Boleslav  
 (1813—1881) Básně - - - 25  
 Písně milosti viz Básně  
 Sodoma - - - 293  
 Slávy dcera - - - 278
- Karásek Jiří (1871—1951)
- Kollár Jan (1793—1852)
- Kolman Cassius Jaroslav  
 (1883—1951) Železná košile - - - 388
- Krásnohorská Eliška  
 (1847—1926) Ze Šumavy - - - 369
- Kříčka Petr (1884—1949) Šípkový keř - - - 314

- Langer Josef J. (1806—1846) České krakováčky - - - 36  
 Macek Antonín (1872—1923) Mé Čechy  
 a jiné básně - - - 147  
 Mahen Jiří (1882—1939) Plamínky - - - 216  
 Mach Josef (1883—1951) Robinson Krusoe - - - 246  
 Mácha K. H. (1810—1836) Máj - - - 136  
 Machar J. S. (1864—1942) Confiteor... - - - 33  
 Golgata - - - 53  
 Magdaléna - - - 131  
 Tristium Vindobona  
 I—XX - - - 330  
 Nebeský V. B. (1818—1882) Protichůdci - - - 233  
 Neruda Jan (1836—1891) Balady a romance - - - 18  
 Knihy veršů - - - 99  
 Písňe kosmické - - - 208  
 Prosté motivy - - - 229  
 Zpěvy páteční - - - 385  
 Hřbitovní kvítí viz  
 Knihy veršů  
 Neumann St. K. (1875—1947) Kniha lesů, vod  
 a strání - - - 96  
 Láska - - - 122  
 Nové zpěvy - - - 177  
 Sen o zástupu zoufajících  
 a jiné básně - - - 266  
 Sonáta horizontálního  
 života - - - 296  
 Nezval Vítězslav (1900—1958) Absolutní hrobař - - - 13  
 Básně noci - - - 29  
 Pantomima - - - 196  
 Pět minut za městem - - - 206  
 Sbohem a šáteček - - - 258  
 Skleněný havelok - - - 273  
 Abeceda, Podivuhodný kouzelník  
 viz Pantomima; Akrobat, Edison  
 viz Básně noci  
 Opolský Jan (1875—1942) Klekání - - - 94  
 Orten Jiří (1919—1941) Elegie - - - 51  
 Ohnice - - - 191  
 Palivec Josef (1886—1975) Pečetní prsten - - - 203

- Píša A. M. (1902—1966) Nesrozumitelný  
 svatý - - - 168  
 Reynek Bohuslav (1892—1971) Had na sněhu - - - 56  
 Rty a zuby - - - 248  
 Seifert Jaroslav (1901—1986) Jaro, sbohem - - - 79  
 Město v slzách - - - 152  
 Na vlnách TSF - - - 163  
 Ruce Venušiny - - - 254  
 Slavík zpívá špatně - - - 276  
 Zhasněte světla - - - 374  
 Svatební cesta viz  
 Na vlnách TSF  
 Sládek J. V. (1845—1912) Jiskry na moři - - - 84  
 Selské písně  
 a České znělky - - - 261  
 Sluncem a stínem - - - 287  
 V zimním slunci - - - 345  
 Sova Antonín (1864—1928) Ještě jednou se  
 vrátíme - - - 82  
 Lyrika lásky a života - - - 129  
 Vybouřené smutky - - - 363  
 Zlomená duše - - - 379  
 Údolí Nového Království viz  
 Ještě jednou se vrátíme  
 Prvosenky - - - 238  
 Šolc Václav (1838—1871) Splav - - - 298  
 Šrámek Fráňa (1877—1952) Života bído,  
 přec tě mám rád - - - 391  
 Všemmu navzdory - - - 361  
 Měsíce - - - 149  
 Sluneční hodiny - - - 291  
 Stoletý kalendář - - - 303  
 Torzo života - - - 327  
 Vrchlický Jaroslav  
 (1853—1912) Duch a svět - - - 46  
 Hořká jádra - - - 60  
 Okna v bouři - - - 194  
 Strom života - - - 305  
 Zlomky epepeje - - - 381

