

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 sebepřetváření. 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 mluvčí *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, básnickovo 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 zniťňována 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 věčnosti 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 básnickova 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 básnickova 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 básnickova 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 Golgatě*: 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 *Golgatě* 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 stroze rétorické podoby traktátu, žalmu nebo modlitby.

Novou složkou Macharovy tvorby se v *Golgatě* 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 uchováující 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 *Sohus 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. Sbírka *Had na sněhu* spadá do období, kdy Reynek, stále ještě pod mocným dojmem kolektivní zkušenosti z válečného kataklysmu, čerpal inspiraci z německých expresionistických autorů (mnohé z nich v čele s G. Traklem také překládal). Válka a její expresionistický ohlas prudec 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 uškntutými 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 kulisám 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 pevně, 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.