

výslovně protimodernistická, zakořeněná „v hluboké zkušenosti a v hlubokém dojetí lidského srdce“; prvotina básníka původem ze Žižkova, roditelého 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 zvějšku, 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 odstupů 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 kulminacečního 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 obrozeneckého 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 shledat 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 přšce 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. Lásky 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 / neuposlechnuše 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 neznamena přijetí vzdějšího světa jako takového. Neznamena 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 lyrickoepická kniha V. Dyka obnovuje žánr romantické balady, která čerpá látku z lidové pověsti nebo si ji tvoří v obdobném duchu. Postavy, příběh i přírodní scénérie 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 návrat 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 hrůchu. 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 rovnoměrném 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