Weiner Richard (1884—1937)	Mezopotamie - - - 154
Wolker Jiří (1900—1924)	Host do domu - - - 63
	Těžká hodina - - - 321
	Svatý Kopeček viz
	Host do domu
Zahradníček Jan (1905—1960)	Pozdravení slunci - - - 224
	Žiznivé léto - - - 393
Závada Vilém (1905—1958)	Cesta pěšky - - - 31
	Hradní věž - - - 66
	Panychida - - - 200
	Siréna - - - 270
Zeyer Julius (1841—1901)	Karolinská epopaja - - - 90
	Troje paměti
	Víta Choráze - - - 332
	Vyšehrad - - - 366

## CHRONOLOGICKÝ PŘEHLED DĚL UVEDENÝCH VE SLOVNÍKU

1824	Slávy dcera /Kollár/ - - - 278
1829	Ohlas písní ruských /Čelakovský/ - - - 188
1835	České krakováčky /Langer/ - - - 36
1836	Máj /Mácha/ - - - 136
1839	Ohlas písní českých /Čelakovský/ - - - 185
1841	Básně /Jablonský/ - - - 25
1844	Protichůdci /Nebeský/ - - - 233
1852	Tyrolské elegie /Havlíček/ - - - 338
1853	Kytice z pověstí národních /Erben/ - - - 115
1854	Král Lávra /Havlíček/ - - - 109
1855	cca Křest svatého Vladimíra /Havlíček/ - - - 113
1859	Básně /Heyduk/ - - - 22
	Večerní písně /Hálek/ - - - 352
1868	Knihy veršů /Neruda/ - - - 99
	Prvosenky /Šolc/ - - - 238
1872	V přírodě /Hálek/ - - - 342
1873	Ze Šumavy /Krásnohorská/ - - - 369
1878	Duch a svět /Vrchlický/ - - - 46
	Písně kosmické /Neruda/ - - - 208
1879	Dědův odkaz /Heyduk/ - - - 38
1880	Jiskry na moři /Sládek/ - - - 84
	Ve stínu lípy /Čech/ - - - 350
	Vyšehrad /Zeyer/ - - - 366
1883	Balady a romance /Neruda/ - - - 18
	Lešetinský kovář /Čech/ - - - 125
	Prosté motivy /Neruda/ - - - 229
1886	Zlomky epopaje /Vrchlický/ - - - 381
1887	Confiteor... /Machar/ - - - 33
	Sluncem a stínem /Sládek/ - - - 287
1888	Nové písně /Čech/ - - - 171
1889	Hořká jádra /Vrchlický/ - - - 60
1890	Selské písně a České znělky /Sládek/ - - - 261
1893	Tristium Vindobona I—XX /Machar/ - - - 330
1894	Magdaléna /Machar/ - - - 131
	Okna v bouři /Vrchlický/ - - - 194

- 1895 Písně otroka /Čech/ - - - 212  
Sodoma /Karásek/ - - - 293  
Tajemné dálky /Březina/ - - - 316
- 1896 Karolinská epopeja /Zeyer/ - - - 90  
Pozdě k ránu /Hlaváček/ - - - 221  
Svítání na západě /Březina/ - - - 311  
Zlomená duše /Sova/ - - - 379  
Zpěvy páteční /Neruda/ - - - 385
- 1897 V zimním slunci /Sládek/ - - - 345  
Větry od pólů /Březina/ - - - 358  
Vybouřené smutky /Sova/ - - - 363
- 1898 Mstivá kantiléna /Hlaváček/ - - - 161
- 1899 Stavitelé chrámu /Březina/ - - - 301
- 1900 Ještě jednou se vrátíme /Sova/ - - - 82  
Klekání /Opolský/ - - - 94  
Troje paměti Víta Choráze /Zeyer/ - - - 332
- 1901 Golgata /Machar/ - - - 53  
Ruce /Březina/ - - - 250
- 1902 Torzo života /Toman/ - - - 327
- 1903 Radosti života /Gellner/ - - - 243  
Sen o zástupu zoufajících a jiné básně /Neumann/ - - - 266  
Slezské písně /Bezruč/ - - - 282
- 1905 Života bído, přec tě mám rád /Šrámek/ - - - 391
- 1906 Milá sedmi loupežníků /Dyk/ - - - 157
- 1907 Lyrika lásky a života /Sova/ - - - 129  
Plamínky /Mahen/ - - - 216
- 1909 Robinson Krusoe /Mach/ - - - 246  
Strom života /Vrchlický/ - - - 305
- 1913 Moji přátelé /Deml/ - - - 159  
Sluneční hodiny /Toman/ - - - 291
- 1914 Kniha lesů, vod a strání /Neumann/ - - - 96
- 1916 Splav /Šrámek/ - - - 298  
Šípkový keř /Křička/ - - - 314  
Všemu navzdory /Theer/ - - - 361
- 1918 Anebo /Dyk/ - - - 16  
Mé Čechy a jiné básně /Macek/ - - - 147  
Měsíce /Toman/ - - - 149  
Nové zpěvy /Neumann/ - - - 177
- 1919 Nové verše /Gellner/ - - - 175

