

Jako Verhaeren úpěl i Sova hluboko a dlouho v žalářích solipsismu a romantismu, aby našel posléze jako on lék osobnímu hoři v objektivaci: ve vrůstu do velikých společenských celků, jejichž životem učil se žít. V básnickou skutečnost a pravdu proměnil radu Verhaerenovu: „*Admirez l'homme et admirez la terre et vous vivrez ardents et clairs*“. Jako Dehmel hledal novou radost, která by měla celou rozkoš svobody a přitom posvěcení zákona. Byl do značné míry improvisátor jako Dehmel a také občas didaktik jako on; ale v poslední době často tato didaktika zjihla v milostnou skutečnost básnickou, nalila se a rozkvetla v čistý názor a tvar. Co je život? ptal se jednou Dehmel. A odpověděl si: „*smáti se krvácejícími ranami*“. I k této hrdé definici našly by se obdoby v díle Sovově.

Byl a bude dlouho ještě svému národu básníkem družné lásky, která není věru slabostí.

0 nejmladší poesii české

Dvě přednášky a dvě stati

Gise Pickové a Martě Baurové rozeným

Saudkovým přátelsky připsáno

Slovo úvodní

Podávám zde v literárně kritickém a historickém zpracování dvě přednášky, které jsem měl v Mozarteu na konci března t. r. na vyzvání spolku moderních nakladatelů Kmen jako úvod k recitacím sl. Milady Matysové. Můj text zachovává ovšem celkový obrys obou řečí i jejich myšlenkový postup a také ovšem jejich soudy a jejich motivy i hodnocení celkové, ale některé partie funduji zde hlouběji novými rozbory, příliš jemnými, aby nezanikly v sále, kde jsou vrhány do nepokojného posluchačstva z pódia: ty žádají si právě slova členého z knížky.

Můj poměr k nejmladším českým básníkům, z něhož zde skládám účty budoucnosti, stál mne v životě mnoho trpkostí a mrzutostí a poškodil valně, alespoň podle ujišťování některých mých dobrodinečků, mou reputaci kritickou. Jeden můj přítelíček dokonce napsal, že jsem tak kolem své padesátky dosáhl po Březinovi téže dokonalosti jako on, ale že jsem si to pokazil pozdějším svým poměrem k nejmladším směrům literárním. Nežádalo se tedy ode mne po padesátce nic, než abych mlčel, nebo — opakoval to, co jsem říkal do ní. Nic než abych se posadil jako dotýkaná soška pod skleněný zvon a hrál si na národní modlu a autoritu. Jenže já na takovouhle dokonalost kašlu! Jenže já byl tak smělý, že jsem se odvážil vyvíjet se dál. Což je možno tohleto odpustit, notabene u nás v Čechách, kde největší touhou každého je být ve čtyřiceti členem Akademie nebo jinou čínanou, krásně openlíčkovanou loutkou? Nebo alespoň salónním pinčlíkem s naondulovanou hřívou a hedvábnou stužkou kolem krku?

Nežádalo se ode mne nic, než abych nadával s ostatním sborem

unisono nejmladším nebo alespoň mlčel. Ale já tento dojemný konsensus hrubě porušil. Postavil jsem se dokonce otevřeně proti těm, kdož z generace pragmatické chléli po chvalně známém a velmi osvědčeném mravu českém nejmladší udupať. Což je možno trpět takovou věrolomnost — na nejčistší národní tradici?

Když jsem vstupoval s několika svými tehdejšími druhy na začátku let devadesátých do literatury, byl jsem přivítán od starší generace blátem a kamením. Ale hrdoší mou je, že jsem si takto nevedl k žádné z mladších generací, které přicházely po mně: i tam, kde jsem s nimi nesouhlasil, bojoval jsem čestně, argumenty kritickými, nikdy ne demagogii. Proč ne? Poněvadž jsem přes všechny rozdíly chápal a si uvědomoval vnitřní spříznění generace naší s generacemi pozdějšími a zvláště svého usilování básnického a kritického s básnickým a kritickým usilováním jejich.

Snažil jsem se pochopiti to, před čím v pohodlné pštrosí politice zavírali zrak ostatní: totiž, že ti mladší a nejmladší nejsou konec konců nikdo jiný než synové nebo vnukové nás starších. Studoval jsem dosti dlouho světové dějiny tvorby básnické, abych pochopil, že základní zákon většího a většího rozkladu tvarů a tomu odpovídajícího nového a volnějšiho jich tvůrčího skladu prostupuje celým vývojem literárně dějinným. Že tedy radikální rozbití tzv. formy u nejmladších není projev anarchické zvůle a pustého obrazoborectví, nýbrž má hlubší smysl dějinně vývojný, jak také ukazují v této knížce.

Neodcizil jsem se nikdy své „víře kulturní“, jak se mně snaží imputovat pomlouvači, kteří si ostatně ušetřují každý důkaz svých klevet. Naopak: zůstal jsem jí věren i za podmínek nejnesnadnějších. Má víra kulturní nebyla nikdy víra zápečná, nýbrž víra v životní vývoj i výboj, v životní tvorbu: byla to víra v tvořivé hodnoty životní, a z nich na předním místě víra v poesii víc a víc se osvobozující, v lyrism víc a víc se rozpoutávající. Mé sympatie k nejmladším nejsou tedy důsledkem nějakého přelomu mé bytosti nebo dokonce zrady na sobě, nýbrž jsou přirozený důsledek mých starých věr a přesvědčení. A právě tak nejsou výrazem nějakého laciného fanfarónského a pozérského revolucionářství à tout prix, které mně

132 bylo a jest k smrti odporné, nýbrž důsledkem jednotného poznání vývoje vší tvorby básnické.

Vešlo do módy v poslední době u nás hrozili stále kritice bičem a bičem doháněli ji k plnění povinnosti, kterou prý zanedbává: odsuzovali, trestali, kárali, zvláště nejmladší. Vždyť prý musí být kritikou „vychovávání“, vždyť prý chválou „se kazí“ atd. Nuže, to všechno pokládám za jarmareční tlach a za smutnosměšné hrdinství z ochotnického jeviště. U kulturních národů ví se dávno, že pravý kritik má nejen samozřejmou povinnost odváděti do obecní šallavy zloděje a podvodníky z literárního tržiště, ale také jinou a mnohem vznešenější i nesnadnější: říci pětadvacetiletému hochovi: Příteli, v tobě se projevuje již nyní něco, co za příznivých okolností proslaví tvé jméno v budoucnosti; je v tobě v zárodku nový mistr. Ví se, že olizovali paty starým uznaným talentům nebo dokonce mrtvým géniům je velmi snadné, ale rozpoznali příští veliký zjev v člověku dnes ještě neznámém — to je hic Rhodus, hic salta pro kritika. To znamená: riskovati opravdu svou kritickou reputaci. Nuže, já ji riskoval v plném vědomí své zodpovědnosti. A třeba se mnohým rozšafníkům ze Zápečné Lhoty zdálo, že jsem ji ztratil, vím, že jsem ji vyhrál. Z celého chumle debutantů básnických z počátku 20. let vyhmátl jsem tehdy právě ty, kolem nichž se zkrystalisoval další vývoj, postavy opravdu tvůrčí a typické, které ovládají dnešek a dávají mu ráz: Horu, Wolkera, Nezvala, Seiferta, Pišu. Kde jsou dnes ti ostatní, kteří tehdy zdvihali také prach? A kde jsou ti, které stavěla proti některým z jmenovaných literární politika? Jsou z nich snad okresní básnické autority, ale básnický vývoj šel již přes ně: pro něj nic neznamenaají. A veliké bude za chvíli mlčení po nich.

U nás se stále volá po soudech nad nejmladší generací. Kritik má prý soudit. Zajisté, o tom není pochyby. Jenže jen takový soud má hodnotu, který stojí na předchozím poznání a pochopení. Soud o někom, koho jsi nepochopil, jemuž jsi neporozuměl, k jehož porozumění (a to je pravidlem u nás právě vůči literatuře nejmladší) nemáš ani nutných vědomostí, ani zkušeností kritických ani světového rozhledu, není, brášku, soud, nýbrž předsudek. Soud

133 kritický, aby měl hodnotu, musí býti založen na velmi dlouhé a velmi svědomité empirii. Jinak má cenu nejspochybnější. Co jsme se u nás před válkou navyháněli, ovšem jen my tehdy mladí, kritiky dogmatické; a nyní klesla česká kritika a česká publicistika tak nízko, že nestačí přivolávat ji zpět, že nestačí před ní dveře otírat. A to všechno, aby „trestala“ nejmladší, kteří ji leží náhodou právě v žaludku. To mluví víc než celé knihy o naší dnešní bezedné bídě kulturní. Ano, taková je dnes mentalita „osvobozeného národa“ — deset let po jeho „osvobození“. Došel k vznešenému kaprálskému poznání, že mladého básníka nejlépe „vychovávat“ — holi!

Ostatně o celé té tezi, že kritik „vychovává“ básníka, i když se obejde bez hole a vede si slušně jako slušný pedagog, pokládám za jednu z těch čitankových rozšafností, které se dědí z generace do generace, ale za nimiž není nic než neznalost tvorby básnické. Vychovávat možno snad do jisté míry prostřednost, ta bývá také nejpovolnější k radám — jenže je tu ten malér, že jí to starého čerta prospěje: prostřednost je dál prostředností. Kdežto jakási fatalita, která je žene jakoby osudně předurčenými drahami, vládne básnickým zjevům nadprůměrným. „Přednosti“ jsou tu tajemně spojeny s „vadami“; tvoří nerozlučný celek, mysteriosní organism, který se vyživá po zákonech jedinečné vnítrní nutnosti; můžeš je snad zčásti určit, uhádnout, ulušit, ale buď jist, nemůžeš je měnit. Kritik udělá dobře, když nebude míti ilusi o své užitečnosti. Kritik je tu prostě k tomu, aby řekl své poznání a zdůvodnil je. Právě jako vědec, právě jako básník, právě jako umělec. Co si z něho vybere svět, to již není v jeho moci a může mu být úplně lhostejno.

Ale jedno právo reklamují zde zcela rozhodně pro moderního kritika a ovšem i pro sebe: právo svobody, právo vývoje, právo lepšího poznání. Mělo by se rozumět samo sebou, poněvadž je to cosi jako kantovské nepromlčitelné právo všelidské, u nás dnes, žel, musí člověk o ně bojovat.

Vylýkalo se mně, že prý mám nebo jsem měl příliš volný poměr k proměnlivému vývoji české poesie poválečné. To tedy znamená, konkrétně mluveno: poněvadž jsem pochopil Wolkera, měl jsem již nepochopit Nezvala a poetisty! To bych byl býval pak kritický

134 *karakter! Škoda, že muž, který mně uštedřil tuto výtku, je také kritik! Pokládám Wolkeru stále za veliký zjev, po některých stránkách přímo geniální, jak je patrné z této knížky, kde protestuji mimo jiné zcela rozhodně proti jeho podceňování, jež vešlo také dnes do módy. Ale že bych tím již byl vázán ve věčné tělesné poddanství Wolkerovo, že bych nesměl míti oči a smyslu a soudnosti pro zjevy následující, byl zcela jiného rázu, byl mu snad i proličitelný, to mně nejde a nepůjde na rozum. Dokázal jsem v této knížce, co jsem vždycky cítil: že totiž není propasti nebo přelomu mezi vrstvou tzv. proletářskou a vrstvou tzv. poelisticou v našem nejmladším hnutí básnickém. Ale i kdyby byl úplný zlom, měl bych nejen právo, ale i povinnost, ať chci-li býti kritikem v plném smyslu toho slova, pochopili jej a po případě staré své poznání nahraditi novým, lepším. Ani básníkovi přímo ze školy Wolkerovy a jeho přímému žákovi nesměla by se taková proměna zakazovat, když by byla založena na jeho lepším poznání i — sebepoznání. Natož kritikovi! Ale u nás stává se celé řadě lidí, i těch, o nichž bys toho neřekl ještě včera, ideálem kritika žena Lotova v solný sloup proměněná a nehybně do minulosti zahleděná... Ovšem ten ideál vytyčují často také jen pro druhé, snad aby získali záštěny, za niž by se mohli nepozorovaně oddávat své opravdu anarchistní vůli lžikritické...*

Že mé myšlení o problémech naší nejmladší poesie bylo čestné a opravdové, že mezi mými soudy včerejšími a dnešními není přelomu nebo rozporů, nýbrž souvislý a jednotný vývoj, dokazují mé dvě stali časopisecké, které jsem přiřadil z dobrých důvodů ke svým dvěma přednáškám; první z nich byla otištěna na jaře 1925 v týdeníku Nová svoboda, druhá v Tvorbě v červnu 1927. Celá řada nezodpovědných elementů zvykla si o mně, aniž se ovšem obléžuje sebemenším důkazem, mluvit jako o někom nestálém, proměnlivém, přeletavém, snad proto, že nenávidím lógy a ferule pedantovy právě jako tzv. věčných pravd a odmítám je. Neboť dále než za svůj nos lidé u nás pravidlem nevidí. Nuže, zde mají příležitost, je-li náhodou mezi nimi někdo opravdovější, zastyděl se za sebe.

V Praze v květnu 1928

F. X. Š.

O nejmladší poesii české

135

I

Co vám zde dnes povím, jest jen jakýsi kritický úvod k recitacím sl. Matysové, mnohem spíše cosi jako přátelská beseda nebo rozprávka než učená přednáška odborná. Řeknete si: aha, tedy něco populárního. Třebas tedy: něco populárního. Víím, že to slovo má špatný zvuk; ale nic mně to nevadí. Může v tom slově býti cítěn i osten po největší možné prostotě, jasnosti, výraznosti, zákonnosti; a za těmi jde nyní častěji a častěji má touha.

První poválečná poesie byla, jak se říká, *vitalistická*. To pochází od latinského slova *vita*, *život*. Básníci se v ní radovali ze života a z prostého života, z jeho nejvšednějších, základních projevů; z toho, že ležíš na květnovém trávníku nebo na červnové mezi a slunce do tebe bije, včely kolem tebe bzučí, nebo se nad tebou hloubí, jak je třísněno oblačnou pěnou; a tamhle někde tiká červenka, čvíří sýkorka, hvízdá kos; a ty sedíš vedle své milé a díváš se, jak kvete petrklíč nebo se vlní obilí a vidíš to všecko a raduješ se z toho všeho, usmívá se na to více méně přihloupě, pokorně nebo sentimentálně. Takovéhle prosté radosti z pouhých životních projevů, ze zážitků zcela základních jsou možné jen po velkých katastrofách, jako byla světová válka. V dobách, kdy je básní nad všechny básně snídání složené z hrnčku čistého mléka, do něhož si nadrobíš krajíček zdravého chleba. Je to historie nad pomyslení prostá: smysly byly ničeny válkou, smysly byly utiskovány, umlčovány, vyhladovovány za války: smysly dostávají se nyní ke slovu ve výlučnosti předtím neznámé. Nyní samo prosté bytí lidské zdá se býti zázrak

nad zázraky. Teprve v nebezpečích a úzkostech války chápou lidé, že všechny, i nejvyšší formy života lidského mají předpokladem a základnou prosté lidské smysly a nejprostší jejich funkce, které jindy přehlíželi. Válka je veliká egalitátka, veliká nivelisátorka života: srovnává a vyrovnává lidi. Ukazuje, že lidé jsou v podstatě z jednoho těsta. Pán nepán, génius hlupák, kočka pes: před jícny děl, ve strachu smrti, v hladu po zachránění života jsou si všichni rovni. A zachrání-li se z takové povodně krve, všichni jsou si rovni *v nové radosti ze života*: všichni cítí neskonalé štěstí z toho prostého faktu, že žijí, třebaš na otepi slámy, třebaš v hadrech a všich; že vidí, že slyší, že dýchají, že cítí... Čeho jsi si jindy neuvědomoval, co jsi jindy přezíral, svou prostou existenci, vysvitne ti náhle jako nejvyšší milost: dar všech darů.

Po velkých katastrofách začíná se vždycky v jistém slova smyslu od abecedy. V nich člověk *zprimilivní*; odpadne z něho jako zbytečná omítka mnoho odvozeného, vyumělkovaného, přejemnělého. Tak jest tomu zvláště nyní, neboť tato světová vojna byla katastrofa všech katastrof. A nyní přichází doba *Neumannova*, doba *Šrámkova*. Vychází Šrámkovo Tělo a okouzluje svět svým smyslnictvím, svým kultem smyslů, svou honbou za požitky. Četl jsem nedávno tu knihu, která byla vítána ve své době jako zázrak; a mohu říci, že jsem jí byl hodně zklamán: odložil jsem ji nedočtenou. Je to jeden jediný herbář tělesných pocitů, dotyků, nálad, hlazení, líbání, lechtání, laskání lidské pokožky a mlaskání nad tím vším... Ten herbář byl snad kdysi velmi svěží a vonný, květiny v něm dnes uložené zářily a svítily..., ale je tomu již trochu dávno. Dnes čteš se zájmem nějakých prvních padesát sto stránek, pokud se neseznámíš se Šrámkovou obrazivou metodou, ale pak tě to znudí, protože vidíš, že je to děláno stále stejně: je to jednostranné a monotónní.

Jinak je tomu s Neumannem. Neumann vytiskl již před válkou knihu lesů, vod a strání a ta mne upoutala ještě včera, když jsem se jí probíral. Proč? Neumann je *střídmý* a hodně

ukázněný ve svém teplém šfavnatém naturismu: váží slovo na jemných vážkách, na nejlepších místech dovede i vidět monumentálně. Má svou zvláštní „filosofii“ naturistickou, pohanskou, jak on říká: ta není bez pošetilosti, ta se neudrží, ta odpadne; odpadne však celkem bez škody pro ostatek. Ale ty šťastně kultivovanou rukou — co pravím: rukou? — kultivovaným zrakem rozhozené, teple vibrující skvrny světelné, ty zůstanou: je v nich život, a jemný život básnický.

Neumann byl vitalista již před válkou. Z komplikací velkoměstských a z literární problematiky utekl se k primitivnosti, k životu na venkově. Tam odpadlo mnoho z rétoričnosti a pozérství jeho prvních knih; tam se naučil vidět, tam se naučil i prvním slabikám nové milostné řeči smyslů. A nyní se sešel s potřebami doby; doba ho našla, poněvadž ho potřebovala. Ze všech stran se volá po prostnosti, po zpřimitivnění, po pokoře před nejmenšími jevy životními a po lásce k nim. Jsou básníci, kteří se takřka stydí za svůj intelekt; a cit a něha afišuje se všude až do vtíravosti a nevkusy. „Stanu se menším a ještě menším, | až budu nejmenším na celém světě. || Po ránu, na louce, v létě | po kvítku vztáhnou se nejmenším“, to jsou první čtyři verše z první básničky Wolkerova Hosta do domu. Co bylo u Neumanna podloženo „pohansky“, touhou po plném rozvití a vyžití smyslů — ne darmo se hlásil Neumann k Vrchlickému a napsal na jeho smrt krásnou Tryznu —, stávalo se zde a nyní jaksi blízkým křesťanství: jakýsi kult pokory, jakéhosi druhu básnické *františkánství* vtrhuje nyní do poesie. V prvním Wolkerovi Bůh a svatí a andělé sestupují na zemi a potloukají se zcela po františkánsku jako žebráci mezi lidmi, beze strachu, že je seberou policajti. Nikdy nebylo v poesii tolik zdobnělin jako teď. Byla to opravdu epocha chlapců, jak to vyznal Wolker za sebe. Básníci se mazlili s lidmi, s věcmi, se sebou; ke všemu se přibližovali jako děti s rozpráženými rukama a snad i vyplazeným jazykem: chtěli to všechno v návalu lásky světové ohmatat, zobjímat a snad i olízat. Jeden z nich, tuším p. Kalista, který je nyní zcela rozumným žákem Pekařovým a píše velmi mudrácké články

dějepisné, chtěl utěšovat válečné mrzáky tím, že jim vystřihá stříbrné a zlaté hvězdy papírové a postaví nevím již zdali betlém nebo vánoční stromeček... Jestli mu někdo z nich za tento opravdu lidumilný nápad poděkoval, historie nepraví. Všichni ujišťovali tebe i sebe po vzoru německého básníka tehdejšího, že „člověk je dobrý“ a že stačí mít dobrou vůli, aby se všechno na světě poddalo a jaksi samo sebou uspořádalo; ale ujišťovali o tom tebe i sebe tak hlaholně a vtíravě, že jsi začínal pochybovat, zda tomu také věří, a podezírat je z toho, že se naučili jen vděčné herecké úloze časové.

