

svého života, vysmívá se především sám sobě. Strážlivý 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 dvojznačnosti 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 hřichy, / 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 — „Nejtvrdší 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 oproštuje 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 Geoga 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 Jedineho 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 vylušit 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 předpokladem vyložen ve smyslu rukou — článků ma-