- 1920 Pracující den /Hora/ - - - 227
- 1921 Host do domu /Wolker/ - - - 63  
Hudba na náměstí /Hořejší/ - - - 68  
Město v slzách /Seifert/ - - - 152
- 1922 Nesrozumitelný svatý /Piša/ - - - 168  
Těžká hodina /Wolker/ - - - 321
- 1923 Občanská válka /Haussmann/ - - - 182
- 1924 Had na sněhu /Reynek/ - - - 56  
Chudá rodina z Heřmaně /Čarek/ - - - 72  
Pantomima /Nezval/ - - - 196
- 1925 Itálie /Hora/ - - - 74  
Na vlnách TSF /Seifert/ - - - 163  
Rty a zuby /Reynek/ - - - 248  
Zlom /Biebl/ - - - 377
- 1926 Slavík zpívá špatně /Seifert/ - - - 276  
Stoletý kalendář /Toman/ - - - 303
- 1927 Panychida /Závada/ - - - 200  
S lodí jež dováží čaj a kávu /Biebl/ - - - 256  
Sépie /Halas/ - - - 268  
Struny ve větru /Hora/ - - - 309
- 1929 Nový Ikaros /Biebl/ - - - 180
- 1930 Básně noci /Nezval/ - - - 29  
Devátá vlna /Dyk/ - - - 41  
Hvězdná tuláctví /Bednář/ - - - 70  
Kohout plaší smrt /Halas/ - - - 107  
Mezopotamie /Weiner/ - - - 154
- 1931 Tvář /Halas/ - - - 335
- 1932 Siréna /Závada/ - - - 270  
Skleněný havelok /Nezval/ - - - 273
- 1933 Lásky /Neumann/ - - - 122
- 1934 Poledne /Fischer/ - - - 219  
Sbohem a šáteček /Nezval/ - - - 258
- 1935 Krásná po chudobě /Hrubin/ - - - 111  
Žíznivé léto /Zahradníček/ - - - 393
- 1936 Dokořán /Halas/ - - - 43  
Máchové variace /Hora/ - - - 134  
Ruce Venušiny /Seifert/ - - - 254
- 1937 Absolutní hrobař /Nezval/ - - - 13  
Cesta pěšky /Závada/ - - - 31

- Jaro, sbohem /*Seifert*/ - - - 79  
 Kameni, přicházíš /*Holan*/ - - - 88  
 Pozdravení slunci /*Zahradníček*/ - - - 224  
 Sonáta horizontálního života /*Neumann*/ - - - 296  
 Umělé květiny /*Frič*/ - - - 340  
 1938 Torzo naděje /*Halas*/ - - - 325  
 Zhasněte světla /*Seifert*/ - - - 374  
 Železná košile /*Kolman Cassius*/ - - - 388  
 1939 Jan houslista /*Hora*/ - - - 76  
 Věčná země /*Branislav*/ - - - 356  
 1940 Hradní věž /*Závada*/ - - - 66  
 Naše paní Božena Němcová /*Halas*/ - - - 166  
 Pět minut za městem /*Nezval*/ - - - 206  
 První testament /*Holan*/ - - - 236  
 1941 Elegie /*Orten*, vyd. 1946/ - - - 51  
 Ohnice /*Orten*/ - - - 191  
 Pečetní prsten /*Palivec*/ - - - 203  
 Země sudička /*Hrubín*/ - - - 372  
 1942 Ladění /*Halas*/ - - - 120  
 1943 Terezka Planetová /*Holan*/ - - - 319