A propos té dvojice Vrchlický — Neumann a jaksi v závorce: jest mezi nimi i spřízněná vnitřní vedle toho pro mne příliš papírového pohanství a dionýství? Myslím, že ano; a kdyby nebyli naši literární historikové většinou buď kárkaři podle známého slova Schillerova nebo prázdni povídaví tlachalové, byli by je již vysledovali. Co se dnes říká a píše o Vrchlickém, jest většinou kupa nesmyslův a hůř: zásadního neporozumění tvorbě básnické. Vrchlický byl rok v Itálii, žil na italském venkově, v krajině středoitalské, na úpatí Apenin. Ale myslíte, že naleznete v jeho verších z té doby něco, co charakterizuje italskou krajinu? Ani jediného stromu pro ni příznačného, ani pinie, ani cypřiše, ani vinné révy, ani olivy neviděl a nekarakterisoval ve svých verších. Co on napsal tehdy o Itálii, mohl napsat člověk, který tam nikdy nebyl. *Tak nic tehdy neviděl!* Seděl na hraběcím statku nad Panarem, předl své divoké dumy o posledním soudu a jiné abstraktní patetické vise vyčtené buď z Huga nebo z Quineta nebo z Emmersona... A přece je jeden z prvních českých impresionistů veršem! A přece je verš jeho živější, jiskřivější i hybnější a životnější než tuhý, kožený, rétorický a akademický verš Svatopluka Čecha. Ale naučil se vidět teprve později, tak mezi třicíti a čtyřicíti, a naučil se vidět na naší šedé krajině. Nesmí se tato jeho síla ovšem přepínat: *veliký* a mohutný vizuální básník nebyl nikdy. Nicméně: *zde* se musí hledat vnitřní most mezi Vrchlickým a Neumannem.

Ale abych se vrátil k mladému Wolkerovi. Nuže, není po-

chyby, že tato vitalistická poesie poválečná měla své velké nebezpečí. Za prvé: byla *sentimentální*, a kdo řekl sentimentální, řekl i *anarchická*. Sentimentalita je vždycky nasládlá, pocukrovaná anarchie. Smysly jsou ovšem nutné pro básníka, ale smysly vytríbené, vychované do kázně a spolehlivé přesnosti. Není bez nich poesie, ale nejsou ještě poesie celá. V celé poesii musí býti několik složek pracujících v souladu: tedy nadřazených a podřazených. Poesie opravdu silná je vždycky *výrazem vnitřního řádu*: ne pouhou křečí, náhodou, rozmarem. Nestačí pouhé sentimentálně rozjařené, polohospodské, polotáborové bratříčkování se všech se všemi: to jest jen koketování s láskou, to není ještě láska. Pravá láska jest jen v jednom: v dělnosti, v práci, v tvorbě, kterou se *přivozuje nový řád života*. Tedy: *kázeň a řád vnitř básníka, nový řád a nová kázeň vně básníka*. Tohleto pochopil Wolker, tohleto uskutečňoval Wolker: to byl jeho vlastní geniální čin. Stále, i teoreticky ve svých úvahách kritických upozorňoval na to, že revoluce není chaos; vnitřními vlastnostmi revoluce jsou podle něho statečnost a kázeň: jimi mají býti naplněny básně vpravdě revoluční; jinak jsou to, jak říká, pouhé básně o revoluci.

Namítává se proti Wolkerovi a ovšem i proti jiným básníkům kolektivistickým a proletářským, že není nic společného mezi komunismem a poesii, mezi marxismem a poesii. To je však omyl. Marxism je přece také věc života a o zmnožení a zlepšení života přímo usilující. Proč by měla být jen poesii soukromá záležitost Pepička a Mařenky na lavici v parku v tmavé noci letní? A proč by neměl býti poesii tento mohutný proud lidského úsilí, myšlení i konání organisačně společenského, který se zahrnuje jménem marxism nebo kolektivism? Což je v něm menší výboj života než v onom soukromém podnikání Pepička a Mařenky? Marxism, kolektivism, komunism: to všechno má *svou* poesii, a poesii velmi intensivní: musí se jen umět nalézt.

Jiní zase pojímají za tragický omyl Wolkerův, že chce prý poesii probjovat nebo uskutečnit nový řád společenský, což prý není a nemůže ani býti jejím úkolem. I tu jest myslím jakési

140 nedorozumění. Rozumí se, že nemůže poesie sama stvořit nový řád společenský, ačkoliv myslím může o tom přece do jakési míry spolupracovati, neboť život empirický do jakéhosi stupně napodobí život básnický, ovšem spíše básnické typy destruktivné, které působí jakousi nákazou rozkladnosti mnohem, mnohem více než typy konstruktivné svým vlivem ozdravovacím. Ale tohle je pro poesii podružné. Poesie není ve své podstatě životní praxis, nýbrž projev tvůrčího života teoretického, výraz zvláštního teoretického poznání světa. Pro básníka jest jediná věc důležitá: aby vyslovil svůj vnitřní řád a *věřil*, že jednoho dne odpoví jeho volání nový vnější řád. Pojmám-li taktó básnickou tvorbu Wolkerovu v Těžké hodině a několika jiných výtvorech, nevidím v ní vnitřního rozporu.

Básník užívá sice někde obrazů vojenských — „Když velké sny se zabíjejí, | mnoho krve teče“ —, ale mnohem, mnohem víc než bojem jest revoluce Wolkerovi *dilem*: přestavbou světa a života. Již v Hostu do domu byla úžasná obrazivá názornost, podivně teplá, podivně zemitá, protělesněná, uhnětená. „Pohoď mi svět | do náruče, | do srdce jej zabal, | ať se nepotluče.“ „Ale slova jsou tak veliká, | že neprojdou mými ústy.“ „Voják modlí se bodákem.“ „Lucerny na mostě | jektají skleněnými zuby.“ „Myšlenky se stále potácivě vracejí | jako ranění vojáci z bitvy do polního lazaretu, | ten lazaret je přepadená světnička doma | a maminka s lomícíma rukama je rána na vlastním těle.“ „Postelí mne zatížili,“ blouzní jeho nemocná milá, „jako těžkým kamenem, | abych snad k oknu nevyplula.“ „Země byla slavná jako rodinná kamna při večeři.“ „Očima ukrājuji si ze země jako z mléčné kaše, | posypané cukrem a skořicí.“ To všecko působí také kupodivu dřevně, prahorně, mytický: cítíš tu, jak život smyslů je starý, nejstarší život člověkův. Ale nyní v Těžké hodině přistupuje do obraznosti Wolkerovy cosi nového: *stavebně kypivého*, rozrůstajícího se do staré země, rozrývajícího ji, vystřelujícího do prostoru. To je básnická rovnocmocina Wolkerova pro revoluci: přestavuje se tu svět, přestavuje se tu život. Proto všecko se nalévá z vnitra, tryská z vnitra, bojuje

141 o nový rozměr, překonává vlastní tíhu. A jsou-li tu obrazy vojenské, to proto, že jsou to nejjasnější a nejpopulárnější symboly kázně a organizace. „Podoben vojáku trubači | na ústa si tě položím jako kovovou polnici, | z lásky a tónů vystavím do polí silnici...“ „...z vyhaslých očí vyrazte pryskyřatými haluzemi, | svět pro sebe dobuďte v jednom vítězném šiku | vánočních stromků a dubových bojovníků.“ „... a toto jsou lesy a hory, | obec zelená, | *na nebi sluncem stavěná*.“ „Však znám také věci těžké a nejtěžší, | jež marně vypluly na cestu k ráji, | znám nemocnice a předměstí, lidi, které bůh netěší, | znám koráby z olova, které vždy ztroskotají.“ Poesie je tu všude v překonávání tíhy; je tu všecko napjato úsilím až k prasknutí. Ale zároveň se ty věci šikují, organizují, váží ve větší celky, zapojují ve vyšší útvary. Jako by srůstaly staré těžké odumřelé údy a kosti v nějaké nové nadlidské tělo. Toto nové stylové fluidum proniká všechny básně a nadává je novou monumentalitou. „Uprostřed noci | *poselý hvězdami ran*, sám v noc se měně už, | na podlaze bezmocně ležel a přece ještě muž.“ Slova: *stavěný, budovaný, sbitý* a obrazy, jež je vyvolávají a navazují, udávají nyní intonaci celých básní: „z vln měly stavěna ňadra a ruce z bílé pěny“; „hlavu jsi složila do žeber vysedlých | a na tomto voru, sbitém z vlastních svých kostí, | chtěla jsi jinam, daleko odjížděti“; „vám, dělníci věční, sluncem propálení, | kteří tu stavíte moře a jste z něho vystavěni.“ Říkalo-li se, že česká proletářská poesie nevytvořila si svého stylu, není to pravda: zde jest. V tomto zvláštním vidění půl realistickém, půl fantomatickém, kde se monumentalisuje novým zvláštním způsobem až děsivým. Je to styl podivně těžký i výbušný zároveň. Lidový, proto užívá nelomených barev: chce býti propagandou, a ne požitkem. Lidový, neboť souvisí na jedné straně důvěrně s nejstarším, mytickým a zemitým, a na druhé straně dotýká se nových průmyslových, technických i lékařských realit dneška: básník se nevyhýbá rentgenu, žárovkám elektrickým, sirénám továrním, železobetonu, karbolu, eumenolu, nevěstincům, kasárnám, tuberkuloze, syfilidě. Spojuje velmi staré s velmi novým:

142 překlenuje mnoho. Prvky z tohoto nového vidění a podání však jsou vzaty vesměs z empirie, ale jsou v novém osvětlení promítnuty do rozměrů polosnových. Ale není to starý sen romantický, je to strakatý polosen polohorečka strojového dneška.

Není pochyby: Wolker stvořil pro svou dobu nový jazyk, nový básnický styl. Před ním pokusili se o to jen dva básníci: Vrchlický a Březina. Vrchlického styl je dekoračně renesanční; byl tvořen pro liberálního českého měšťáka, který se v osmdesátých a devadesátých letech minulého století ujímá po státoprávním šlechtici vůdcovství v mladé české kultuře a hraje si na mecenáše mladého českého umění. Je historicky eklektický a liberálně demokratický zároveň. Ideologie velikých západních básnických liberálů, jako jsou Hugo a Quinet, mísí se tu s divadelními rekvizitami humanistických básníků evropských, s celým tím mumrajem antické mytologie. Básnický styl Březinův je mnohem jednodušší, vytvořený jednak z poznatků moderních věd fyzických a kosmických, jednak z tuch a snů parapsychologie.

Aby byl Wolker s tento ohromný čin tvůrčí, k tomu musil býti sám založen co nejméně problematicky, co nejméně subjektivisticky. A to skutečně byl. Vzpomeňte si, čím se nejvíce mučil v životě takový Mácha? Otázkami záhrobními. Pro Wolkera jich prostě není. „Smrti se nebojím, smrt není zlá, smrt je jen kus života těžkého.“ Umírání není mu nic víc než — práce, těžší jen než jiná. Jak úžasně důsledné! Co ho mučí v jeho nemoci, jest jen jedno: vytrhuje jej násilím ze společenství lidského, z lidské družnosti. „...je nejtěžší z tvých ran, | že člověk bolestmi je k sobě připoután | ... je sebou obklopen a v sobě strašně sám.“ Wolker jest nejdružnější duše nové české poesie; nejdružnější, protože nejzdravější. Nemoc vylučuje, nemoc osamocuje, a hlavně a především: nemoc duše.

Povstaly v nejnovější době o Wolkerově proletářské poesii a jejím vzniku některé teorie velmi pošetilé, které pracně hledají záhady v něčem, v čem jich vůbec není. Wolker bývá nazýván „asketou revoluce“; jest prý přelom mezi jeho první a druhou

143 knihou básnickou; jeho poslední proletářská poesie je prý aktem vůle až násilné, kterým prý jako by umrtvoval svou přílišnou smyslnost erotickou apod. To všechno jsou pošetilé nehoráznosti lidí, kteří neznají tvůrčího děje básnického a hrají si s freudovskou ideologií, aniž jí rozumějí.

Předně: v Těžké hodině není nic asketického, nic sebezapírávého. Naopak: všude tryská stupňovaná životní radost a opojení, opojení z kolektiva, které se rodí před básníkem, srůstá všude před jeho zrakem z atomů posud porůznu vířících. Životu se zde všude vášnivě přitakává: kniha je plna důvěry v život, ani minutu se o něm nepochybuje. Neznám jásavější písně jistoty, než je závěrečná báseň té knihy „Moře“. A v celé knize jest plno míst, v nichž je přímo kult smyslů a těla jako veliké základní jistoty životní. Život jedinečný zapojuje se tu všude a vrůstá všude ve vyšší život hromadný; to nejde ovšem bez bojů, ale boj není nijaká askése, boj je naopak něco ne vzdáleného erotickému činiteli životnímu. Zač by stál mužnému duchu život bez boje? Což jest jen projevem mužnosti sexus a jeho činnost? Jen pohlaví? Což nás ohlupili již tak, že nikdo nedovede lišit mezi erotem a sexem, že mezi lásku a pohlaví klademe prostě rovnítko? Což se nemyslí již ani tolik, aby eros byl cítěn jako otec všeho úsilí životního a tím i všeho nutného boje životního? Je to až odporné svou zženštilostí, svým odmužštěním, kam došla dnešní česká kritika!

Mezi první a druhou knihou Wolkerovou není nijakého rozporu: druhá je vývojovým pokračováním první. První je dílo chlapcovo, druhá, říká sám básník, posud ne mužovo... Chlapecké srdce mu zemřelo a pohřbívá je, mužného posud nemá; a mučí ho jen to, aby tohle mužské srdce, jež se již již zrodí, bylo dost „statečné a nesmlouvavé“, aby mohlo býti vzorem pro život člověka spravedlivého. Co je zde násilného nebo nejasného? Jest to kniha ne zlomu, nýbrž zcela přirozeného přechodu životního. Tak to dopadá, když se kritik nenaučil číst básníka; pak ti podává ne, co v něm je, nýbrž co si představuje jeho špatná, jalová obraznost nebo lépe fantastičnost, že v něm jest. Sainte-

Beuve věděl již, kdo to je kritik a co je to kritika: *umět číst*. My skoro sto let po něm toho nevíme nebo neumíme. Nikoho nepřiměřeně dnes k tomu, aby se držel *textu* básníka a rozlišoval alespoň: tohle řekl básník a tohle zde jsem řekl já, když jsem ho nedbale četl a podsouval mu své fantastičnosti a nehoráznosti.

Mluví se dnes o úpadku poesie proletářské, píše se, že jest její bilance prý málo kladná, a připisuje se to všecko na vrub domnělého tragického omylu Wolkerova. To jsou zřejmé křivdy páchané na jeho památce. Poesie proletářská po smrti Wolkerově neupadla, nýbrž byla opouštěna pro jiné cíle tvůrčí, které se jevily naléhavějšími, když byl tento první problém moderní tvořivosti rozřešen. Básnický styl, který stvořil Wolker, byl co nejužší spjat s jeho vlastní básnickou praxí — ano, nemůže býti z ní vůbec vypjat a abstraktně —, že nemohl nalézt pokračovatele. Avšak není to ani nic žádoucího: jeho vynálezce strávil ho v několika vrcholných číslech bez zbytků, takže ta díla stojí tu jako jeho pomníky *aere perennius*. Jíti nad ně není prostě možno: tak jsou dokonalé; každý pokus jíti přes ně v tomto směru *musí* znamenat rozhodné fiasko. Žeň poesie proletářské není ostatně tak nepatrná, jak se tvrdívá. Jsou tu jadrné a hutné verše Horovy, milé a opravdové věci Hořejšího, je tu něco z Biebla a Píši a ovšem před nimi ještě z Neumanna a je tu zvláště Seifert se svými ruskými básněmi z knihy Slavík zpívá špatně krásy přímo křišťálné. Ale jest tu i něco nad to. Několik básní Horových ze Strun ve větru, předpodstatňujících ruské dojmy do duchovosti až mihotavé, právě jako čistá hlať básní shrnutých do třetího oddílu Slavíka Seifertova ukazují, že proletářský básnický styl Wolkerův působí dál podnětně ve smyslu nové tvořivosti. A to jest mnohem víc, než kdyby byl napodobován a rozměňován přímými epigony. Wolker působí jako *příklad* a to jest víc než vzor. Jest cestou a ostnem k nové původnosti, jest opravdový kvas nových příštích tvarů. Již dnes jest jisto, že Wolkerem přibyl do orchestru české poesie nástroj, který již v něm nezanikne, třeba, nikoliv: *protože* jiní, mladší

mistři budou hráti na něm jiné melodie, než které hrával Wolker.

Básnický styl Wolkerův přes to, že je čin po některých svých stránkách přímo geniální, neuniká ovšem zcela kritice. Jeho slabina je v tom, že i on je přes svou monumentálnost *eklektický*, byť i ve vyšším slova smyslu. Jeden jeho pól, řekl jsem, jest dřevně zemitý a mytický, druhý moderně civilizační. Nuže, tyto dva póly nedrží si rovnováhu: druhý jest u Wolkerova mnohem slabší než první. Poněvadž moderní vývoj jde kupředu milovými kroky za vteřinu, poněvadž se zrychluje stále víc a víc až do nestvůrnosti, pocítilo se to velmi záhy. Dnes proklube se a vyžije se za měsíc, co se druhy neproklubalo a nevyžilo ani za padesát let... A dále: není provedeno poslední sloučení, není uskutečněna poslední syntéza té dvojí vrstvy. Ovšem: k tomu bylo by třeba asi dramatické velebásně podobné architekturné výsostnosti jako Goethův Faust... Ale přitom není nikterak pravda, že se Wolker svými vrcholy začleňuje pouze do erbenovsko-nerudovské tradice lyricko-baladické, jak jsem kdesi četl. To je zřejmé podcenění tvůrčího činu Wolkerova. Wolker není členem starší tradice; mezi baladou jeho a baladou dvou starších mistrů je propast. Wolker stojí svými vrcholnými básněmi na prahu *nové* řady vývoje.

Wolker prochází dnes odsluním jako jiní procházejí přísluním. To je zákonný chod každého velkého díla po smrti jeho tvůrce. Obraznost Wolkerova nebyla intelektualistická: odtud podcenění jeho díla dnes, kdy se intelektualism namnoze zase již přeceňuje. Srdce právě jako u Boženy Němcové, ačkoliv ne v takové míře jako u ní, bylo jeho básnickým orgánem a dostalo se ke slovu jako ustavující součást jeho básnického vzoru. To mu vadí dnes, ale nebude mu vadit zítra. Vzpomeňte si jen na posmrtný osud Dickensův. (Tím ovšem ani nesrovnávám Wolkerova s Dickensem, ani jich vzájemně neměřím, což jsou zcela pusté a prázdné hříčky, nedůstojné právě kritiky literární.) Nedlouho po smrti Dickensově upadlo jeho dílo do takové neváznosti u tehdejší kritiky literární, že by byl od něho pes kůrky chleba nevzal. Tehdejší hyperintelektualistické kritice byl

Dickens pouhý lidový spisovatel, plačtivý kazatel, hrubý katurista; jeho sloh byl slohem novinovým nebo plakátovým; jeho figury povrchní a jednosměrné: slovem něco asi tak na úrovni kalendářového povídkáře. Dnes ovšem by si směl přijít někdo v anglické kritice s takovými rozumy: letěl by ze dveří, dřív než by se trochu rozkoukal. Dnes víme jiným věděním, než je vědění analytického rozumu, samými životními kořeny svých bytostí napájených z hlubokých spodních vod Dickensovy tvořivé lásky k člověku a sympatie s ním, že jest jednou z nejhlubších, stále živých studnic anglické poesie. A podobně bude tomu pro českou poesii s Wolkerem, až se naplní jeho čas.

Josef Hora je značně starší než Wolker. První svou knihu, *Básně*, vydává Hora nákladem Zeyerova fondu roku 1915 čtyřia-dvacetiletý; Wolker tiskne *Hosta do domu* roku 1921 a jest mu tehdy dvacet let.

Vývojová dráha Horova již dnes je značně rozměrnější než trať Wolkerova, ale také mnohem klidnější. Wolker výjimečný ve všem rychle uzrává, jako by tušil, že má naspěch; s horečným chvatem dostupuje příkrým, skoro strmým útokem svého vrcholu, aby se odtud zřítíl do propasti. Ve všem jeho konání vidíš ducha vznětlivého a napjatého, který všecko bere útokem. Hora proti němu je flegmatik, spíše ve střehu než v nadšení, čemuž nechci, abyste rozuměli příhanně. Nemýlím-li se, byl to nebožtík Richard Dehmel, u něhož jsem četl několik velmi chytrých vět o tom, jak výhodný temperament pro tvorbu básnickou jest flegma (něco, čemu jen populární předsudek těžko uvěří).

