

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 propustuje 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 zříci 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*). Sbíрку uzavírá *Báseň nejpokornější* se symbolistní a primitivistickou stylizací mluvčího, jenž je prorok, mudrc, téměř bůh, a přesto jen „milosti zástupů pokorně odevzdáný / 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 vzývané 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 zdobnou — „chlapec nejmenší z malých“. Všechno to poznamenává i zvláštní tvar volného verše, který se podrobuje mluvní diki, 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 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 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 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 *Snebevetí 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