## OBSAH

- Úvodem - - - 7  
 Absolutní hrobař /*V. Nezval*/ - - - 13  
 Anebo /*V. Dyk*/ - - - 16  
 Balady a romance /*J. Neruda*/ - - - 18  
 Básně /*A. Heyduk*/ - - - 22  
 Básně /*B. Jablonský*/ - - - 25  
 Básně noci /*V. Nezval*/ - - - 29  
 Cesta pěšky /*V. Závada*/ - - - 31  
 Confiteor... /*J. S. Machar*/ - - - 33  
 České krakováčky /*J. J. Langer*/ - - - 36  
 Dědův odkaz /*A. Heyduk*/ - - - 38  
 Devátá vlna /*V. Dyk*/ - - - 41  
 Dokořán /*F. Halas*/ - - - 43  
 Duch a svět /*J. Vrchlický*/ - - - 46  
 Elegie /*J. Orten*/ - - - 51  
 Golgata /*J. S. Machar*/ - - - 53  
 Had na sněhu /*B. Reynek*/ - - - 56  
 Hořká jádra /*J. Vrchlický*/ - - - 60  
 Host do domu /*J. Wolker*/ - - - 63  
 Hradní věž /*V. Závada*/ - - - 66  
 Hudba na náměstí /*J. Hořejší*/ - - - 68  
 Hvězdná tuláctví /*J. Bednář*/ - - - 70  
 Chudá rodina z Heřmaně /*J. Čarek*/ - - - 72  
 Itálie /*J. Hora*/ - - - 74  
 Jan houslista /*J. Hora*/ - - - 76  
 Jaro, sbohem /*J. Seifert*/ - - - 79  
 Ještě jednou se vrátíme /*A. Sova*/ - - - 82  
 Jiskry na moři /*J. V. Sládek*/ - - - 84  
 Kameni, přicházíš... /*V. Holan*/ - - - 88  
 Karolinská epopėja /*J. Zeyer*/ - - - 90  
 Klekání /*J. Opolský*/ - - - 94  
 Kniha lesů, vod a strání /*St. K. Neumann*/ - - - 96  
 Knihy veršů /*J. Neruda*/ - - - 99  
 Kohout plaší smrt /*F. Halas*/ - - - 107  
 Král Lávra /*K. Havlíček*/ - - - 109  
 Krásná po chudobě /*F. Hrubín*/ - - - 111



Křest svatého Vladimíra	K. Havlíček	- - - 113
Kytice z pověstí národních	K. J. Erben	- - - 115
Ladění	F. Halas	- - - 120
Láska	St. K. Neumann	- - - 122
Lešetínský kovář	S. Čech	- - - 125
Lyrika lásky a života	A. Sova	- - - 129
Magdaléna	J. S. Machar	- - - 131
Máchovske variace	J. Hora	- - - 134
Máj	K. H. Mácha	- - - 136
Mé Čechy a jiné básně	A. Macek	- - - 147
Měsíce	K. Toman	- - - 149
Město v slzách	J. Seifert	- - - 152
Mezopotamie	R. Weiner	- - - 154
Milá sedmi loupežníků	V. Dyk	- - - 157
Moji přátelé	J. Deml	- - - 159
Mstivá kantiléna	K. Hlaváček	- - - 161
Na vlnách TSF	J. Seifert	- - - 163
Naše paní Božena Němcová	F. Halas	- - - 166
Nesrozumitelný svatý	A. M. Piša	- - - 168
Nové písně	S. Čech	- - - 171
Nové verše	F. Gellner	- - - 175
Nové zpěvy	St. K. Neumann	- - - 177
Nový Ikaros	K. Biebl	- - - 180
Občanská válka	F. Haussmann	- - - 182
Ohlas písní českých	F. L. Čelakovský	- - - 185
Ohlas písní ruských	F. L. Čelakovský	- - - 188
Ohnice	J. Orten	- - - 191
Okna v bouři	J. Vrchlický	- - - 194
Pantomima	V. Nezval	- - - 196
Panychida	V. Závada	- - - 200
Pečetní prsten	J. Palivec	- - - 203
Pět minut za městem	V. Nezval	- - - 206
Písně kosmické	J. Neruda	- - - 208
Písně otroka	S. Čech	- - - 212
Plamínky	J. Mahen	- - - 216
Poledne	O. Fischer	- - - 219
Pozdě k ránu	K. Hlaváček	- - - 221
Pozdravení slunci	J. Zahradníček	- - - 224
Pracující den	J. Hora	- - - 227