Kořeny svými sahá Hora mnohem dál do minulosti než Wolker. První jeho básnická kniha náleží do let předválečných, 1911—1914, kdy módu v poesii udává kruh *Moderní revue*. Nuže, velmi charakteristické, a sice příznivě charakteristické pro mladého Horu jest, že jeho mladistvé verše nemají skoro nic společného se snobistickou pózou této skupinky, s jejím ty-

pickým bludem poesie zasvěcenecké a lartpourlartistické; skoro nic z masek lžiidealistických, lžidémonických, lžiabsolutistických. Hora neblouzní o nijaké pravé kráse, která se zjevuje básniku prý jen v hašišovém snu, daleko všedního dne života a jeho tvorby; vyhýbá se všem tehdy oblíbeným tlachům o tzv. ryzím a aristokratickém umění, které musí prý přezírat dav a vyhýbat se životu. Neboť hrozny byly lišákovi kyselé, jak jste četli již v staré bajce...

První básně Horovy mají, zdá se mně, nejbliž k Sovovi, k jeho občanskému romantismu a impresionismu. Někde zalehne sem echo až z Máchy, jindy z Vrchlického a Neumanna. Ale někde pod nánosem slov hmatáš u Hory již nervy i smysly. Je to v podstatě poesie ještě reflexivní a tedy logicky rétorická. Není tu ještě obnaženého přímého života smyslů a jeho sladkých nelogičností. Není tu průbojně touhy nového tvaru. Hora nezmocňuje se tu posud věci smysly a názorem, nýbrž úvahou, oklikou přes rozum. Málokde rozhodně sugeruje, většinou ještě popisuje. Obraznost jest ještě v poutech, sotva a pracně nadnáší věci z jejich tíhy. Ale to životně teplé jádro, které tu již leželo někde ukryto pod abstrakcí, vyrazilo jednoho dne a rozpučelo se a rozrostlo se v poesii zpola vitalistickou, zpola civilisační. Takového rázu je totiž druhá kniha Horova, *Strom v květu*. Kniha z dob válečných, kniha pomezí a rozvodí. O srdce básnikovo zápasí město a venkov, příroda i civilisace, vzedmutá vlna národně státní vůle hromadné i rodící se revoluční uvědomění třídní. Smysly hovoří zde již vlastní svou řečí. U Hory není to ovšem nikdy řeč pudu, vždycky postřeh diferencovaný. A pak takové výrazové jemnosti i síly: „U tebe krásná je šedá ta pláň | dní těžkooděných, rezných jak plachta.“ Takové jsou první Horovy náběhy k smyslové monumentalitě. Jak je to drsné, věcné a zdánlivě střízlivé! To již je základní akord jeho mužné osobnosti, její mravní přízvuk, který ho neopustí po celou jeho příští dráhu; ryze lidské tajemství, které si tě podmaní a jež není možno svéstí již na nic jiného, obecnějšího. S tímto životem smyslů jde ve *Stromu* již ruku v ruce intensivní život

148 intelektu, zabraného ne do stínů nitra, nýbrž zíráním na skutečnost zcela moderní, ano nejmodernější, *technickou*, a jejím hodnocením tím, že básník účtuje s požitky a podívanými, které mu přináší. Báseň „Most“: „A jaké to průvody berou se jím | od smavých červnů až do tuhých zim! | Přivádí na trhy cikány, | sedláky z okresu. | Občanské besedy s tympány | vykračují si jím do lesů. | Nalevo kamenné nábřeží, plovárna, Athletic-Club, | vlaky, jež k Praze se řítí, | napravo háje, jež koupou se v řece, jilm, habr a dub.“ I na počátku tohoto civilizačního proudu stojí Neumann. Tento civilism není realism, naopak: zakuklený romantism, jenže romantism dnešního člověka. Tam, kde starý romantik žasl nad draky a jinými netvory legend a pohádek, vzrušuje si nervy za obdobným pocitem příjemného mražení dnešní romantik obdivem strojů a velikých mechanických konstrukcí. I jedním i druhým způsobem jest překonávána šed střízlivého dne; i jeden i druhý způsob útočí na potřebu báchorkových vidin, na touhu po zázračnu, která je, zdá se mi, vlastní člověku.

V Stromu v květu stává se Hora po prvé *předmětným* a zůstává jím delší dobu své dráhy. Zde se dobírá také *zrak* vůdčího místa v jeho tvorbě básnické a neopustí již svého lodivodského můstku v celé jeho dráze básnické. Tento zrak je zrak klidný, pozorný a účelivý; tento zrak rozžhavuje se horečkou teprve v poslední knize Horově, ve Strunách: zde přechází ze své funkce životních orientací a vnějškových charakteristik až k visionářství nebo k halucinaci a dotýká se po prvé mezi metafysických.

Strom v květu je vcelku *nejvíce vyvážený* plod naší tzv. vitalistické éry poetické. Je prost pošetilostí, v něž upadli nejmladší svou chlapeckou udýchaností a přestřelující horlivostí. Krásná vnitřní rovnováha, cosi bezpečného a spolehlivého i v největším výkyvu entusiasmu, jej charakterisuje. V tom myslím je cosi specificky horovského, co jej odlišuje od Neumanna. Jsou básně, které ukazují zvláštní smyslovou zbožnost, která jest jen výraz jeho důvěry ve vlastní rovnováhu: to činí ji velmi lidskou a velmi milou. „Moje smysly se toulaly světem, | bohové nevzhlédli na

ně, | bohů neuzřel jsem. | Živoucí! | Srdce na dlani, poslušná 149 rozkvětu, | jdeš probudit boha v mém těle. || Dvojzpěv můj a tvůj | bude hovor s tichem stvoření, | bude modlitba slunci, jež zasel nás | v brázdy svatého masa, | napájelo mlékem, větry ovinovalo, | kalilo mrazem. || Prosti, nazí, bezelstní, | jsme hmota a světlo, tvar a víření | božské lýry. || Ó, nech, ať zníme!“ Od panteismu Vrchlického přes paganism a vitalism Neumannův jde tento výchvěj teplé vlny sensuální zbožnosti, ale teprve zde dostává se mu všeho toho, nač má právo: hudebního členění i plnozvučného a přece pokojného polibku světelného.

Jako básnická osobnost není Hora z rodu Wolkerova; naopak: jest mu často přímo protichůdný. Není u něho toho jistého přeexponování srdce, které jest i silou i slabostí Wolkerovou. Hora tvoří z rovnováhy a dotváří se rovnováhy ještě větší; vypadá to jako flegma, ale jest to klid, který jest již sám o sobě svého druhu síla. Lyrika není mu ani prostředkem sebevýchovy, ani hašišem nebo jinou náhražkou života, ani agitačním nástrojem pro nový sociální řád. Není náhodné, že jeho sešit veršů vysloveně proletářsky revolučních, Bouřlivé jaro, je jeho nejslabší knížka. Jak poměrně klidné jsou tyhle revoluční verše, jak málo omamují a zapalují, jak málo vybičovávají vztek a pomstu! Básník jako by spíš sám sobě zdůvodňoval v těchhle verších nutnost příchodu revoluce, než aby běs horečky jimi zmítal a lomcoval a přeskakoval odtud do mysli čtenářů jako jiskra do zralého lánů obilného. Čtete jen v „Podzimu“: „A město? Tentýž klid, jenž páchne hřbitovem.“ (Rozuměj: jako v přírodě.) „U přeplněných stolů hodují | bohatci večer || ...A když jde zima, básníku, tys děl, | jaro je blízko. | A když svět zestará, zda z dále neduní | krok revoluce?“

Stála by za podrobnou studii česká revoluční poesie. Myslím, že tak *ušlechtilé* revoluční poesie nemají nikde jinde. Náš revolucionář jako by často stál před zrcadlem a hledal pro sebe pózu nejvelkodušnější. Seifert napsal v Městě v slzách v „Básni *plné odvahy* a viry“ verše takového rázu, že by se ta báseň měla

150 jmenovat spíše „Báseň plná rozpaků.“ A sice tyhle verše: „Ale dnes marně se vzpírám loktem osudu, | mě už nic nezachrání, | protože sen, veliký sen mé slabé srdce mámí | svou slávou.“ Nu, to jsou verše hodné tak nějakého Oblomova před sebevraždou, ale ne revolucionáře plného odvahy a víry. To je opravdu „slabé srdce“ zmámené dětinským „snem slávy“. Od pravé revolucionářské mentality je to však tak daleko jako útloucí truhlář Švihlík od Iva.

Případ Horův jako básníka revolučního jest ovšem jasný a pro Horu venkoncem čestný. Hora je básník úzkostlivé vnitřní noblesy; za nic na světě by nepřepjal tónu, aby tím získal demagogického úspěchu; raději v takovém případě, kdy by mohlo vzniknout podezření z frázovitosti, nedopne. O jeho revoluční poesii nikdo nemůže říci, že by byla zvnějška vynucovaná, komandovaná někým nebo něčím. Nikoliv: Hora i zde zpívá, jen co musí. Jako zpívá-li jaro, nepřebarvičkuje nic, již prostě z nemožnosti býti falešný, hrubý a křiklavý, tak zpívá-li revoluci, nepřehluší a nepřekřičí nic, poněvadž je rozený „hudebník ticha“ mluveno po mallarméovsku, který váží každou notu na lékárnických vážkách. Jeho proletářská poesie jest vůbec nepatectická jako všecka jeho poesie. I jeho proletářská poesie jest výrazem jeho zdržlivého intelektu, jeho vnitřní rovnováhy a rozvahy, jeho vnitřní síly. To jí dává, ovšem jen u zasvěcenců, víc ceny než všem jiným komposicím pro plechy a bicí nástroje, zvláště aranžovaným pro ulici. Ale přesto: takový revoluci jako mladým vínem opilý básník, jemuž srší z očí plameny a jehož chřipí nervosně se chvěje, protože větří spálený prach ve vzduchu, takové dravčí mládě lidské o zježené pardalí srsti je také něco krásného; a podívaná na ně, pravím podívaná, poněvadž stojíme zde na stanovisku estetickém, není nikterak k zahoezení. Ovšem vím velmi dobře, že se mně té pochoutky v Čechách sotvakdy dostane z různých příčin, o nichž se zde prozatím nechci a nemohu šířit: může tedy zůstat klidný i censor, klidní i různí jiní rozšafníci.

Ale předběhl jsem vývoj Horův, hovoře zde o Bouřlivém

151 jaru, které jest jeho pátá kniha básnická. Před ní leží dvě jiné: Pracující den a Srdce a vřava světa. Pracující den jest jedno z vrcholných děl Horových; než jsem si zamiloval Struny ve větru, cenil jsem jej nejvš z tvorby Horovy. Zde je formový vývoj Horův největší, úsilí tvárné nejvýbušnější. Je to kniha do jisté míry kubistická: básník pojímá život jako dynamický proud, jako řetěz vírů, které na vteřiny svým zrakem krystalisuje a tím zachycuje, aby se hned zase rozpadly a propadly v nicotu. Tvůrčí zrak je zde úžasně výbojný, bolet by někdy až svou tvrdostí, kdyby se občas na ty strany nevytil poněkud melancholický úsměv Vědoucího a nezchladil jeho drásavý propalný žár. Tak ve „Hřbitově“: „A z živých, | kteří tu mimo mne stojí, modlí se, klečí, | vdovy, sirotci, slitovníci, | ty jediné jsi šťastno, děťátko s panenkou, | sladká nevědomosti, | hračko!“ Jsou zde básně přeplněné tvarem, napojené přepětím života stále se vzdouvajícího a rozpadajícího ve vlnovitém zápasu: kouzelná kniha! Básník a dav, skutečnost a sen, postřeh a vůle málokdy se tak vyrovnaly, ano ztotožnily jako zde. I zde je řada básní, v nichž se rozezvučují, rozsvěcují a hasnou motivy proletářské a revoluční. Ale stále týž zjev, který jsem trochu uchvátaně zjistil již v Bouřlivém jaru. Hora jest spíše pozorující revoluci než ji rozněcující. Spíše svým smyslem pro zákonnost dění životního a jeho vývoj k ní přiváděný než ji opojený a omámený. Tak vznikla řada krásných čísel, ale proto také se dostal v některých z nich až těsně na pomezí didaxe: v takové „Práci“, v takové „Vlasti“.

V básni „Praha“ nalézám tyto až do závratí zkrátkové verše: „a kde | za černým oknem činžáku *písmák socialismu* | čte, čte, čte, | tvrdý život na ramenou, pod čelem jasným sen, | třídní vědomí v krvi, | křik žaludku, piana potěšení, | dva konce řetězu, jímž probíhá | jiskra revoluce...“ *Písmák socialismu*: ano, to je posud český revolucionář. Jakým geniálním hmatem je to zde vyhmátnuto! Myslím, že nikdo z našich básníků dnešních nevystihl *dnešní* náš typ proletářskorevoluční tak správně a prozíravě jako Hora: tu je viděno až do kořenů.

152 Dnešnímu Čechovi není revoluce boj o moc, je mu výkřik po spravedlnosti. Jeho revolučnost je ideologická: musí ji mít mravně zdůvodněnu; dělal-li by ji nyní, dělal by ji z mravního imperativu, jako etický program a cíl, jako mravní pensum, které se musí napsat. Horův proletář je nedekorační, nemá smělé efektní siluety, ale zato: jak je to pravda sama! Ale ovšem Hora našel tohoto revolucionáře jako básník, tvořící z posledního poznání ne ovšem svého rozumu, nýbrž celé své životní bytosti: a proto nebyl by ho našel, kdyby ho nebylo třeba jeho *jasně vyvážené duši*, duši napojené světlem a klidem, který ovšem není tlení, nýbrž ruch, práce a síla a zároveň východisko vyšší vitální harmonie... Jak hluboko umí vidět Hora, jak básnicky rozumět, ukazuje i „Dělnická Madona“, dnes právem již proslulá, byť bych ji nekladl mezi básnicky vrcholná čísla této knihy. Jak pochopil, že i dělník žije v zemi katolické a je napojen fluidem katolicismu, který dýše od kolébky do hrobu, a že proto katolicism je médiem, z něhož nutno bráti symboly i pro poesii proletářskou. Odtud Madona, odtud syn, který, „až doroste třiceti let, | vjede do města s evangeliem odboje na rtech...“

Čtvrtá básnická kniha Horova, Srdce a vřava světa, jest, jak už velmi upřímný název napovídá, kniha jakéhosi vnitřního rozporu nebo rozeklanosti, která však myslím se přeceňuje a z níž se vyvozuje víc než možno dokázat. Básníkovi, který se stal pěvcem civilnosti a kolektivnosti, zastesklo se po básnickém soukromí, po poesii tzv. intimní: to je celý smysl tohoto Horova dílka. Hora by nebyl Čech a nebyl by pravnuK Komenského, kdyby nebyl raněn touhou po idyle, kdyby ho nemučil svět a život zmechanisovaný a zcivilisovaný, kdyby se nekormoutil v „labyrintu světa“ a netoužil po „lusthausu srdce“. Nezapírejme si to, pánové: jsme všichni z téhož těsta, z těsta, které vyváleli za pecí, než je vstřčili do pece. Ale u Hory nemůže být a není také tento rozpor nějak zvláště mučivý, prostě proto, že i ve své poesii revolučně proletářské byl intimní, poněvadž jí nikdy nepřijímal z vnějška, nýbrž vytvářel z nitra, nic nepřetopuje jeho krásný, jasný inteligentní žár touhou demago-

gickou. Je pravda, že je tu romantický mesianism: „hledá se muž. | Jenž sejme hříchy světa | navždycky.“ Je pravda, že se mu zasteskne v kamenném moři velkoměstském po venkově, po přírodě, po mládí naturistickém: „A toho dne jsem šel po městě kamenném, | jako bych loukou brouzдал se, a do skříní jsem nahlížel, | jako bych smrky, traviny a hvězdy před očima měl | z dob, kdy mé srdce, plno jich, hořelo plamenem...“ Je pravda, že básníkovi v městě připomíná luna jeho mládí venkovské a jeho mladou lásku, luna, na niž prý zapomněl „pro měsíce elektrické, | krásu síly mechanické.“ Ale koho by takové vzpomínky nemučily? Což je možno škrtnouti z poesie stesk melancholický? Stává se tím již méněcennou? To je ten stav vypětí, který se dostavuje vždycky po přepětí. Mluvíti hned o zradě na poesii kolektivistické a civilisační, má to smysl? Srdce a vřava světa jest mnohem spíše knížka jakési únavy než vnitřního rozporu. Mezi naturismem a civilností není rozporu nebo jest jen rozpor zdánlivý: obojí jsou charakteristické projevy romantismu: naturism starší, civilism mladší jeho forma. Mnohem správnější než hovořiti o romantickointimní deserci jest pojímati „Srdce“ jako chvilkovou reakci smyslů mučených velkoměstem: žízeň po ilusi obrody naturistní. Tedy: nepřikládat věci zvláštního významu pro básnické vývojesloví Horovo. Že jádro Horovo nikterak není zasaženo, toho jest důkazem v knížce několik proletářských čísel zvláště zdravých, neboť odvaha s rozvahou drží si v nich tak krásnou rovnováhu, že to dává silnou estetickou hodnotu. Tak „Zpěv k zástupům“. „Pohrdli láskou Tvou. Raděj se boj. | Život je zápas. A padne, kdo stojí. | Cizí je vlast tvoje v paprscích jitra. | Vem si ji. Vezmeš-li, tvá bude zítra, | zítra již.“ Nebo kovová opravdu apostrofa věčnosti. Nikde jí nenašel básník, jenom jednou snad za desetiletí „v moudrém kruhu hrajících si dětí, | v šeru lásky, skloněné k mé tváři, | v kamenného čela přísné záři | druha, jež posedl revoluce hlad,“ zasáhl ho její stín. To hovoří zcela jasně a nedvojsmyslně: není v Horovi rozporu mezi vůlí a intelektem v oblasti tvoření. A po ostatním kritice docela nic není.

Že toto pojetí Srdce a vřavy světa je asi pravdě blízké, ukazuje i šestá kniha Horova, Itálie, kniha omlazených smyslů, vykoupaných v mladém jižním slunci a starém jižním moři. Smysly rozhovořily se v Itálii svou mámivě opojnou a pošetilou řečí zcela prostě: poněvadž jim k tomu byla dána příležitost. Itálie je ta nejlepší poesie, která je podle Goetha vždycky poesie příležitostná. Jako když na potoce stavidlo vytáhneš: rozběhne se a rozkypí se zadržovaný proud vody...

Itálie je kniha rozkoše, třebaš ne krve a smrti. Jsme daleko od Barrèse a jeho tragického eklektismu historického. Jsme daleko od historismu a kultu mrtvých kultur ve službách nervů jako jejich draždidla. Hora je na své básnické štěstí tvor nehistorický. Co vidí na Forum Romanum? „U brány Titovy, | dala mi stín, ó Roma! | nalevo svlačec voní, vlčí mák voní zprava, | vzpomněl jsem na svoje dítě tam doma, | jak by ho trhala, přes trosky volala | na život jediný uprostřed smrti: || Vlčí mák! Vlčí mák!“ Ale proletářsky revoluční nota není zasuta ani nyní v Horovi: nerozplynula se ani v žhavém proudu jižního slunce, nejlepší důkaz, že není v Horovi dýmem a parou, nýbrž podstatnou součástí. Viz „Roma in aeternum“, „Pantheon“, „Uvidím boha svého“. Člověk vnitřní rovnováhy i zde. Není u Hory dvojílosti a dvojakosti soukromí a veřejnosti.

Básnická metoda Horova jest zde nejčistší impresionism nebo snad ještě líp pointilism. Co bylo ještě poutáno a pokud to bylo poutáno v Pracujícím dni, vyrazilo nyní a zaplavuje tě útočným oblakem světelných vibrujících bodů; logicistická nit je někde zpřetrhána úplně. „Putuje ohnivý pták | světlem po moři. | Je to teplý můj zrak, | ruce, křídla má, | hlavou táhne mu | zázrak nad zázrak, | palma, meteor, | svět.“ Tento impresionism nevyklučuje názvuků klasicistických: pak se monumentalizuje v něco ne ustydělého jako socha, nýbrž třeskutého jako vybuchlý plamen, čistý sloup sálajícího světla... Tak hned v básni úvodní, kde vidí básník italskou Pannu Marii zářivější než Venuše kapitolská po schodech kostelů sestupovat do měst úzkobokých a křivých uliček: „vlas měla divoký jak cypřišový les | a muže

bárkáře, dvě ryby mrskaly | se v jejím košíku a vlny plakaly | rozkoší žárlivou“... „Poledne kolmá chválí útlý její bok | a ona kráčí Itálií | od Pádu po Sicílii, | krásná jak plovoucí dok, | božská jak ztepilá pinie, | když s písni cikád otevře se země | a v plné práci | květ oleandru se rozvíje.“ *Poledne kolmá chválí útlý její bok*... v tom je v zkratce celá poesie oné země — klasická, ne klasicistická — od Vergila a Horáce až do Leopardiho a Carducciho, ale ne vytažená z knih studeným abstraktním procesem, nýbrž nahou osmahlou rukou vynesená jako šťastná vteřina milostného vidění z dýmného plamene empirie.

