

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 Hlaváčkova 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 přibližují 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 zamřazenost aktérů 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 procítěným, 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 Hlaváčkova 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 vášnivě 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, nejplnější 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 zjednostranění, 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 (Nezvalova *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.