Prosté motivy	J. Neruda	- - - 229
Protichůdci	V. B. Nebeský	- - - 233
První testament	V. Holan	- - - 236
Prvosenky	V. Šolc	- - - 238
Radosti života	F. Gellner	- - - 243
Robinson Krusoe	J. Mach	- - - 246
Rty a zuby	B. Reynek	- - - 248
Ruce	O. Březina	- - - 250
Ruce Venušiny	J. Seifert	- - - 254
S lodí jež dováží čaj a kávu	K. Biebl	- - - 256
Sbohem a šáteček	V. Nezval	- - - 258
Selské písně a České znělky	J. V. Sládek	- - - 261
Sen o zástupu zoufajících		
a jiné básně	St. K. Neumann	- - - 266
Sépie	F. Halas	- - - 268
Siréna	V. Závada	- - - 270
Skleněný havelok	V. Nezval	- - - 273
Slavík zpívá špatně	J. Seifert	- - - 276
Slávy dcera	J. Kollár	- - - 278
Slezské písně	P. Bezruč	- - - 282
Sluncem a stínem	J. V. Sládek	- - - 287
Sluneční hodiny	K. Toman	- - - 291
Sodoma	J. Karásek	- - - 293
Sonáta horizontálního života	St. K. Neumann	- - - 296
Splav	F. Šrámek	- - - 298
Stavitelé chrámu	O. Březina	- - - 301
Stoletý kalendář	K. Toman	- - - 303
Strom života	J. Vrchlický	- - - 305
Struny ve větru	J. Hora	- - - 309
Svítání na západě	O. Březina	- - - 311
Šípkový keř	P. Kříčka	- - - 314
Tajemné dálky	O. Březina	- - - 316
Terežka Planetová	V. Holan	- - - 319
Těžká hodina	J. Wolker	- - - 321
Torzo naděje	F. Halas	- - - 325
Torzo života	K. Toman	- - - 327
Tristium Vindobona I—XX	J. S. Machar	- - - 330
Troje paměti Víta Choráze	J. Zeyer	- - - 332
Tvář	F. Halas	- - - 335

Tyrolské elegie	K. Havlíček	- - -	338
Umělé květiny	J. Frič	- - -	340
V přírodě	V. Hálek	- - -	342
V zimním slunci	J. V. Sládek	- - -	345
Ve stínu lípy	S. Čech	- - -	350
Večerní písně	V. Hálek	- - -	352
Věčná země	F. Branislav	- - -	356
Větry od pólů	O. Březina	- - -	358
Všemu navzdory	O. Theer	- - -	361
Vybouřené smutky	A. Sova	- - -	363
Vyšehrad	J. Zeyer	- - -	366
Ze Šumavy	E. Krásnohorská	- - -	369
Země sudička	F. Hrubín	- - -	372
Zhasněte světla	J. Seifert	- - -	374
Zlom	K. Biebl	- - -	377
Zlomená duše	A. Sova	- - -	379
Zlomky epopeje	J. Vrchlický	- - -	381
Zpěvy páteční	J. Neruda	- - -	385
Železná košile	J. Kolman Cassius	- - -	388
Života bído, přec tě mám rád	F. Šrámek	- - -	391
Žíznivé léto	J. Zahradníček	- - -	393
Jmenný rejstřík		- - -	397
Seznam autorů a jejich děl		- - -	416
Chronologický přehled děl uvedených ve slovníku		- - -	421
Obsah		- - -	425