Po impresionistickém tanci skvrn, po luminismu, po dráždivé pastvě zraku a milostné plasticity Itálie jsou Struny ve větru výboj ve směru právě opačném: Struny ve větru jsou veliké zduchovení poesie Horovy, kniha znepokojení metafysického. Zde je nutna jakási teoretická vložka; nutno se dorozumět. Nepravím, že Struny ve větru jsou poesie *filosofická*. To by nestály opravdu za nic, to bych udělal nad nimi hned na prahu kříž a ani bych nečetl dál. Poesie filosofická, ta dvě slova se již poličkují; prostě nesmysl. Sully Prudhomme, který v některých svých knihách zřymovával filosofické soustavy od Platona až do Kanta a Hegela, nebyl básník, nýbrž právě jen — rýmař. Ale přesto je možna poesie *myšlení*, rozuměj: životního *zneklidnění* a *znepokojení* myšlením a myšlenkami; a může to být poesie velmi krásná. Vždyť nepokoj myšlenkový je také projev života a projev nikoli nejméně krásný. Chci mít v poesii *celého* člověka ve *všem* jeho vzepětí; a člověk nežije přece pouze břichem a genitáliemi, nežije jen nervy a pokožkou — žije také varem a vířením myšlenky, žízni a hladem poznání, a pokud takto opravdu *žije* a *trpí*, je básnický. Něco jiného je přežvykovat cizí myšlení, něco jiného myslet *sám*, myslet tak přirozeně a samozřejmě, jako *dýšeš*: aby ses nezadusil! Ve Strunách dostává se ke slovu zrak horečný, halucinovaný, mučivě vyděšený metafysickou tmou, kterou proniká a již dobývá jakými vířivými šidlovitými pohyby a skoky. Struny jsou výboj směrem k duchovosti u nás zcela nový, smělosti nedoceněné a nepochopené.

Řekl bych o nich: tohle je duchovní step, po níž se honí větry ne vzduchu, nýbrž času. Jakási nová, zcela dnešní apokalypsa. Ne náhodou je tu několik básní inspirováno novým Ruskem. Prostor se zde rozstoupil ve čtyři dimense a tvoří halucinace úžasně krásné i hrůzné: fatamorgány, v nichž srdce i intelekt, čas i prostor jedno jsou. Vznikají básně výbojně rozkřídlené do duchového vzdušna jako duhy, obrazy úžasně zhuštěné, vyslovující nevyslovitelné, vycházející z konkrétna, ale zasahující abstraktno, obrazy, jakých jsi posud v české poesii nečetl. Napětí i rozpětí jejich je stejně udivující. Poesie tato je čistě náznaková, letmá, blesková; nic se nerozvádí, naopak: všecko je svinuto v jakési žhavé představivé klubko. Je to posud snad největší odhmotnění českého básnického slova, ale také jeho největší napojení, nabití elektřinou. Dobývá se tu poesii ne již nový tvar, nýbrž sám nový duchový prostor, do něhož se tvar zakořeňuje. Živel rétorickologický úplně potlačen. Výbušnost obraznosti Horovy dosahuje zde někde až děsivosti.

Nejprve několik veršů nejprostších:

„Kladl jsem ruce své | na *oblohu tvé pleti*.“ „Šlápěje nožek tvých, v něž *napršely dny mé*.“ Kolika opisujících a vykládajících vět bylo by třeba, kdybys měl vyvážit do normálního logicistického jazyka roztoužené zkratkové bohatství těchto vět? Tu to je něco jako spektrální analýza poesie.

V této stepi zdvihají se každou chvílí větrné víry a smršťe visionářského zírání, kterého jsme posud v tomhle tvaru neměli. (Březinovo visionářství jest rázu zcela jiného.) *A básně své staví právě nyní Hora z těchto virů. Ze strofy do strofy skok jako z hvězdy k hvězdě! Plno věcí napsaných mezi řádky! Mezi větami postupují vzhůru dolů magnetické proudy, které je rvou a unášejí a zase srážejí a trou o sebe, až vydávají jakýsi druhý, zásvětný zvuk a tón. Konkrétnost odpovídá si s abstraktností a naopak; žár a led nahnuty co nejtěsněji k sobě a bijí se stále mezi sebou: ta dramatičnost zcela nová a zcela vnitřní, zcela lyrická!*

Přečtěte si, abyste porozuměli: „*Vichřice světel* duje mnou, |

jiskrami praská *noc srstnatá*. | *Za stěnou tmy* bije kladivo, | armády vteřin jdou. || Armády vteřin jdou v těle mém, | *signály přitahují dálky*. | Armády zrn, *zráni žárlivé*, | lesk žnoucí ocele.“ Chceš-li vědět, jak asi bude vypadat zítřejší pluralistická poesie kosmická, zamysli se nad těmito a podobnými strofami Horovými. Hora dovedl metafysickou odtažitost zkonkrétnit nejen slovem, ale i snovým prožitkem srdce a temnou závratí duše, jako u nás snad dosud nikdo. Kdo dovedl napsat o času, tomto ledovém abstraktním pomyslu, báseň tak intimní něhy jako Hora ve verších nadepsaných „Čas, bratr mého srdce“, před tím, pánové, čepici hezky hluboko s hlavou! „Ustaňte v běhu, dny větrné, | postavte do trávy své stany. | Ruka, jež ticho rozhrne, | vymyje šátkem tmy mé rány.“ „Čas, bratr mého srdce, jež jde | a odměřuje mi hodiny bytí, | zaváhá, zhroutí se do tváře mé, | usne a zavoní jak kvítí.“

S největší úsporností, často asyndeticky, řadí k sobě básník slova, která váže k sobě jen přeskakující jiskra. Věty jsou co nejstručnější, okleštěné na nejnutnější; velmi často brachylogie, někde i anakolut. Velmi častý také *oxymoron*, který hněte z elementů rozporných nový útvar představivý, vynášeje je do vyšší roviny zření a srůstu.

„Slyším jen *šero zrál*.“ „Zelená dálka *lká čistě* v mém hlase.“ „Oči jak *plachty do všehomíru* | vzepley se na moři bílých par, | plujících v měsíční zálivy.“ „Vlaj, noci spálená nebesy, | vlaj, vlajko sněhu!“ „Oči očima v tmách | se přikrývají.“ „V sních a mráz, *v lůno z ocele* | vložené zrno,“ ten poslední verš „Města“, to není verš, to je krystal řezající tmu prahor. A do abstrakce najednou udeří, až to vzkřikne, takováhle konkrétná monumentálnost: „Stín jako ratolest | spad a rozčís vzduch.“ A jak všude i děje ryze vniterné nebo odtažitě jsou viděny, právě viděny. „Jedenkrát stane *plamen* na tvém břehu | a *mrivé ticho vod tvých přescočí*.“

Jsou zde básně, v nichž na tebe sahá přímo svou stínovou rukou metafysický děs snovosti lidské existence, vyvolaný zde básnickými prostředky zcela novými. Je to básnická obdoba

k tomu, čemu říká filosofie transcendentní apercepce. „Kdy ale, letící nebe | a vlny a koleje, | uvidím v dálce sám sebe, | *v té dálce, jež ve mně je?*“ „Tmou šlehá mi do pokoje | nepovědomý hlas. | *Sedíme u tvého zdroje, | já, žárovka, čas.*“ „... po pošlapané | louce bloudí spáč“, „Na holé dlani | usedl mu čas, | *bez smilování | milující nás.* || Probud se, spáči, | *pohled času v líc.* | *Svět s tebou kráčí | sluncem v zmar a nic.*“ To jsou verše básníka náměsíčníka, neseného okřídlenou patou nad propastí snu a hrůzy z bytí. Takových veršů jsi posud v české poesii nečetl.

Říkalo se posud, že máme čtyři básníky myslitelé: nebo lépe: čtyři myslící básníky, čtyři básníky kosmu, Máchu, Nerudu Písni kosmických, Vrchlického, autora Ducha a světa, Březinu. Ale nyní jest nutno dodat k nim jako pátého: Horu Strun ve větru. Že nebyl dosud čin jeho slušně zvážen, že přítomnost ani jeho závažnosti si posud neuvědomila, nic na věci nemění. Jen klid, pánové. O to nic, to opatří všecko čas. Ten také, asi za dvacet nebo třicet let, ústy nějakého opravdového kritika příštího poví, jak tento Horův kosmos jest zcela jiný, zcela různý od kosmu jeho předchůdců: opravdový kosmos dneška, doby Einsteinovy, Jamesovy, Bergsonovy. Kosmos pluralistický. Kosmos vibrujících atomů nebo spíše monád. Kosmos dynamiky zvnitřa vybuchující, nepokojný, vlnivý a vírný: jakási mámivá strž ducha. Kosmos intensity spíše než extensity, a právě proto vepsaný do tvaru ne ovšem pevného nebo plynulého, nýbrž přerušovaného, výbušného, vířivého.

2

Pět básníků — Seifert, Nezval, Biebl, Závada, Halas — sedí na druhé kárce a k popravišti vezu je zase já. Všimli jste si snad jednoho v mé první přednášce. Že Horu jest velmi těžko zařadit: má básně, v nichž se dotýká již mezi tzv. čisté poesie funkční nebo autonomní, a jiné, které byste spíše zařadili do poesie proletářské. A stejně tak jest tomu u Seiferta: obojí proud prostupuje jeho poesii a neruší se, nýbrž se vzájemně doplňuje;

a ovšem i u Biebla. A do třetice: Nezval platí za básníka povýtce poetického, ano přímo za representanta poetismu, přichází nadto k němu od symbolismu nebo, jak se říká, dekadence. A přece i jeho prameny poesie ryze obrazné tryskají z půdy revoluční: i Nezval je básník revolučně proletářský, a sice uvědoměle proletářský. Povšimněte si jen místa z jeho Menší růžové zahrady: „Odevzdal jsem svůj lístek ve znamení revoluce, | neboť jsem ten, jenž cítí osudnou nutnost štěstí. | Proti všem, kdož necitelnými mozky hromadí víc, | nežli je možno vyčerpati jedním životem. | Vyvlastnit jejich moc | a přinutiti vojska, aby byla ve střehu | nad každým, kdo chce shromažďovati | ... Proto jsem odevzdal svůj lístek ve znamení revoluce. | Mám právo jej prožít.“ Proletářství, revolučnost, to nejsou slova jednosmyslná. *Co bylo u Wolkera blízko boji a ještě více dílu i práci, jest nyní bližší štěstí a radosti.* Tak by se asi dalo vystihnout toto přehodnocení revolučnosti u druhé vrstvy nejmladších básníků, zahrnovaných pod různé nálepky, jako jsou čistá poesie, nebo poesie svéprávná, nebo panglobism, nebo simultaneism. To znamená: výklad u nás stále běžný a k nevypletí zasetý do mozků lžikritických, jako by byl mezi vrstvou první a druhou přelom, neodpovídá pravdě: není přelomu, je jen zcela přirozený vývoj a pokračování. Proto také toto rozdělení ve *dvě* přednášky, ve *dvě* kapitoly, k němuž jsem byl přinucen okolnostmi, pokládám za *vnějškové a konvenční*. Takovéhle trhání nejmladší tvorby ve dva tábory, které se kladou proti sobě, není zdůvodněno věcí.

Seifert jest básník velmi naivní, který dovede následovat nejjemnějších pokynů svého ingenia; proto na něm zvlášť přesvědčivě je možno ukázat, jak oba proudy na sebe narážely, aby se na sobě vzájemně oplodňovaly a obrozovaly. První kniha Seifertova, *Město v slzách*, jest kniha skoro naturistická: kniha srdce, kniha patosu, kniha romantická. Seifert *Města v slzách* je hoch, který by chtěl žít v přírodě, někde na lukách nebo horách, ale osud vnutil mu velkoměsto; je naturista, který se děsí civilisace a všeho, co s ní souvisí: zmechanisování života.

Kdyby mohl, vyhnul by se civilisaci, která zabíjí; ale nemůže, boj s ní je mu přímo vnucen jeho něžným srdcem, které nesnáší, aby někdo zotročoval a zabíjel člověka. Naštěstí je tu ještě proletariát, jehož síla je v Seifertově představě nezměrná — on je autorem verše spíš siláckého než silného: „Kdybychom chtěli a plivli na slunce, zhasne“ — a ten rozdupe strůjkyni lidského neštěstí. Nebýt tyto představy tak básnický živné, byla by jejich naivnost snad až komická. Spíše než plivání na slunce zcela určitě marné mohli bychom žádat od proletariátu, aby nám dokázal svou sílu na příklad tím, že si vynutí zrušení mzdy a zavede účast dělníkovu na zisku továrny nebo jiného podniku. Je v těchto široce rozvlátných, ale většinou řídkých tkaných verších první knížky Seifertovy cosi buditelského: jako když učitel-ský pomocník na úsvitě národního obrození sedl v neděli ke stolku, vzav si předtím čerstvou košili a oholiv se, a namočil brkové péro a švabachem psal nějaký veršovaný pozdrav vlasti. Jako starší básníci básnili pro Vlast a pro Ni, tak Seifert básní pro Revoluci a pro Ni: a Revoluce je srdci jeho stejně blízka jako milenka; studená panna ideologická v jeho pojetí zjihla v krev a mléko jako panna z masa a kostí.

Jsou jisté obdoby mezi Wolkerem a Seifertem první knihy: u obou jest v té době poesie především vzpoura srdce. Ale Seifert jest syrovější, reálnější, věcnější; je proletářem již svým zrodem; proletář a básník splývají v něm v jedno. Je to žižkovský proletář, v jádře dobrotisko, který se však umí rozčilit, je-li podrážděn — pražští policajti mají o tom své zkušenosti. Zato minus Seifertovo před Wolkerem vidím v tom, že nemá toho, čemu říkám u Wolkerova monumentalita: Seifert je sentimentální tam, kde Wolker je mytický. Víím, že je to slovo, které není dnes u nejmladší kritiky oblíbené, ale nemohu si pomoci: z toho komplexu, který označuji tímto poněkud nepřesným termínem, rodí se styl, rodí se stavebnost poesie, a pokud se neopouští všechna kompozice v básni, té je především třeba k básnické velikosti.

Obyčejně se líčívá další vývoj Seifertův tak, že prý již

v Samé lásce toto revolucionářství srdce ztrácí intenzity a ustupuje lásce k modernímu světu technickému, k civilismu. Jako by krásná, svůdná žena — kouzelný, divoký svět, plný omamných možností požitku — svedla našeho venkovského buditele a vytáhla ho z jeho podkrovní světničky do svých heren, barů, plesů, divadel, cirkusů, na své pláže a velkoměstské ulice, vsadila jej do svých lodních kabin nebo do svých automobilů! To by byla pak historie dost banální a musila by být nazvána desertérstvím od praporu. Naštěstí tomu tak není. Seifert neučinil nic, než že odstranil ideologické lešení své první knihy. Odmítl ideologii, která se u něho stavěla mezi srdce a skutečnost: šťastně pochopil, že mu jí není třeba. Revoluce není mu nyní soubor idejí, revoluce je mu nyní — hlad zdravého žaludku po štěstí, po požitku, po radosti. To je nová věcnost Seifertova; a jako každý přínos upřímnosti do poesie, znamená i ona zisk pro ni. Taktó vzniká „Slavný den“, tato báseň mnoho vysmívaná; řekla nahlas, co si miliony lidí, ať měšťáků, ať dělníků, říkají šeptem nebo myslí: proto vzbudila pohoršení. „My občané volní, svobodní, k vám, pánům zbabělým, | dnes do uší hřmíme: my chceme vše, my chceme více, | my také chceme mít k obědu vepřovou se zelím, | k večeři telecí s nádivkou anebo na paprice; | demonstrováme a pravíme důrazně: nechť nezapomíná | nikdo z vás pánů tam nahoře, | my také chceme pít láhve burgundského vína | a jísti marinované úhoře“ atd... Křik hladu po radostech života vyhrazených boháčům, ukradených chudasům a k tomu se pojící výkřik nenávisti k dnešní společnosti, taková je nyní nota většiny básní Seifertových. Básník by rád letěl aeroplánem někam do Afriky za černochoy a černoškami, ale nemá k tomu peněz. „Co jsou mi platny aeroplány, tito kovoví ptáci, | když v nich letět nemohu, | a ony se v mracích nade mnou v dálku ztrácí. || Ó, master John, | je *nutno předem vyhodit Evropu pod mraky*, | neb do té doby jsou na tři zámky zamčeny | všechna ta kouzla a zázraky; | snad potom, až kapitán za přátelské stisknutí ruky | převezme melancholického básníka | do Afriky, přes oceán, prudkými vlnami vzdutý, | v krajiny tropů, tisíc

mil vzdálené, | ... ó, master John, | možná, možná, že ještě jednou se pak sejdem | na pobřeží Slonové kosti.“ To není nijaký eklektism. To je věc úžasně prostá a zatraceně vážná: ta ti jde ostře za nehty. Je ti dvacet let, máš zdravý žaludek a chuť na všechny rozkoše a radosti a jsi odsouzen k věčnému apetytu. To je jako být odsouzen k několika rokům vězení, nevinně, aniž jsi co jiného spáchal, než že jsi se narodil chudým. To, co zde Seifert vyslovuje, tu elektrickou jiskru, jež probíhá přímo mezi hladem po radosti a požitku a nenávistí třídní, je to, čemu se říká v logice „Kurzschluß“ (nevím honem, jak bych to řekl česky): a ten je vždycky správný jako blesk. Zde se nedá nic padělat. Jde-li nyní Seifert tak daleko, že popírá až poesii, v závěrečné básni „Všecky krásy světa“, je to možno pochopit, aniž se nad tím pohoršíš. „Umění je mrtvo, svět žije bez něho. || Vždyť větší pravdu má i tento motýl malý, | jenž z kukly, která knihu básní hlodala, se k slunci zvedá, | než básníkovy verše, jež jsou v knize psány.“ Vedle toho hladu po krásné skutečnosti zdá se býti básníku všecko neskutečností a největší neskutečností poesie, která mu jí nenahradí. Je to ovšem omyl, ale omyl pochopitelný. Myslí básník, že by cítil krásu moderního světa, kdyby byl přikován 18 hodin denně k volantů jako šofér? Nebo jako kapitán na lodi? Nebo pilot k aeroplánu? A ani to ne: jen kdyby musil parníkem přejet deset- dvacetkrát za sebou z Ameriky do Evropy a nazpět? To by mu zašla chuť psáti poesii civilisační, obdivovati se technickým vymoženostem doby. S moderním průmyslem je tomu jako s válkou: jsou velmi krásné z dálky, velmi odporné zblízka. Jen pokud se na ně díváš z dálky, a z velké dálky — a to je vždycky posice *romantika* —, jsou poetické; neboť jen dotud mohou ti být předmětem touhy. Žiješ-li je, seznámíš-li se s nimi zblízka, pocit rozkoše zmizí: neboť místo něho nastoupilo poznání; a to je vždycky nepoetické. Básníci civilismu propadají témuž bludu jako básníci historismu, na příklad Flaubert. Flaubert si řekl: Dnešek jest ošklivý, strážlivý, měšťácký; nudím se v něm strašně. Utecme se do starého Kartága, do staré Thebaidy; tam se žila ještě poesie... Ale zapomněl

na to, že ani před branami Ilia Achilles a Agamemnon nežili 163
pravděpodobně život poetický, nýbrž *robotu*, když se musili tak dlouhá léta rvát a prát s těmi špinavými Trojany. Znali je jistě již z paměti, všechny ty smradlavé pastuchy a kolohnáty a všechny jejich triky, tiky, směšnosti a odpornosti a byli jim již protivní jako tomu Francouzi ta koroptvička servírovaná celý měsíc k obědu. A ovšem Trojanům byli asi stejně odporní Řekové; přejedli se jedni druhými za těch deset let asi dokonale. A tak myslím nebylo nikdy větší nudy na světě než ta válka řecko-trojská, která přece *médiem poesie* Homérovy zdá se býti již několika tisíciletím vrcholem poetičnosti. Je to tedy poesie, která dělá poetičnost, a ne naopak; ona má pravdu a více pravdy než věci jevové a skutečné. Proto také civilism je mně romantický, jakýsi doplněk a jakási obdoba právě tak k historismu jako k naturismu. „Solange der Held noch Illusionen hat, ist er romantisch,“ píše Goethe. V civilismu je tím rekem, který má iluze, sám lyrický básník.

Seifert je primitiv a zůstane primitivem; je v poesii tak trochu tím, kým byl v malbě celník Rousseau. Píše opravdu jen v neděli: akt básnický je mu aktem svátečním. Je to jaksi jeho nedělní bohoslužba — stále mám ten dojem z jeho veršů. A je to také do značné míry poesie lidová, je třeba to říci, přes to, že je dnes to slovo tak zepsuto. Seifert píše svou píseň jako se děvče v 18. století, v době, kdy lid ještě zpíval, zbavovalo své tísně pozdravem milému: zastupovala jí její písnička náš dnešní dopis. Odvrátíte se s úsměvem? Ale vězte, že jinak nebásní ani mladý Goethe své první písně... Básnický svět Seifertův v Samé lásce neliší se v ničem podstatném od prostého světa nějakého pražského úředníka: film, sport, inženýrství, touha po Paříži, o níž má představy, jaké může mít každá předměstská švadlenka. Hlavní nepřijemnost v Praze je, že si strážníci svítí v parcích lampičkou na milence; a hlavní příjemnost v Paříži, že „na nebi točí se pomalu Veliké kolo, | a když se navečer už Paříž stíny šerá, | milenci jdou spolu na procházku kolem Trocadera, | a jestliže prach země střevíce jejich tíží, | aby také okusili

nadpozemskou krásu, | k hvězdám na Eifelku letí elektrickou zdviží, | držice se spolu něžně kolem pasu.“ Seifert má odvahu, větší, než by se zdálo: nebojí se barvotisku...

Proletář není tvor historický, není zatížen včerejškem. Proletář je zdravý žaludek a hlad po věcech, a věcech právě nejnovějších. Proč? Poněvadž ho udivují nejvíce, poněvadž jsou nejvtíravější a poněvadž je v jakémsi smyslu dítě. Proletář je citlivý k ruchu a kvapu moderního inženýrského světa; neucpává si před ním uši, není neurastenik. Třetí kniha Seifertova, Na vlnách T. S. F.: zde vzdal se Seifert zcela svému hladu po světě, po lásce k dálkám, po exotismu rozšířené koule zemské, která jako by se byla teprve dnes rozstoupila do celé své šířky: včera byla ještě úzká, neboť člověk znal z ní mnohem, mnohem míň než dnes. Ale poměr jeho k těmto skutečninám nového, rozšířeného světa se změnil. Zpíval-li ještě v „Krásách“ věci jako uzavřené celky, jako předměty naivního názoru, podává je nyní v jejich metodě bytí, tvoří je jaksi znova, dobývá z nich *nový princip stylovosti básnické*. Píše to, čemu se říká *poesie simultánní*, poesie současné. Zpočátku, možno-li tak říci, *opěval* Seifert věci, nyní je *zpívá* z jejich nitra, vytváří je znova, když je byl rozložil v jejich složky. Báseň je tu objektivní útvar rovnocenný a rovnocenný životu: žije svým vlastním vnitřním životem, zhuštěnějším ovšem, než je život jevový, větší intensity. Z básníka stává se vynálezce; umocňuje skutečnost: z prvků reality skládá útvar vyšší roviny poznávací. Je *surrealistou* ve smyslu Apollinairových; místo druhé nohy vytváří kolo. Odpoutává se od věcí, jež naivně předmětně miloval — a někdy přímo starosvětsky miloval — a zavírá jejich podstatné znaky: šílený kvap, výbušnost, nosnost, útočnost, které zjistil *posloupně*, do současnosti, do souběžnosti. Starší báseň jest sukcesivní, následná, historická: sleduje souvislý, plynulý tok času; má lyrický děj, poněvadž jest nepřetržené pásmo, poněvadž jest logická. Ale všecko logické je konvenční: logika do krajnosti život zjednodušuje.

Nyní chce básník viděti souběžně: všecko v jednom čase,

co jest odděleno od sebe časem nebo lépe: časy. (Poněvadž není jednotného času, nýbrž množství jich.) Chce viděti a v básni své *dát* viděti, co se děje nyní zároveň v Asii, v Americe, v Africe; zároveň na severu i na jihu Montblanku. Jak jest to možné? Jen tak, že potlačím prostor, který je mezi nimi; jen tak, že kladu vedle sebe, co je od sebe odděleno prostorem i časem; že kladu vedle sebe výbuchy a víry, které jsou podstatou nebo, jak říká Bergson, *esenci* věcí. Moderní filosofie poučuje tě, že není ani času, ani prostoru — obojí jest logická konvence vytvořená pro přehlednost různých orientací v životě. Co žijeme však vpravdě, jest jakýsi stále obnovovaný závratně malý zlomek nebo kmit obojího, jakýsi propastný vír, který si skládáme později rozumovou analýsou *čísle historicky* v čas a v prostor.

Nuže, nová báseň může vzniknout jen tak, že básník vytváří nový časoprostor, cosi jako výbušný vír sil, do něhož umisťuje svůj přetavený svět: jako vyšší skutečnost. Tvořit nový časoprostor tím, že jej zalidníš co nejvíce vířivě výbušným životem, hle, toť úkol poesie tzv. autonomní. Příkladem buď nám v malbě Cézanne. Cézanne nemaloval nekonečného jevového prostoru jako divadla optického dění světelného — to dělali impresionisté —, nýbrž pojímal *prostor jako konečný a uzavřený* a zabýval jej konečnými uzavřenými tvary, krystaly věcí; tvořil tak před Einsteinem obdobu k jeho pojetí vesmíru.

Konkrétně to vypadá ve Vlnách T. S. F. tak, že Seifert vytváří velmi zrychlenou, rozkmitanou poesii světa, něco obdobného filmu. Cestovatelskou poesii, v níž se pohyb nepodává jako statické schéma, ani nepopisuje jako předmět, nýbrž skutečně *vybavuje* před čtenářem řadou přerušovaných výbuchů, kterou skutečně jest. V tom jest básnická hodnota takových básní, jako jest „Odjezd lodí“, „Marseille“, „Moře“, „Hôtel Côte d'Azur“, „Má Itálie“. Všude tu jest škrtnuta předmětnost věcí, to, co je logicisticky přilepeno na povrch věcí, aby se dostalo ke slovu jejich výbušně lyrické iracionální jádro. Bergson klade kdesi proti sobě „racionální svět forem a svět esencí“: nuže, vybit, vyrazit z věcí esenci, ne popsat nebo opsat jejich

formu, o to jde nyní této poesii. Ne popisovat, nýbrž vytvářet nebo vynalézat: báseň budiž jakousi nabitou leydenskou lahví: přiblížíš se a jiskra přeskočí do tebe; nebo elektrickou baterii, z níž můžeš kdy chceš vyvinout proud a převést jej do sebe. Z hmot slovných přímo se tu dobývá celý svět sensací, jako se z určitých hmot světa jevového dobývá elektrické napětí. *To* znamená: poesie se pojímá jako něco svéprávného, jako objektivní útvar obdobný ostatním hmotám, nositelkám určitých energií.

Na vlnách T. S. F. projevuje se Seifert jako čirý snivec, lhostejný k rozumovému seřetění světa. Jako snivec nebo chlapecký humorista se záblesky rozmaru a s malinkou dávkou zlomyslnosti, jedva naznačené. „To štěstí manželské je jako křehké sklo“, trhne mu to jednou koutkem rtů v básni o svatební cestě. Seifert jest zde často objevitelem poesie ve věcech nepatrných a přehlížených: je to jakási křížová výprava, kde se obracejí na víru poetistickou i nejlhostejnější diváci světa a života. „Stoleček v kavárně stojí vedle tebe | jako když plameňák spí stoje na jedné noze.“ Jeho metoda vytvářecí nebo přetvářecí je úžasně prostá, ale ne bez zákonnosti: sdružuje a spojuje vzdálené, rozbíjí a rozpojuje, co zvyk, konvence, historism spojuje. Neutikaje se ani k rozumu, ani k morálce, ani k historismu, skládá, rozkládá, překládá svět: je vítr, který vjíždí rozpustile a svévolně do výkladu zboží na jarmarce života a obrací je naruby. A sám jeho exotism působí na mne ve své naivnosti dojmem bezelstné a báhorkové exotičnosti různých rekvizit venkovských poutí, které se ukazují za zvýšené vstupné.

Proto se musí také rozbíjet stará větná skladba, která je logicistická, a tedy konvenční. Nová poesie jest po stránce gramatické věčný anakolut — věčný výšin z vazby. Je to stále pokračující uvolňování gramaticko-logických pout řeči. Pak vznikají takovéhle básně: „Dým cigarety | stoupá | turista v Alpách | slunce a hloubka || nad sráznou strží | vrcholek Montblank | akrobacie růží | z oblak || stoupá až k hvězdám | které pije | poduška nudy | poesie.“ Básně, které si musí starý

čtenář, vychovaný v staré, rétorickologické poesii, překládat nazpět do jazyka všedního dne, do prostého jazyka dorozumivacího, a které si musí dobásnit i čtenář mladý, neboť jde tu o skicu nebo o náběh k básni — náběh, který chce právě probudit a navodit spolupracovnický básnickou vlohu čtoucího. Nebo v básni „Horečka“ tančí před tebou vír představ smetených s různých pólů a po zákonu protikladu — zase zákon ryze *romantický!* — znova složených. „Na kokosovém koberci si stíny hrají | změřte teplotu Afriky | ďáblové v pekle zimnici umírají | ledovce mají horečku.“ Jest v tom mnoho naivně milého, ale je tu také nebezpečí nudy, když jsi prohlédl metodu, již je to básněno. Nebo nebezpečí, že místo obraznosti, kterou chce v tobě básník vybouřiti a rozvláti, zaměstná více než slušno tvůř *vtip a důvtip*: neboť některé básně tohoto rázu blíží se pro můj vkus příliš křížovkám.

O poslední knize Seifertově Slavík zpívá špatně bylo hovořeno jako o knize návratu k poesii proletářské, tedy jako o knize reakce na Vlny T. S. F. To by bylo nazírání nedovoleně pohodlné a mělké. Myslím, že je čtvrtá kniha jen doplňkem třetí: cit, který byl úplně vypuzen z knihy třetí a nahrazen přílivem pocitů, hrou barevných jisker a světél, vrací se do poesie Seifertovy jaksi zadními vrátky. Seifert prožívá v Slavíku návrat z exotických dálav světových do vlasti a s tím i jakési lehké vystřízlivění, jakýsi stesk z prázdna, který v něm ty dálavy zůstavily. „Býti sám, | mimo pláč žen a mimo jejich smích, | být doma, samotén, | když známá píseň zní mi ve větvích. || Pro marnou krásu pošetilých žen | je škoda jablka.“ „Jen usnout, usnout, jako usne had, | a najednou se doma probudit, || když je jaro!“ Oklikou přes Moskvu vrací se Seifert k svému východisku: k poesii proletářsky revoluční. Ale to, co básní nyní jako poesii proletářsky revoluční, jest něco celým svým duchem rozdílného od jeho prvotní noty: opravdu celý obeplutý svět leží mezi těmi body zdánlivě těsně se stýkajícími. Je to vidět hned z prvního letmého pohledu na tyto nové básně revoluční: kdežto v Městě nalézáš často verše velmi syrové a málo

168 vykvašené, verše často nehorázně experimentující, nyní máš před sebou slovné křišťály: sama hrana, ale i samo zmrzlé světlo. „Falešné zoubky tvých bání | lesknou se v sněhové dásni. | Fabriky bání | v širokém kruhu.“ „Město na Něvě. Metropol básníků. | Na tvých zdech psala šavle rudé verše. | Místo slov lásky duněla tu děla. | Byla to revoluce. Toť vše.“ „Obrácen tváří tam, kde žhnou | zrcadla Montblanku, | spatřil tvář světa, vidí Evropu | a zápas tříd.“ Ale ten cit, který nyní vedle obraznosti vládne u Seiferta, jak ten je nyní diskretní! Jak utkán neviditelnou nití! Jak psán mezi řádky! Není tu velikých gest, ne, není tu žádných gest. Je tu jen občas zámlka, která je vypila; a když vzdech, tož takhle ztlumený: „Davy se hnuly. | Kráčejte potichu. | Spár bolesti se zatne. || Pro smutek světa, | můj drahý básníku, | slavíci zpívají špatně.“

Nejcennější nález Seifertův bude tuším tenhle: našel *věci*; po slovech věci. Rozhovořil věci z nitra a zapsal spolehlivě a věrně, čím promluvily. Jeho polyfonie není rozlehlá, ale při své poměrné úzkosti *čistá* a *přesná*. Je to někdy prosté, ale nikdy ne chudé. Věci jsou rozhovoreny dotykem jeho jemného melancholického smyčce básnického a zní svým *vlastním hlasem*: svými výbušnými nebo sálavými obsahy, vyzařujícími básnivý děj světový.

A básník ustupuje pak stranou, aby ani bezděky neporušil čistého skladu téhle písně.

Polyfonik mnohem složitější, mnohem bohatší je Nezval. To je rozený kouzelník moderní poesie dnešní, jako býval Vrchlický kouzelník poesie let osmdesátých. Ne darmo si oblibuje názvy ze světa divadelního nebo kejklířského nebo jinak ilusivního: Pantomima, Falešný mariáš, Karneval, Podivuhodný kouzelník, Akrobat. Je harmonisátor a modulátor duševních rozloh mnohem širších než Seifert; dotýká se všeho letmo a rozvíruje všecko v dlouhé vyznívání. Jsou mistři složitých dojmů vyvolávaných zrcadly umně sestavenými; on je

však ještě spíš mistr umně skládaných ozvěň, které opakují 169 v nových a nových intonacích prvotný podnět.

Jeho nepřátelé soudí o něm, že *zmechanisoval* poesii. Myslím spíš, že ji úžasně *zmelodičtil*, neboť jest veliký intelekt básnický, intelekt ne mudrácký, nýbrž jako pudová síla životní orientace. On jest ten, který nejvěrněji naplnil Teigův program poetistický jako dobrodružství smyslů i myšlenky — program osvobodivý, protože vrátil poesii lehkost křídel, vzruch radostné odvahy, ovzduší rozkoše, ano rozpustilosti, bez něhož nemůže žít. Připomíná mně ty kouzelné hrdiny Balzacovy, takového Rastignaca, kteří z venkova přicházejí dobýt Paříže robustností svých smyslů, ocelovostí svých nervů i své vůle, útočným věcným intelektem. A ještě jednu vlastnost má Nezval společnou s reky Balzacovými; je nerozpačitý, ví, co chce, a dovede po tom rychle a včasné sáhnout rukou opravdu výbojnou. A pak tu vzácnou věc: značnou vůli v souhlase se značným intelektem. Takových lidí není mnoho: proto jim patří svět. Obyčejně lidé velkého intelektu bývají nečinní hloubavci, ochromení a nepohybliví; obyčejně lidé nadprůměrné vůle bývají hloupí a obmezení. Ale u Nezvala obě ty složky jsou v rovnováze. Nemá více intelektu, než kolik ho může unést jeho vůle; a jeho intelekt je ne ten, který se stravuje v neplodném hloubání, nýbrž ten, který mu osvětluje právě *onen kus cesty, po němž nyní jde*. Seifert zažehuje spíše sebe než jiné; Nezval spíše jiné než sebe. Zůstává nad věcmi, které jsou mu mnohem víc než objekty značkami a ciframi, s nimiž hraje jeho nevšední obraznost často rázu kombinačního. Přiblížil-li se u nás kdo *surrealismu*, tož Nezval i svým básněním z podvědomí i svým rychlým básněním, kterým přepisuje svět podvědomý. Vykořisťuje fyziologii své bytosti velmi metodicky: tři čtyři nové knihy ročně jest u něho pravidlem.

Nezval roanalysoval ve studii o Wolkerovi a ve Falešném mariáši do jisté míry svou básnickou osobnost; a ačkoliv takové seberozbory je třeba brát se značnou měrou opatrnosti, přece nemůžeš si nepovšimnout, že Nezval je velmi blízek pravdy, staví-li ve své osobnosti na první místo imaginaci, jež rodí

„nekonečné horečky“ a „třeštění bez konce“, právě jako právem zdůrazňuje pro svou tvorbu *význam dětství* jako stavu povýtce poetického.

Hned první kniha Nezvalova *Most* to potvrzuje. Kořeny Mostu jsou svedeny hluboce do dvojí teplé prsti: do života dětství básníkovy, opilého hrůzně sladkým vínem podvědomí, a do života rodného kraje básníkovy, který je v jakémsi smyslu jasnějším prodloužením sféry první. Sny a utkvělé představy z nejranějšího mládí, toť vlhce horké ovzduší, z něhož rostou nejzajímavější čísla jeho první knihy, jakési lesní orchideje našeho pásma, takové vstavače. Básník již zde mistrně analyzuje rozplývání se vědomí a jeho konečné zalití temnem zmaru: „Ohnivě růže zemřely, | fialka nevoní, | tak tiše sníc | jde smrti vstříc | děťátko na koni.“ „Smrt“ je vybudována na nějakém vzrušivém zážitku nejranějšího dětství básníkovy, na představě otce střílejícího na krysu. Až se dobere zpětnou analysou svého života tohoto posledního, recte prvního svého zážitku, kruh je zapojen: básník je mrtev. Tato poesie těká lehkým křídlem mezi snem a podvědomím, mezi skutečností a vzpomínkou: lehkým křídlem, neslyšně kolem tvé hlavy se smekajícím — v tom je pro mne její kouzlo. Již zde je vypovězen logicismu a racionalismu boj: nesouvislé obrazy narážejí o sebe, trou se, vyluzují māmivou hudbu, kterou slycháš jinak jen v horečce: „Falešný klavír zvoní | poctivou melodii — | a já v skleněném zámku | rozšlápnutým srdcem hada | ohnivě mouchy bijí.“ „Ruce, spánek i sen, | zasněně bolesti v srdci, | přítomná minulost | s budoucím rozplynutím — | to je tvá duše.“ Fantastický sen, toť vlastní ráz obraznosti Nezvalovy. Jako v magickém realismu Novalisově poesie jest Nezvalovi jediné zázrakotvorství: vmýšlí se a vcítuje se ve vnější svět dějem myticky bájivým nebo pohádkovým a píše jim podobenství své duše: neboť přehrada mezi ní a světem padla úplně. Jeho obraznost není exaktná obraznost Goethova; je to naopak obraznost v podstatě romantická, která jde za výjimkou, za absurdností, za nestvůrností a nemožností, jež mění dotykem své magické hůlky —

svého úžasně útočného zraku — v básnickou pravdu. Zde je takové kypění vnitřní půdy, fyziologické skutečnosti, že stačí dotyk zraku, aby z ní vytryskly ihned nejnádhernější vegetace. Není to čirá fantastika, poněvadž to má základ a předpoklad v největší skutečnosti, která jest: oplodněné a rozehráté nitro básníkovy. Nezvalovi teoreticky fantasie je rovna *puđu*; mluví o ukájení puđu „poetického“, mluví o procesu „zcela fyziologickém“. Tím je dáno silné rozkošnictví, jež působí tvorba básnická Nezvalovi a jež působí také čtenáři; a víc: jímž působí na čtenáře a získává ho. V tom jest *plus i minus* Nezvalovy obraznosti. A jakýsi spodní tón fyziologický zní a doznívá i v nejéternějších obrazivých komplexech Nezvalových. Jeho obraznost jest velmi blízká *puđu dobrodružnosti*, v němž dobrodružství se stává účelem samo sobě. Jakási veliká horečka nebo zimnice nepokoje životního jako by zmítala Nezvaem. Zde jest podoba mezi Vrchlickým a Nezvaem, která jde dosti hluboko. Víte snad, že Vrchlický kladl za účel poesie „blažit člověka“ — Masaryk s ním o to polemisoval —; nuže, podobně nějak mohl by pojímat účel poesie i Nezval. Je to po dlouhé době popelcového postu v české poesii zase hédonik, který se nebojí přitakávat životu až do posledních důsledků. Že nejde o nic malicherného a frivolního, rozumí se samo sebou; na to by mohl připadnout jen blbec nebo pokrytec. Naopak: že jsme tu v této výlučnosti a rozhodnosti blízcí něčemu monumentálnímu a snad i tragickému, jest nabíledni.