MIROSLAV ČERVENKA,  
VLADIMÍR MACURA,  
JAROSLAV MED,  
ZDENĚK PEŠAT

## SLOVNÍK BÁSNICKÝCH KNIH

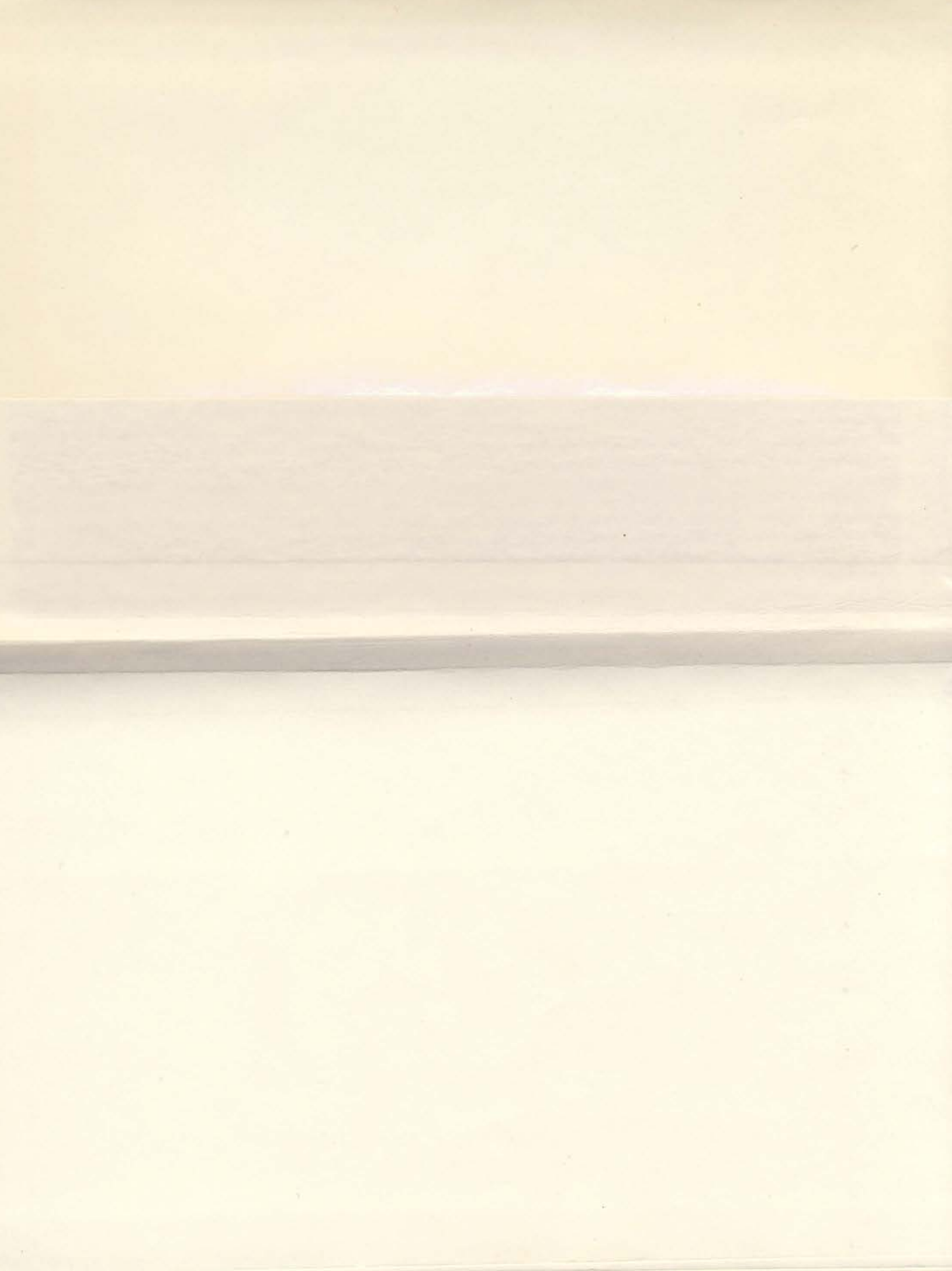
*/Díla české poezie  
od obrození  
do roku 1945/*

Jmenný rejstřík zpracovala  
Marcela Pittermannová  
Obálka a typografická úprava  
Václav Jedlička  
Vydal Československý spisovatel  
v Praze roku 1990  
jako svou 6082. publikaci  
Odpovědná redaktorka  
Eva Vašíčková  
Výtvarný redaktor  
Pavel Hrach  
Technická redaktorka  
Ivana Škorpilová  
Vytiskly Tiskárny Vimperk,  
státní podnik  
Náklad 3000 výtisků  
Stran 432. 12/16  
AA 30,15, VA 30,86  
505/22/856  
Vydání první. 22-114-90

Kčs 40,—







ISBN 80-202-0217-X