Nezval vybírá z věcí a dějů tohoto světa ty, které svou přirozenou ilusivností jsou nejpůsobivější k této čarodějně transformaci: stávají se elixírem rozkoše. Tedy ty, které nesou v sobě cosi nezodpovědného, odpoutaného, proměnlivého, něco z komediantství, divadelnosti, cirkusovosti, akrobatiky, a snad i podvodnosti. To všecko souvisí s jeho pohyblivostí, s jeho hravostí: to jsou prapudy jeho bytosti. Tím je Nezval rozený amoralista, ale také rozený básník; i jeho kolektivism je zabarven anarchisticky. Jeho revoluční básně, tak velkolepé „Kouzelník“, tak tvrdý „Premier-plan“, jsou zároveň zbásněním nejšílenějš-

ších dobrodružství. Tohleto jest revoluce úžasně barvitá, až pestrá a přepestrá, dělaná z bohatství životních pudů, které přetéka přes každou normu, které rozbíjejí každou formu, které nemohou mít cílem než samy sebe: revoluce jako divoká honba za cílem, který je nemožnou, neuskutečnitelnou fatou morgánou. Je-li kde v čem v české poesii zachycena revoluce jako *saturnálie ducha*, jako chaos, z něhož se zrodí hvězda, je to v těchto dvou básních Nezvalových. Toto pojmání revoluce může děsit prostoduché lidičky: je opravdu pandémonism. Ale lidem, kteří mají odvahu domyslet, musí býti sympatičtější než to příznačné české pojmání revoluce jako morálního pensa. Rozhodně jest tato Nezvalova koncepce bližší ne snad životu, nýbrž žhavému jádru poesie, na čemž zde jediné záleží. Nezvalův revoluční člověk, toť duch odvahy a síly spějící za „vládou nad světem“. Toť jakýsi nový Hyperion, jakýsi nový Titán spějící v nekonečno, překonávající stále nové a nové překážky. Tedy: zase nová verze absolutismu volního. „Viděl jsem volného člověka, jenž podoben bohu | znásilňoval krystaly staré skutečnosti | v nový útvar. || Viděl jsem život v nespočetných proměnách | a blahořečil lidské touze | bráti se za novými hvězdami, | jež postupně rozžehovaly se a zhasly | za skleněným výkladem noci.“ Je tu nová obměna Nietzscheva nadčlověka a jeho vůle k moci. A jako Nietzschev nadčlověk není altruistní a sentimentální, podobně i Nezvalův revoluční „volný“ člověk zabíjí s klidem všecko slabé a churavé, co by hlodalo na kořenech života. „Obnoviti Tyrtejskou (přepsání: má patrně státi: Tajgetskou) skálu, | neboť není možno, aby pro sebevražedný chrapot unavených | zhyňulo božství silného lidství...“ Zde jest největší odklon od revoluční koncepce Wolkerovy, která je v podstatě altruistická, ačkoliv není sentimentální.

Za povšimnutí stojí, že všechny výboje obraznosti Nezvalovy jsou podloženy sexuálně. Sexus je velikým inspirátorem Nezvalovým: je mu podobenstvím tvorby i cestou k tvorbě. Jest třeba pečlivě lišit: není to platónský Erós, který je velikému starověkému mudrci cestou k poznání. O poznání Nezvalovi naprosto

nejde; poznání se bude naopak co nejvíc vyhýbat, poněvadž poznat znamená pro jeho poesii — a právem — zkamenět a zemřít. Jemu jde naopak o neustálé *unikání poznání*, o útěk před vši definitivností. Odtud ta věčná honba za proměnami a v proměnách světem. Již sám pohlavní akt, početí kouzelníkovo v „křišťálovém břiše podobajícím se křtitelnici“, jest v obraznosti básníkově podmíněno *metamorfosou*. To jest tomu, kdo umí čísti v básnických symbolech, velmi charakteristické. Asketická panna, které je určeno býti matkou kouzelníkovo, „nikdy nepocitila své krásy, uctívajíc v postní den | přísné dogma o posledním soudu | ... hroužíc se na studených dlaždicích chrámu | v ponuré tajemství smrti. || Tak stávala se,“ pokračuje básník, „*cílivkou* | ... a proto ji zázračně omámila | bezbarvá vůně tohoto *nemocného kvítka*“, které ji oplodní. (Zde bych si přál určení zcela konkrétného: jmenovat určitý druh; tahle neurčitost mně velmi vadí: básníková obraznost vynalézavá zde selhala, na velkou škodu celé komposice symbolické.) Jak složité pojmá zde básník *mateřství*, tento základní životní fakt, a jak mnoho to říká o jeho duševním ustrojení! Jsou biologičtí myslitelé, kteří dělí všechny muže na rozené *otce* a rozené *milence*, jako ženy na rozené *matky* a rozené *milenky*. Nuže, Nezval náleží rozhodně do druhé třídy: s ženou si hraje, ženy požívá a zužívá, žena je mu cílem sama o sobě, ne dítě!

A jakýsi sexuální hlad žije utajen na dně celé té horečky metamorfos, jimiž jest bičován po svém ubohém zasněném dětství — „Já chudý sirotek, | táta mně utek“ — básník kouzelník: jest vozkou v Madridě, je číšníkem v Londýně, jako námořník prochází celým světem, Paříží i Petrohradem, bojuje zde radostný revoluční boj, žije tesknou a marnou láskou k Jezerní dámě (která má tak osudný význam pro kouzelníka — posledním pohledem z měsíce vidí kouzelník „své vlastní zkamenělé tělo“ a „Jezerní dáma v podobě tygřice na jeho prsou odpočívá“). Jezerní dáma mu uniká: „Pověz mi, pověz,“ apostrofuje ji po erbenovsku, „jakého pro tebe užiti jména?“ „Pěna, pě-na.“ A opakuji: všecko úžasně výmluvné tomu, kdo umí číst v sym-

bolech! Přitom nebo lépe: proto roste kouzelníkova básníková nespokojenost. Co ho mučí? Nemožnost stanout? Nemožnost čelit náhodě? „Něco chybí, | a něco přesahuje, | kouzelník proti náhodě mrtvoly organizuje | a ony hníjí dál přec jak na souši leklé ryby.“ Nemožnost uniknouti smrti? Myslím, že hrůza z *já* sahá tu na kouzelníka básníka. „Vlastní zvuk ozvěnou z dálky se posmívá. | Chceš-li být živ, proměň se zaživa!“ A nový rej metamorfos, tentokrát zcela abstraktních, se začíná. Kouzelník básník se proměňuje postupně v sasanku, vodotrysk, podzemní krápníky, uhelnou slůj, světélkující roubení studny, v mramorovou loď a konečně v měsíc, kde umírá. Ten konec zdá se mi konvencí; mnohý z těch symbolů není mi jasný. Chápu jen, že jest to unikání a útěk nyní formami života odosobeného, někde snad i hromadného. Ale i tak, jak je tento kouzelník, cítím jej jako obdobu k Rimbaudově „Komedii žízňě“.

„*Ah, tarir toutes les urnes!*“

„Podivuhodný kouzelník“ není ještě čistá poesie, ani poesie svébytná. Je to poesie někde dokonce blízká meditaci, ostatně meditaci dobré: „Jak je ten život strašně levný, | když ho tak člověk vidí na márách!“ Přes všechno, co se dá — a velmi lehce dá! — namítat proti němu, osvobodil mnoho z básníka i jeho generace. Rozumíš jí nyní líp. Domyslili chvílemi démona života až v démona absurdnosti s tou přímočarou odvahou, bez níž není mládí mládím a básník básníkem. Pod zorným úhlem útěku k něčemu a unikání něčemu i revoluce se jeví provisoriem: jednou zastávkou v komedii neustávající žízňě...

V „Papoušku na motocyklu“ píše Nezval o svém prý způsobu tvoření, jemu vlastním, který se prý radikálně liší od tvorby starých básníků; ti prý se podřizovali ideologii, smyslu, logice, kdežto on prý tvoří fyziologicky, a organicky rostou prý mu formy z představ a jejich reprodukčních zákonů. „Jsem v neustálém kontaktu se svým trávením. Všecky smysly v chodu. 36 antén a instinkt věčně protékající.“ Nuže, to všechno není tak nové, jak se Nezvalovi zdá. Ti staří básníci, i když myslili, nemyslili ideologie, nemyslili hlavou, nýbrž *celou svou bytostí*,

ano i *svým celým tělem*; nemyslili myšlenku jako logický útvar pro její vědní správnost, nýbrž myslili ji pro její *životný přízvuk* a jako *výron životní organisace*. Ani básníci starých dob, byli-li opravdu velcí, nebyli tvorové knižní a pokojiví: vždycky byl básník jakýmsi sběračem elektrického napětí v ovzduší své doby a vždycky básnil ne hlavou, nýbrž celým svým tělem. Z toho, co si připisuje zde za zásluhu Nezval, jest jen to pravda, že dnes výlučněji než jindy dostávají se v poesii ke slovu smysly, podvědomí, sen; a že logika snu jest u Nezvala opravdu strhující síly, nesmluvná a nutková jistota, jako bývá právě jen logika hnaná proudem bohaté, kypivé krve.

Ji cítíš u Nezvala všude tepat i v nejjemnějších spletech duševních, o nichž bys nesoudil jinak, že souvisí tak důvěrně s kořeny jeho fyse. Jest krásné přímo pozorovat, jak u Nezvala vystřelí zážitek z podvědomí a jak kolem sebe rychle a přece zákonně zkrystalisuje celý malý vesmír dojmů, pocitů i idejí (přes to, že se jim Nezval brání a sám si je znechucuje). Není nic osamocené v jeho světě: všechno si odpovídá; tělesné s duchovým, viděné se slyšeným, vzpomínkové s prožívaným. Jest tu opravdu polyfonie: i nejslabší dotyk vybujuje dlouhé a velmi vzdálené ozvěny asociční. „Uhelný důl | jak mnich, který zkameněl, | tě poděsí, | nuž projdi rychle | a spušť se po nádherném copanu zlata. | To byl střed země | a střed bolesti. || Uvidíš zázrak na prahu země protinožců. | Světélkující roubení studny, | kulaté oko, | nový zrak. || Toť laterna magica podzemí, | jež na dně studny dívá se čočkou z radia | a prosvětluje si zem. | Hle cihlová řeka | s korábem jak mramor | sněhobílým. | Labuti podzemí, | zachycuješ se kotvou | o křehký talíř měsíce | tam dole | na nebi protinožců.“ Jak jest spřízněna obraznost Nezvalova s touto podzemní krajinou! Jest stejně tak přerývaná, výbušná, děsivá, ponorná, nepravděpodobná a přece vegetativně bezpečná a neomylná. Škoda, že se nedrží na stejné výši, kde jde o děje a scény v plném denním světle. Tu rázem klesá a někde přechází až v prozaičnost. Jak jest to zase charakteristické pro tohoto básníka! Jemu jako by bylo třeba k rozvití síly šera, tmy,

děsu, hrůzy; jako jest jeho zraku nejlépe v předráždění břesknými velkoměstskými světly, vrhanými jako miny do tmy...

„Kouzelník“ jest, řekl jsem, v podstatě poesie symbolická a někde dokonce alegorická; rozum jest v některých částech více zúčastněn na její tvorbě, než by se zdálo podle programových prohlášení autorových. K poesii svéprávně dospívá teprve v některých menších básních Pantomimy; v takové „Abecedě“, která jest jakousi básníkovou akrobatickou produkcí, plnou vtipu, verry, rozmaru a líbezné pohody duše, na laně verše. Slova zcela všední dostávají zde jakousi druhou zpěvnost a jakési nové záření, jehož by ses do nich nedohádal, a to prostě svým seřazením, nárazy jiných slov na ně. Ale jsou zde i básně jako „Cocktaily“, které jsou pro mne ponořeny do hluboké tmy. Na vteřinu se ta tma rozsvítí, vyrazí pak ostrý, mečovitý paprsek světla, ale ihned se zase uzavře a jest pak hlubší, než byla předtím.

V Menší růžové zahradě podal ti Nezval svou „poetiku“, kde zdůraznil princip nejen své, ale vši moderní tvorby: *rychlé* vytváření, *rychlé* vynalézání, proces sebespalovačský. Jsou tu verše chytající opravdu základní rysy moderní tvorby, verše, které se mne dotýkají až tragicky, třeba nejmladší zavrhuji tento pojem úplně a vylučují jej z moderní tvorby. To neustále spění vpřed, kdy nová chvíle jest hltána starou, dřív než se plně rozvíje, to šílené tempo stále šíleněji zrychlované, to řízení se v bezcíli, jak prostě a silně jest to zde vysloveno. „Je třeba vynalézat minutu za minutou, | zachránit, co se dá zachrániti, a nemít ani chvíli pokoje.“ „Bude nutno žiti čtyři pět roků v bezohledném opojení, | nedbat zákonů přírody a státi se čirým zázrakem | a potom celý život vléci za sebou jak rakev.“ Taine mluvil kdysi o tom, jaké *fysické* blaho působí *rychlé* myšlení. Nuže, tu je asi předjato v teorii to, oč usilují naši nejmladší, a v první řadě Nezval. Největší možné množství energie stěsnati na prostor co nejmenší! Říci v pěti vteřinách, čeho neřekne jiný ani v minutě, a v těch pěti vteřinách ještě si zívnutí nebo

zakoketovati se sousedkou! Proletět ve čtyřveršové sloce všech pět dílů světa a políbit ještě v tomto šíleném letu krajkový kapesník, darovaný ti milenkou. Takové jsou dvorné, líbezné, pošetilé, fanfarónské sny tohoto mládí. Jaký bys to musil být mrzout nebo hlupák a sprosták, abys jim nezatleskal!

Jde tedy o to, stavěti lyrické útvary nezávisle na empirii vnějšího světa. Je to poesie nedělní, sváteční, pohádkově zázračná. Jde o to, přeměnit poesii v magickou hůlku: čeho se dotkneš, byť to bylo dávno mrtvé, musí rozkvést a se rozzpívat. Za tím účelem musí se uvolnit starý konvenční poměr mezi výrazem a věcí vyjadřovanou. Výraz, slovo, se uvolňuje, se osamostatňuje. Žije samostatným životem, mimo svou funkci dorozumivací. Ze slov se dobývá záře, která z nich byla dávno setřena, kterou hořela snad první den v ráji nebo první den po potopě: svítivé obrazy, sálavé metafory, svět záření absolutního, mluveno s velikým a drahým Klímou. Všecko, čemu se říká tendence, popis, děj, pojem, námět, motiv a jiné můstky pro osly, spaluje se s velikým brajglem a za doprovodu vybuchujících žabek a praskotu jiných plodů umění pyrotechnického. Nezval po vzoru Kalligramů Apollinairových užívá i různých vzorců dekoračních, sestavených z typů tiskařských, aby již pro oko zpřítomnil poesii jako jakousi karambolovou hru na vesmírném kulečnicku. Vzorem básníka stává se klaun nebo akrobat. Jak to říká Cocteau: „Býti dosti bystrým, dosti rychlým, abych rázem prošel směšné i smutné, to jest, v čem se cvičím. Víím, že za to zaplatím: nazývají mne akrobatem nebo klaunem. Nezáleží na tom. Jen ať mám ducha tak způsobilého jako tito kejklíři tělo!“ Že takové pojetí poesie znamená nejprve *řemeslo* naprosto dokonalé jako *conditio sine qua non*, rozumí se samo sebou. „Absolutní zvládnutí formy a konstrukce,“ poznamenává si Nezval. „Práce: ta předcházela. Otažte se tanečnic a polykačů ohně. Otažte se papouška jedoucího na motocyklu.“ Slovo se musí vylehčiti ze vši tíhy, odhmotniti od všeho nánosu logičnosti a konvenčnosti; a to si žádá práce. Musíš se dopočítávat z něho největší možné účinnosti; přepočteš se o zlomek vteřiny

a účín jest ten tam. Rým nebo asonance, to je v takovém případě otázka smrti nebo života.

Čelakovský napsal kdysi výborný verš, kterým charakterisoval blahodárný účinek vína (patrně bílého): Tělo profoukne, rozum zchocholati. Nuže, o něco podobného snaží se tato poesie. Čteš-li ji, kráčí se ti lehce jako náměsíčníkovi po střechách; jdeš ve snu; ty sám, celý tvůj život jste na okamžik okřídleni. Jako ve snu vznášíte se vysoko nebo klesáte do hlubokých propastí. Básník dovede zachytit a přišpendlit každý i nejprchavější dojem, úsměv hned hasnoucí, slzy rychle osychající jako motýla a nesetře s něho pelu. „Acheront plyne jak řeka Berounka. | Eurydiko, vrať se! Jaká garçonka. | Tváří se rozmrzele. Rozkošný dábel v těle. | V očích modřejší než sen. Tělo sněhobílé. || Předvěřem plakala. Plakala? Co naplat. | Láska platí víc než platina a musí se při ní plakat. | Anděl! Ó kdybyste ho znali! Už zase rozmrzelý? | Sladší než včela v srdci mirabely.“ Přečtěte si tyto verše nahlas a zeptejte se sami sebe, kdy jste četli takovou rozkošnou poesii ženské rozmarnosti a náládovosti? Předposlední knížka Nezvalova Dobrodružství noci a vějíře, držaná celá v osmiverších totožné stavby, má asi dvě tři čísla, do nichž básník opravdu uzavřel destiláty celých záhonů slovných a vět-ných. „Ó bledé ruce, víte, | když ve snách na polštáři | nad krásou panen bdíte | jak ruce v breviáři, | jak prudce omámíte | světlem svých bílých pěn. | Vy ruce krásných žen, | ne, vy to nepovíte.“

To jest nejen dokonalá báseň ve smyslu estetiky nebo poetiky, to jest i něco, co zasáhá skoro již do oblasti mravní. Nikdo neříkej, že to nemá „obsahu“, neboť bys říkal velikou botu. (Ostatně: pamatuj si jednou provždy: všecko lišení v obsah a formu v lyrice jest absurdnost, cosi jako púlení živého dítěte.) Jest v tom něha obraznosti a takt srdce, které, chceš-li, dopínají se sféry mravní. (Můj soukromý povzdech: škoda, že tam věci téhle líbeznosti není více!)

V Diabolu a pak v některých básních Nápisů na hrobech a Básní na pohlednice přiblížil se Nezval co nejvíc surrealismu

a jeho přímo mechanickému vynášení představ z podvědomí a zapisování jich. Zde básní básník skoro úplně pro sebe: nasy-cuje vlastní potřebu fantastičnosti: je sekretářem své nervově obrazivé představivosti a jeho pero jako seismograf zapisuje všechny její výchvěje a pobouření, jako by šlo opravdu ne o vlastní nitro, nýbrž o jevy cizí. Tu není možno zavírat oči před nebezpečím této metody. Dejme tomu, že opravdu jde v tomto aktu o znepokojení, o přepětí podvědomí, do něhož bylo zatlačeno mnoho nevyžitého. Pak jest básnění surrealistické jakéhosi druhu hygienou rázu příliš soukromého, aby tu bylo možno ještě mluvit o tvorbě. Je to také svého druhu katharse, svého druhu očista, ale očista skoro výlučně básníková, v níž se ne-účastní čtenář, leda by byl právě mučen týmiž zatlačenými představami. Myslím, že konec konců vede to k přečeňování a k hotovému kultu podvědomí. Podvědomí uvědomujeme si dnes více než vědomí; vědomí začíná být nenáležitě zatlačováno. Takže *ono* začne nás mučit zítra, jako včera a dnes mučilo nás podvědomí... Básník musí dbát, aby obě sféry, vědomí i podvědomí, byly v něm v rovnováze: to a nic jiného jest básnické zdraví. A nezapomínat, že tvorba jest akt uvědomělosti, účel-nosti, metodiky a že jest v ní tedy zúčastněna i vůle. Goethovo slovo o vladaři platí i o básníkovi: kdo chce panovat, nesmí požívat!

Nebezpečím Nezvalovým je tu jakási úponkovitost nebo de-koračnost jeho obraznosti. Jeho obraznost *zažehá se velmi často sama ze sebe a sama na sobě*: je to jakési krvesmilství obraznosti. Slyšeli jste někdy dobrého řečníka? Povšimli-li jste si ho, zpozorovali jste, že se opíjí sám melodií svých slov; a napadají ho pak věci, jež by ho jinak nenapadly. Nuže, podobně daří se i Nezvalovi. Ale co je při řečníkovi předností, může se státi velmi snadno vadou při básníkovi. Jakmile Nezvalovi chybí přítok zážitkový, jakmile jeho zážitky řídnu nebo slábnou, vždycky se u něho dostaví tato obrazivá dekoračnost: pak báseň jeho klesá po případě až na pouhou náladu. Proto jest pro Nezvala krajně důležité, aby vyběřidal jak jen může z dekorativné

sladkosti a požívačnosti i z rokokové hravosti a staral se o silné životné podněty své poesie: kde objektivuje silné životné zážitky, kde opravdu tvoří báseň *k objektivně* a *objektivně*, kde jest co nejméně sám ukolébáván a uspáván svým básněním, tam bývá nejlepší. Problém jeho sluje: Oprosti se! Zjednoduš se! Zesil! Stůj nad! Stav se mimo co nejčastěji! Poesie jeho rázu, nemá-li se sama zalknout svými vůněmi v horkém skleníkovém ovzduší, žádá si co největšího a nejbohatšího přílivu životních zkušeností: neboť spotřeba jejich při této horečně rychlodeché poesii jest úžasná, jest nad všecko naši představu. Nikdy není dosti uhlí, dosti elektřiny, dosti benzínu pro tento motor tak nákladný! Poslední takové vážné pokusy, v nichž se Nezval soustředil k zobektivnění své poesie, nalézám v Blížencích. Tam, vedle některých věcí z Pantomimy a z Menší růžové zahrady, hledal bych posud nejlepšího Nezvala. (Čtenář sám najde si příklady.)

Nezval sám položil si nepřímou otázku po osudu své poesie v nezapomenutelném „Kouzelníku“ hned na počátku prvního zpěvu, tam, kde hovoří o svém „přísném národě“ a o „suché askesi neprobuzené jeho přirozenosti“. Tutéž otázku kladl si jistě často také Vrchlický. Jakož jsem napsal již v Duši a díle: „Do národa pochmurného a meditativního, žijícího posud smyslem spíš vnitřním než smysly vnějšími, i v rozkoši melancholického a teskného, vtrhuje Vrchlickým poesie jásavé fanfáry, optimistická a skutečnostná, plná hladu a žízně po všech darech země a světa...“ Jaký bude v něm úděl poesie Nezvalovy, tak rozkošnické, tak jásavé, tak radostné a životu přitakávající? Myslím, že Nezval může být klidný. Již dnes jest patrné, že v nejlepších svých věcech byl svému národu strůjcem radosti; a to není malá věc. Je tak důležitá jako chléb, a snad důležitější ještě.

Konstantin Biebl je zjev do značné míry rozeklaný: spíše zajímavá osobnost než tvůrce metodicky důsledný. Vnitřní na-

pětí, vnitřní var nebývá u něho dost silný, aby dospěl až k rozžhavení objektivního světa. Svět jeho i nedost hoří, i nedost tryská a zní; všecko tu bývá přitlumené. Nejlepší je tam, kde je básníkem ne širého kosmického průvanu, ne bezbřehosti života, nýbrž harmonických zátiší ducha, v nichž mohou žítí a znítí věci v jakési uzavřené výlučnosti jako malý svět pro sebe. Tu dosahuje místy až intuitivního realismu: není to viděno ani médiem silné vůle, ani silného intelektu, nýbrž prismatickým přitlumené vzpomínky zešeřelé až do snovosti.

První knížka Bieblova Cesta k lidem jest tak nejspíš obdobou k Wolkerovu Hostu do domu. Hledá se tu cesta k neromantické lásce životní, uctívají se tu a milují se tu věci drobné a všední; a to všecko jest zřeno ne zrakem, nýbrž srdcem. A srdce znemožňuje tu také objektivnou plastiku, zření ve vyšších rovinách. Je to spíše dojaté než pojaté a vytvářené k obrazu velikosti a síly, který jest podmínkou i pro poesii proletářskou a revoluční.

V dalších dvou knížkách Bieblových, ve Věrném hlasu a v Zlomu, svářejí se pokusy o vytvoření básně svéprávné a objektivně s poetisující kritikou života. Kde podléhá kouzlu života a snaží se mu dáti básnický ohlas, tam je Biebl nejlepší. Kde trpí životem a dává tomu výraz, ať teskný, ať vzpurný, jest stále jen historikem svého osobního zážitku a jeho zajatcem: nepřetváří ho, podléhá mu. Zlom chce býti revoluční poesie, ale zatím jest to jen poesie rozlomená, polovičatá, předčasně skleslá. Chybí tu ten vzruch a vzlet a vysoko šlehající plamen, ten žár všecko v sobě přetavující, které jsou *conditio sine qua non* pro takovou poesii.

Básníkem ryze subjektivním a intimním je Biebl v Zloději z Bagdadu. To jsou básně inspirované smrtí milencinou. Ani tu není vysoké tragické poesie, která svůj předmět nadává platností všeobecnou a zákonnou, je zde jen mírné vzpomínkové znovaprožívání některých duševních stavů střední polohy: vzniká tak několik čísel ne bez kouzla, ale žel bez monumentálnosti.

Zato poslední dvě knihy Bieblovy, Zlatými řetězy a S lodí, jež dováží čaj a kávu, znamenají značné plus v jeho tvorbě. Zde dosahuje již místy čisté poesie, zde tvoří asociativně. Jeho melancholii jako by bylo bývalo třeba útoku nových prudkých dojmů, nárazů divokého útočného světa, aby zjihla ne-li v kypivou radost, alespoň v jistého druhu životnost a veselost. V jeho javánských motivech je mnoho rozkošného humoru poněkud exoticky zabarveného. Tak v básni „Javánky“: „Ráno jdou na passar prodávat ananasy, | aby jim voněly ruce, | až budou si na noc rozplétat | vlasy. || A když je rozpletou, | osud všech Javánek, | usednou tiše před chatou | s očima k moři | a s hřebenem nazpátek.“ Biebl ovšem i zde zůstává básníkem středních poloh; s tím musíš u něho již počítat a nesmíš se proto nad ním pohoršovat. Hledati faustovské nebo karamazovské nebo nietzschovské výboje v tomto teskném, plachém, melancholickém člověku a vyčítati, že ti jich nedává, nepokládám za spravedlivé. To je tolik jako chtít od švestky fik. *Pierrot lunaire* má také svůj půvab a svou poesii. *Pierrot lunaire*, Petříček, který spadl z měsíce a který se cítí proto trochu nejistým na této divoce roztočené planetě. *Pierrot* bude jakoby prodán v tomto útočném, lomozném životě. *Pierrot* nebude nikdy vidět dost jasně ani do světa, ani do sebe. A vždycky bude toužit pravidlem tam, kde není, aby se odtamtud rozčarován vrátil tam, kde byl. Tuto poněkud zápornou zkušenost přinesl si i náš *Pierrot-Biebl* z Jávy. Musil zajet až k rovníku, aby mu v celé kráse prosvítla rodná země? Zdá se již opravdu, že musil. „Na druhé straně světa jsou Čechy, | krásná a exotická země | plná hlubokých a záhadných řek, | jež suchou nohou přejdeš na Jména Ježíš. || U nás je jaro, léto, podzim, zima. || U nás nosíme zimníky, kravaty | a hole. || Možná že padá sníh | anebo kvetou už třešně. || U nás rostou jahody. || U nás je studená pitná voda.“ Nejsou to krásné verše? Ale, namítnete mně, což si pro tohleto poznání musil chodit tak daleko? Jsou opravdu lidé, odpovídám, kteří musí. Neboť vzdálenosti jest jim třeba jako spolupracovnice pro jejich poesii.

Biebl obeplul tak jako Seifert zemi a vrátil se do domova poněkud vystřízlivělý. To již jest osud všech melancholiků. Ale myslím, že i on získal přitom den, náskok celého dne pro svou básnickou tvorbu. Soudě alespoň podle čisté, zářivé křišťálnosti některých veršů z Lodi.

Poetism není již dávno tím, čím byl v době, kdy jej formuloval Karel Teige: rozkošnou hrou požitku, sladkým eklektismem životním. Ale zůstane mu zásluha, že rozvázal obraznosti křídla. Před ním básníci podvázaných křídel spíše se belhali než chodili a spíše chodili než létali. Jakýsi temný dusivý tlak, který ležel na poesii, byl jím z ní sňat. Vývoj šel od poetismu dál a dostal se namnoze do sfér právě mu protilehlých; už u posledních Nezvalů proniká zvláštní smutek, zvláštní tesknost velmi opravdová. Spíše než o poetismu jest možno dnes mluvit o orfismu apod. Ale pojetí lyrismu jako veliké mocnosti živototvorné a víra v ni žije v nejmladších neztenčena; naopak: jako by se stále patrněji stupňovala.

Je to jasné i u dvou posledních básníků, o nichž jest se mi zmíniti dnes večer, o Halasovi a Závadovi. Budu velmi stručný, nechci se pouštět do obšírných charakteristik, poněvadž jde o mladé pány, kteří nám teprve podali po jedné knize: Halas je autorem *Sépii*, Závada *Panychidy*. U obou jest vůdčím orgánem zrak, a oba jsou básníci silně tvůrčího zraku; zrak ten je až halucinovaný u Závady, u Halasa pravidlem okouzlený, není-li odkouzlený, kdy tvoří pak žhavé ironie a sarkasmy. Nechci ani srovnávat jednoho s druhým — jsou příliš odlišní —, ani vynášet jednoho nad druhého: není k tomu vnitřní příčiny. Chci říci jen, že na závěrečné básni Závadovy *Panychidy* můžete zrovna hmatat, co je to vytváření básnického časoprostoru, které mně zde připomíná místy vírnou propast ohně, propast opravdu děsivosti pascalovské.

Nyní několik slov úhrnného soudu o této nejmladší poesii. Předně vám upřímně radím, abyste nevěřili, že ti básníci jsou takovými, jakými jsou, z nějaké schválnosti, nebo z rozmaru, nebo ze vzdoru. Už jsem vám napověděl, že tato poesie souvisí velmi důvěrně s dobou, s jejími potřebami, s jejími starostmi, věrami i sny. To, oč usiluje, není nic náhodného. Poukazem na Bergsona, Jamese, Einsteina mohl bych vám ukázat, jak je do jisté míry obdobou k filosofii pohyblivosti nebo k relativismu. Její alogičnost, její iracionálnost, její simultánnost, její přerušovaná výbušnost, po tom všem volá filosofie a věda doby: to dá se jí úplně pochopit a ospravedlnit. Právě jako touha po svéprávné objektivnosti, nechuť k zpovídání se, nechuť k subjektivně meditaci, vůle k všeobecné platnosti; nemusím snad říkat, že to jsou věci pro moderní poesii nové a velmi hodnotné.

Nejcennější na této nejmladší poesii mi je, že se dostává v ní ke slovu tvůrčí obraznost. Právem jest tolik zdůrazňována: bez ní není básníka. Jsou některé stránky, které spojují tuto nejmladší poesii s romantismem, ale jiné ji od něho velmi radikálně odlišují. Zřejmě romantický jest na příklad surrealism se svým výlučným kultem podvědomí. Jak nevzpomenout při jeho metodě trpného přepisu snu, při jeho „écriture automatique“ slov Rousseauových ze VII. knihy jeho *Konfesi*: „Ó, kdyby bylo možno zapisovati sny člověka v horečce, jaké veliké a vznešené věci bychom viděli někdy vycházeti z jeho třeštění.“ Ale vůle k objektivitě a všeplatnosti jest zřejmě neromantická, ano protiromantická.

Druhá věc, která nemůže býti dosti zdůrazněna a kterou jest započísti mezi aktiva této nové poesie, jest její humornost a veselí, její vtíp, jiskření ducha, její radostnost i konečně její blaga: jsou vesměs důsledkem vnitřní rovnováhy a vnitřního zdraví. V národě od přirozenosti pošmourném a poněkud těžkopádném, jako je národ český, měly by býti dvojnásob vítány. Tato poesie, řekl jsem, jako by dávala patám našim křídla. Většinou má velikou důvěru ne v tento svět, jak je, nýbrž v jeho

ustrojení a možnosti v něm ukryté. Včleňuje a vklínjuje nás radikálněji než všechny směry předešlé v moderní civilizaci. Její akrobatičnost učí přenášeti se přes různé soukromé strážně a nehody. Její veselí je strhující a nakažlivé. Je v ní rozhodně ztělesněn kus hygieny moderního člověka, který churavěl za romantismu bojem s vnitřními stíny a chimérami více než přípustno bez trvalého ochromení celé jeho bytosti. Snad někdy dnes vyháni se ďábel Belzebubem, jed protijedem; možná. Ale kde je tomu tak, budoucnost opatří již záhy korektiv.

Třetí přednost této nejmladší poesie, o níž jsem se již zmínil, jest vášnivá láska k dokonalému řemeslu. I za to měli bychom jí býti vděční zvláště my, Čechové, kteří jsme měli málo dobrých dělníků v tvorbě básnické, kteří jsme trpěli až příliš improvizátorskou zvůli. Dobýti a získati z toho upřílišeného experimentování, století již trvajících a valně anarchii se blížícího, několik pevných a určitých pouček nebo zákonů jest více než žádoucí. Doufám, že se to nejmladším podaří. Nemáme nijakých přesných poznatků o nosnosti slov, o dynamických jejich možnostech, o vnitřní stavbě básně, o poměru verše a prózy, o řadě jiných otázek speciálních; snad zde se podaří nejmladším získati trochu světla.

Tato doba nejmladší poesie jest pamětihodna i tím, že se poesie přiblížila zase úžasně blízko vědě a že si vede nebo chce vésti s vědeckou opravdovostí, se snahou o průkaznost a zevšeobecnování. I to bud vítáno; jest toho v naší literatuře navýsost potřebí. Básnické teorie, máme-li k ní vůbec dojíti, můžeme se dobrat jen nyní a jen takto.

Tím ovšem nepravím, že všechno, co mladí napsali, je znamenité a bez vady. Nikoli. Sám jsem učinil v této knížce své výhrady, a výhrady velmi ostré. Nikoliv. I tu jsou plevy. I tu třeba odlišit zrna od nich. I tu jsou pošetilosti, zbrklosti, jalovosti. Leccos bych si přál mít jiným. Ale jedno jest pro mne rozhodné: i když nesouhlasím, i když se zlobím, alespoň se nenudím. Kdežto u našich *passéistů*, u našich akademiků klímám nebo spím; což

186 jest ten nejhorší osud, s nímž se může setkat básník. Tak je to všechno staré, omleté, tisíckrát jinde a jindy lépe řečené.

Ovšem jsou tu také jistá minus, jistá nebezpečí, jichž nemůžeš přehlížet. První z nich jest poměrná nesrozumitelnost této nové poesie. Pravím poměrná a vysvětlím hned, jak to myslím. Všichni jste zvyklí hleděti na řeč jako na dorozumivací prostředek. Nuže: takto nikdy nehleděl a nehledí na řeč básník; ani básník klasicista ne. Slovo může být jen svým povrchem dorozumivacím prostředkem, svým nitrem je však výbušný výraz, výrazová potence a síla, a básník je tu proto, aby tuto skrytou potenci z něho vyvíjel. Proto jest v každém jazyce hluboký a podstatný rozdíl mezi slovem mluveným a slovem psaným, a dále mezi slovem sloužícím verši a slovem užívaným v próze. Básník myslí ve verši, jako prozatér myslí ve větě, jako chemik myslí ve formulích a geometr v axiomatech a dedukcích. Jeho slovem jest verš; a tento verš skládá z jednotlivých slov, která přehodnocuje, jež nadává jiným smyslem než ten, který měla předtím. Vedle svého významu lexikálního a odstínu gramatikálního má slovo ve verši ještě *nový, třetí* smysl: právě jako stavebný element tohoto a nejiného verše. Toto poznání se v nové poesii projevuje tím, že se potlačuje interpunkce ve verši; to znamená: teprve celý verš jest jedno slovo básníkovy. (Důležitá poznámka pro recitatory. Nedrobit verš naturalisticky v jednotlivá slova nebo skupiny slovné podle smyslu obyčejné logiky; nepodtrhovat žádné z nich zvlášť! Nýbrž snažit se vyslovit celý verš jako jediné slovo, monotónně, slavnostně, zpěvně jako zaklínadlo. Vždyť pravý verš je takové zaklínadlo, v němž každé slovo je přehodnoceno, takže to vypadá na první pohled, jako by takový verš byl napsán v jiném jazyce než v českém.) Ovšem tato nesrozumitelnost jest jen relativná: během času bude se umenšovati. Noví básníci jsou posud tzv. auteurs difficiles. Ale nebyli i ti, kdož jsou nám dnes běžní, v době svého vzniku takovými autory nesnadnými? Jak se zdál Mallarmé své době nesrozumitelný. A dnes se ta nesrozumitelnost značně zmenšila. Ostatně snad brzy rozvětví se poesie ve dvě

větve: poesie pro zrak a poesie pro sluch. Báseň pro sluch bude musit jinak vypadat než pro oko. Netajím se tím, že mnohé z básní, které jsou na dnešním recitačním programu, nebudou moci vydati celého svého účinu: jsou zřejmě psány pro oko a pro četbu při lampě u stolu v celém soustředění mysli.

187 Za druhé: budtež tyto verše sebekrásnější — a právě proto, že jsou tak krásné —, cítíš, že měl pravdu abbé Brémond, když ve své přednášce o tzv. *poésie pure* řekl: nejkrásnější verše jsou ty nenapsané — a touha po mlčení zdvihá se v těch, kdož si to uvědomí. Cítíš, že básnická zkušenost jest ve své podstatě nesdílitelná. Mlčení je konec nejen meditace mystikovy, ale také tvorby básníkovy. Leží na konci obou těchto cest jako na konci každé cesty, která se vydala za absolutnem. Ale to ovšem neodradí žádného básníka, aby se znova a znova nepokoušel vysloviti nevyslovitelné. Neboť zač by stál jinak život lidský, kdyby nebyl takovým bojem o absolutno?

Nemám před sebou, žel, Teigova manifestu, kterým povolal novou éru v dějinách lidské duše, éru poetismu, toho manifestu, který pobouřil tolik českých rozšafníků a obodřenců. (Rodí jich naše vlasti tolik, že by se mohli vyvážeti za hranice na umořování mezinárodních dluhů, kdyby je někde přijímali!) A přece dovedu snad reprodukovati hlavní jeho zásady — fuj: jaké kožené, těžkopádné, kantorské slovo, kde jde o věc tak vzdušnou, taneční, opojnou a rozmarnou, jako je poetism! — tedy: ne zásady, nýbrž úsměvy a líbeznosti. Mám před sebou naštěstí dvě básnické knihy, Nezvalovu Pantomimu a Seifertovu Na vlnách T. S. F.,¹ které jsou plody této teorie; a jako si můžeš z plodu, květu, listu rekonstruovati celý strom, který je nese, tak i já odvažuji se z těchto dvou sbírek veršových odvoditi myšlenkovou metodu — zase dvě ošklivá a nevhodná slova! —, již byly vytvářeny.

Co tedy asi chtěl Teige svým programovým článkem „Poetismus“? Asi tolik: Čert vem literaturu, čert vem umění! To všecko je passéism, profesorství, akademism, obchod, nuda a švindl! Chceme konečně jednou dělat život a ne stále umění; chceme užívat a ne tvořit, což jest předpotopní slovo i předpotopní věc. Poetismus, toť umění žít a užívat, toť jakýsi zjemnělý epikureism. Kašleme na filosofii, didaktiku, logiku, rozumaření. Život, toť tolik jako sensibilita, toť schopnost dáti se rozechvívati pocity; a básník jest ten, kdo toho dokáže. Čím více sensací, tím lépe; ale prosím: sensace čisté, ryzí, bezprostřední, nezatí-

¹ Rozuměj: Télégraph ie sans fil — telegrafie bezdrátová.

žené struskami myšlenek, ideologie, citů nebo pojmů. Všecko svádět na smysly a předem na první z nich, zrak. (Pan Nezval praví v „Papoušku na motocyklu“: auditivní typy umělců poklesají s kursem romantické kontemplace, čili plastičtější: patří do starého železa.) Zrak musí býti udivován tak, jako by po prvé se rozevřel a po prvé se opil úžasem divadla životního a světového. Svět a život jsou předem ohromné podívané a poetista musí nám je takto prostředkovat. Opilý krásou a úžasem vytržený a šílený musí tančiti svět před naším zrakem!

Jest to nesmyslné, přátelé? Naprosto ne. A nejenže to není nesmyslné, je to staré jako svět. Opravdová poesie nikdy nic jiného nechtěla, nikdy nic jiného nebyla. Byla zahledění se na věci přímo, bez zprostředkování logiky, pojmů, paměti: byla intuice, byla čistý názor.

Poetism jest na příklad zcela patrně poslední slovo *impresionismu*. Impresionism sváděl také celý svět na pocity, rozkládal a očišťoval jej v mrak barevných sensací. A prostředkoval je nahé, čisté, nespojitě diváku — šlo-li o impresionism malířský —: vrhal je na něj nejinak než déšť čistých barevných skvrn nebo teček. Úplně vypouštěl abstraktní nit sujetu, pojmu, paměti, všeho toho, nač je navlékalo starší umění. Nemyslete jen, že je to tak snadné! My staří okoralí lidé nevnímáme čistých sensací; všecko jest již utříděno pamětí, zlogicisováno, proměněno v odtažitá rozumová schémata — i jest nám těžko vejíti ve stav blízký stavu dětskému nebo divošskému, kdy k nám hovořily pocity svou čistou, sladkou řečí. Impresionism toho s námi dokázal. A ani on neměl sujetu: bylo lhostejno, které předměty maloval, neboť co vpravdě maloval, byla vibrace světla a vzduchu, opilý rozvířený tanec mžitek barevných. A ovšem i jej obviňovali z toho, že jest ztrátou formy a plastičnosti, a bylo to do jisté míry pravdivé, rozuměla-li se forma a plastičnost v starém smyslu slova: získaná hmatem a upevněná pak schematisujícím rozumem; ale o *tuto* formu nešlo impresionismu, *ji* se vyhýbal vědomě a úmyslně, poněvadž hledal jinou: tekutou, plynulou, proměnnou...

Nuže, i poetism leží v této vývojové linii; dopovídá poslední slovo — alespoň dnes poslední —, kde impresionism, tak se nám zdá alespoň dnes, zůstal státi ještě na půl cestě. Podati ne schémata života, nýbrž život sám, a to znamená: něco, co ze stanoviska rozumové formy musí se zdáti beztvarym, věčně se měnícím, věčně se přelévajícím a přetékajícím každé pevné meze i hranice: taková jest jeho touha. A není v tom ovšem osamocen. Vpravdě o nic jiného neusiluje na příklad ani moderní filosofie. Kdo se začtl do ní, může zrovna hmatat, jak staré kategorie, stará kritéria povolují, se bortí, nestačí, aby vystihly to, co je na všech stranách přesahá, co vře a šumí, až stírá všechny pojmy, které unáší na svých vzkypělých vlnách jako prázdné skořepiny. Je to šílená touha vyslovit nevyslovitelné, zpevniti unikající a proudící. Je tu dále vůle zachytiti všechno podstatné ze života, sám jeho rytmus a samu jeho melodii. Starší umění, starší filosofie, srovnáme-li je s těmito dnešními snahami, jako by podávaly jen úzký výsek života, jako by pracovaly miniaturovitě, do detailu; aby byla vystižena jeho fluktuace, jest třeba zabrati do větší šíře, podávat ne hmotný výsek, nýbrž celkovou tkáň.

Odtud v poesii nutnost pracovati silnými zkratkami. Z představového procesu potlačují se prostřední členy a kladou se vedle sebe člen první a poslední. Říká se tomu vědecky myšlení intermitující. Je to, jako bys šil z jakési přeširoké látky báseň jakousi šíleně uchvátanou a šíleně poskakující jehlou: nebe se zemí, hvězdy s blátem dostanou se těsně vedle sebe, což ovšem pohoršuje nesmírně puritány logické a často i mravní. Tak Nezval dovede napsati takovouto strofu: „V mezaninu prodávají se semena ve velkém. | Vesnické paní se ubírají | a pánové odložili pelerínu. | A nejhezčí je ta malá s andílkem.“ (53). A Seifert: „Vždyť štětce malířů už zaschly barvami, | ó poesie, | básník zahálí, | zatím co dívkám stíhají vlasy, | mé touhy rostou.“ Jak vidíš, jest tu řada středních představ, které musíš si sám dobásniti. Je to tak zcela nové? Naprosto ne. Takovouto metodou pracovali již Rimbaud, Lautréamont, Jarry: ti všichni

myslili takovýmto stručně úsporným, ale také přeskočným způsobem. Jsou to božstva, jež vyznávají nejmladší francouzští básníci, blízcí našim poetistům: takový Philippe Soupault nebo Jean Cocteau nebo Blaise Cendrars.

Ale jednu věc žádá ovšem tato poesie od svého čtenáře: co nejintenzivnější spolupráci, víc: spolupřevbu. Kdo jste viděli asi před třiceti lety první impresionistické obrazy, poznali jste, že bylo nutno naučiti se na ně dívati. Dříve než jste toho dovedli, měli jste často dojem tísně, sucha v hrdle, závratí nebo aspoň nepokoje. Bylo třeba nalézt si určitou míru odstupu, bod, z něhož nazírán proměnil se teprve ten útočný a mučivý chaos v harmonii a řád. Rovněž tak a ovšem v míře mnohem větší jest tomu u této poesie. Není to nikterak pohodlná četba; a vyšel-li poetism za rozmnožením pohodlí životního, nadarmo pracoval a ztratil svůj čas. Lidé duševně leniví vyhnětež se mu na sto honů. Vyžaduje tak vášnivého úsilí myšlenkového, že, dovoluji si tvrditi, kdo dovede tuto poesii číst, dovedl by ji skoro také psát. To vypadá pitvorně a k smíchu, ale má to svůj vážný důsledek přímo společensky organisační, jak si dovolím hned ukázat.

Nevím, řekl-li to p. Teige ve svém programovém článku, ale čtu-li básně poetistické, stále mně tane na mysli slovo Flaubertovo: umění budoucnosti bude prý *vědecké a neosobní*. Poetism jest ve velmi vysokém stupni blížek vědě. Proč? Protože jest celý v metodě a metoda jest cesta k neosobnosti: metoda důsledně aplikovaná potlačuje osobnost. A musí to již být neobyčejně silný charakter, aby se projevil při věrné službě metodě. Metoda, to jest jako uniforma: rozeznajte osobnosti v setnině prostých vojáků stejně oblečených, stejně vyzbrojených!

Totéž bylo však již u impresionismu. Jeho odpůrci namítali, že ničí osobnost malířovu, že není víc než dobře realizovaná vědecká formulka, založená na pokrocích moderní optiky. Ano, slyšel jsem před lety jednoho malíře před neoimpresionistickým plátnem, jak se rozčiloval: Ale to není malování, to je pletení punčochy. A opravdu, přiznejme si: je dosti těžko charakteriso-

vati a vymezení jednotlivé umělecké osobnosti u radikálních impresionistů; výtvarným historikům dá to často dosti mutací. Jisto jest, že osobnost nemá to tak snadné, když se dá do služeb a kázně nějaké metodě a míní to s poslušností doopravdy; to mnohem snazší to má ten, kdo kázeň porušuje a namísto poslušnosti oddává se zvlí nebo jankovitosti. Z takových záporů roste tzv. osobnost někdy úžasně rychle jako muchomůrky v teplém a vlhkém lese; jenže taková také osobnost mívá pak také jejich konsistenci a jadrnost...

Dnes rozlišujeme ještě dobře Nezvala od Seiferta: první je krevnatější a zemitější, druhý oblačnější a melancholičtější i ve všech svých uličnictvích, přes ně, ano pro ně, ale nevím, kdyby nám každý z nich za tři leta dal po jedné básni a nepodepsal se na ni — předpokládajíc, že nezmění metody —, zda bychom poznali, či je která.

Ale vidím, že jsem neřekl posud nic o hodnotě jejich sbírek. Jsem rád upřímný, a proto povím bez mučení, že v obou knížkách jsou šprýmy a žertíky, které těžko snáším; žertíky, které se mně zdají dosti laciné. V knížce Nezvalově jsou nadto rozměrné skladby, jejichž smysl mně uniká. Čtu verš nebo strofu podivně, často oslnivé krásy, která se na chvíli rozsvítí, ale pak zhasne, a tápu ve tmě tím hustší. Rád bych tu řekl své přesvědčení, že básně poetické neměly by býti nadprůměrného rozsahu: neběžného u dnešní lyriky. Proč? Poněvadž je-li báseň rozměrnější, jest v ní tolik skoků a odskoků obraznosti, že činí dojem, jako by nebyla od jednoho člověka. Víím, že poetism mohl vzniknouti až po době, kdy Ernst Mach napsal ve své *Analyse der Empfindungen*: „Já se nedá zachránit,“ kdy Proust, Freud, Pirandello, každý jinou metodou a z jiného hlediska, rozdrobili lidské já na statisíce minutových já, která se vespolek neznají, ano jež si ani vespolek nerozumějí, poněvadž každé z nich jinak myslí, mluví, soudí. Ale přesto a přece: jednotnost já jest estetická konvence, přes niž není možno přejíti, poněvadž stojí za ní duševní ekonomika. Čte uvědomělé, soustředěné já, a to, co čte, nesmí být něco, co úmyslně ruší ilusi jednotného já

cizího jeho úmyslným rozptylováním a rozrušováním; kde tato odstředivost přesáhne čtenářovu soustředivost, nastává estetická katastrofa. Jsou tedy určité meze, byť konvenční a empirické, které nesmějí býti překračovány.

Ale vedle toho jsou v Nezvalovi básně podivně plné a zralé krásy, které dýší zvláštním klidem i zvláštní lahodou. Na příklad taková „Abeceda“, „B, oranžový plod, lampión mléčné záře, | jímž matka po prvé opojí v kolébce syna, | B, druhé písmenko dětského slabikáře | a obrázek prsu milěnčina.“ (Rozdělovačí znaménka jsou ode mne.) Takový „Týden v barvách“. „Vojáci na manévry jdou, | na hnědém koni přijel pátek, | slunce si hraje s kokardou | a poslouchá vřeštící kolovrátek.“ To je ku podivu pokojné a jasné, jako bývají jen verše, jež vyslovují typus nebo funkci; klid a pokoj z těchto veršů přelévá se přímo do tebe.

A totéž platí, mutatis mutandis, o Seifertovi. Kdo napsal elegii za Apollinaiem a v ní ten závěr: „Slyš, vítr událostí a krásy nadouvá plachty umění. Ó mrtvý kormidelníku“, kdo „Svatební cestu“, kdo „Marseille“, o toho budoucnost uměleckou netřeba míti nijakých obav.

Lichtenberg napsal kdesi, že by se mělo říkati: Es denkt a ne Ich denke. „Es denkt, sollte man sagen, so wie man sagt: es blitzt. Říci cogito jest již příliš mnoho, pokud se to překládá: Já myslím. Přijímati a postulovati já jest pouze praktická potřeba.“ Tento Lichtenberg byl tedy již nepřítel já a jeho rušitel a bourač před Machem a ostatními filosofy a básníky, jež jsem před chvílí jmenoval. Zdá se mně, že by se mohlo jeho neosobní formulky „es denkt“ použiti i na poetism, a říci obdobně, zde nikdo nebásní, zde se básní, jako někdy venku hřmí nebo mrzne a taje, svítí slunce a duje vítr...

A skutečně, nemýlím-li se, vede tato metoda k zrušení všeho profesionalismu v poesii. Řekl jsem výše půl žertem, ale půl doopravdy: kdo dovede tyto básně číst, dovede je skoro také napsat. A myslím, že poslední slovo této metody, která nechce „tvořit umění“, nýbrž učiti žiti a požívati, musí býti, aby padl

rozdíl mezi čtenářem jako konsumentem a uměleckým profesionálem jako výrobcem; aby každý v dané situaci mohl a dovedl si opatřit takovou poetistickou šumivou limonádu à la Seifert, uvede-li se jen metodicky do takového položení, aby to v něm básnilo, vřelo, tryskalo, šeptalo a zpívalo... Slovo diletant přišlo by znovu ke cti... Snad to bude někomu k smíchu, ale mně již dávno tane na mysli takový stav společnosti, který by obmezil co nejvíce dělbu práce i ve věcech tzv. kulturních. Každého člověka, pokud možno, uzpůsobit k tomu, aby dovedl ukojiti ne-li všecky, tož alespoň co nejvíce svých potřeb sám. Třeba-li, aby si dovedl nejen ušít košili a střevíce, nýbrž i nakreslit kresbu a zazpívat písničku vlastní invence. Poetism jde a vede k takovému způsobu estetického komunismu, třebas se sám těmto důsledkům bránil nebo mu byly, dnes alespoň, ještě cizí.

Jest ovšem otázka, jakou má poetism budoucnost. Nevěřím, že ovládne ji celou, na to jest mně příliš jednostranný. Nejsou na světě jen čisté bezprostřední pocity; naopak: těch jest poměrně velmi málo. Pojal jsem jej zde jako poslední slovo impresionismu a myslím, že ne nesprávně. Je čistě zrakový ve smyslu jevově optickém.

Ale jest jiný ráz poesie, protichůdný právě poetismu, který všecko staví na ideji a odvozuje z ideje jako poetism na pocitu a z pocitu. Poesie architekturně ideová, jak ji představuje dnes na příklad ve Francii Paul Valéry; poesie, která působí na mne tektonicky přísně jako Bach přenesený do oblasti slova: ideově slovný kontrast. Nesprávně se pojímá tato poesie jako racionalistická; spíše bych ji nazval ideodynamickou. Jest také „nadrealistická“ jako poetism, ale jiným způsobem. Tato poesie chce také nazírat čistým názorem jako impresionism a poetism; jenže chce takto nazírat ideje, kde poetism nazírá jevy věcí. I v moderní filosofii jsou myslitelé — zvláště Židé —, kteří z nejtvrďší logiky a nejsušší dialektiky do krajnosti vyhocené vrhají se střemhlav v mystičnost: tedy v zírání ideje.

Ta se vztyčí a týčí již dnes proti poetismu jako jeho protichůdně. Bylo by na čase, aby si jí lidé povšimli i u nás.

O poetismu

„Nejenže máme poety, máme i poesii. První jsme vymezili okřesek poesie. Před námi mnoho idejí bylo vyslovováno veršem, které bylo možno lépe vysloviti prózou. Rýmovaly se povídky. Byl to přežitek dob, kdy se v měřeném jazyce ustavovaly zákonná nařízení a předpisy venkovského hospodářství. Nyní básníci neříkají než věci delikátní, které nemají smyslu, a jejich gramatika, jejich jazyk jim opravdu náleží jako jejich rytmy, jejich asonance, jejich aliterace.“

A. France: Sur la pierre blanche, V.

Když Karel Teige napsal v máji 1924 pro Hosta svůj program poetistický, našel ne-li vejce, alespoň vajíčko Kolumbovo; snad vajíčko červenky nebo sedmihláskovo nebo ještě menší strizlíčkovko — rozkošné, překrásně kropenaté — navzdory všem šulmajstrům, pedantům a policajtům tohoto podkrkonošsko-tatranského národa.

Kdo tomu nevěří, ať si srovná, co praví Anatole France ve své utopii z roku 2270 o poesii této nové společnosti lidské a co jsem právě citoval, s tím, co napsal Karel Teige ve své stati, nyní otištěné v knize Stavba a báseň na stránce 162. „Poetismus není literatura. Ve středověku se veršovaly i zákoníky a gramatická pravidla pro školní potřebu. Tendenční ideologické verše, s obsahem a dějem jsou posledním přežitkem tohoto básnění. Krása poesie je bez intencí, bez velkých frází, bez hlubokých úmyslů, bez apoštolátu. Hra krásných slov, kombinace představ, předivo obrazů, a třeba beze slov. Je k ní třeba svobodného a žonglérského ducha, který nehodlá poesii aplikovati na racionální poučky a infikovati ji ideologií; spíše než filosofové a pedagogové jsou klauni, tanečnice, akrobati a turisté moderními básníky.“

Není Karel Teige zcela blízek Anatolu Franceovi? Neříkají totéž a mnohdy i týmiž slovy?

Teige rozdělil svět radikálním řezem ve dvě sféry. Jedna je sféra rozumu, konstrukce, práce, všedního dne; druhá iracionální, hry, zábavy, svátku. A poesii přiřkl zcela otevřeně úkol

hry a zábavy a pohoršil tím v tomto věčně důležitostném národě, kde každý druhý člověk studuje před zrcadlem své vrásky, vypadají-li dost myslitelsky a hlubokomyslně, velikou řadu rozšafných občánků. A přece neřekl nic jiného, než co řekl patetický moralista Schiller, když žádal: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst.“ A po něm řada estetiků velmi rozšafných a učených, kteří spojují tvorbu s hrou. Člověk není úplný než tam, kde si hraje. Teprve tam, kde je nasycena nutnost, nižší sféra existence, může se rozstříť a rozkřídřit svoboda, vyšší sféra existence — život v užším a vyšším slova smyslu; a není svobody než tam, kde je i svoboda sebezapomenutí, a ta je právě ve hře. Možnost umění a poesie začíná až tam, kde je přebytek sil, kde jsi se osvobodil od pouhé postačitelnosti: „Genug kann nie und nimmermehr genügen.“ A to necítil^a nevyslovil jen K. F. Meyer, to cítil a vyslovil ve své jasné chvíli i Dehmel, básník také úplně tendenční a morálně uvědomělý. A dávno před nimi realista Voltaire: „Le superflu, chose très necessaire.“

A ovšem našly by se i teorie básnické zcela blízké teorii poetismu, který se definuje jako „umění žítí, jako zmodernizované epikurejství“. Jde-li v něm o „hru krásných slov“ a „kombinaci představ“, jak nevzpomenouti zde Theodora de Banville s jeho Ódami provazoleckými a teorie, která je doprovázela?

Ale mějme odvahu domyslet si poetism, a uvidíme, že je to tak právě celá půle poesie — celý jeden její pól —, který se dá svéstí konec konců pod tento postulát.

Všechna Kolumbova vejce a konec konců i vajíčka jsou založena na tautologii, na odvaze k tautologii. Právě: vejce je vejce a není ani brambor, ani jabko, ani kámen; i jest třeba jednati s ním jako s vejcem. Tedy: natukneme je, nemáme-li náhodou po ruce pohárek na ně. Tautologie kolumbovská praví tedy: poesie budiž poesií, kritika kritikou, filosofie filosofií, náboženství náboženstvím; račte si to pamatovat a neplést si jedno s druhým. Řeknete, že je to laciná moudrost. A přece ne tak laciná, jak se zdá. Poesie totiž jako všechny životné síly

tvůřivé má v sobě snahu vystupovati ze sebe, ze své oblasti; chce nám nahraditi jednou malbu a podruhé hudbu, jednou filosofii a podruhé věštbu. Ale kdo ji odkáže a svede do jejich mezí, prokáže jí velikou službu: službu podobnou té, již prokazuje zahradník stromu, ořeže-li všechny jeho zbytečné větve a po případě i plané kořeny a svede-li jej v prostor menší, ale zato jím hustěji vyplněný a probydlený; i poesie i strom odkázané takto do svých mezí jsou hutnější a větší specifické váhy, než byly předtím.

Poetismus, který vyvrhuje z poesie cit a rozum, apeluje na tvůrčí imaginaci, na obraznost: zjednává jí celé její právo, ale žádá tím také od ní výkony povýšené daleko nad normál, s kterým se spokojovaly teorie starší. V tom vidím jeho *plus*: tvořivost básnickou a právě básnickou podnítil víc než teorie předchozí. Pravím teorie, ačkoli vím, že poetismus nechce býti směrem, nijakou metodou estetickou, nýbrž „modus vivendi“, „duchovní i morální hygienou“, „dráždidlem života“ a tedy konec konců životem. V tom jest jediný omyl páně Teigův. Toto kladení rovnítka mezi umění a život, toto popírání poesie jako umění jest právě čirý romantismus — týž romantismus, který pan Teige jinak zatracuje tak ostentativně („Romantičtí umělci jsou defektní individua“). Život nemůže být nikdy kritériem a proto také ne standardem, poněvadž je číře amorfní, empirie úplně individuální a ve své podstatě nesdělitelná. Na-proti tomu žádná poesie, ani ona, která své nároky nejvíce zjednodušila a oprostila, neobejde se bez metody; ale kdo řekl metoda, řekl uvědomení. Život bude vždycky jen materiálem tvorby i poesie; tvorba a poesie nebude nikdy bez stylu, chtěj nechtěj; a i ten, kdo by prohlašoval jako požadavek úplnou nestylovost, již tím bezděky stylisuje.

Proto se stal poetismus i proti vůli Teigově směrem a estetickou metodou a v nižších sférách dokonce heslem: tomu nebylo možno vůbec zabrániti. Význam má jen jedno: že heslem jadrným a plodným, kdežto hesla, která byla ražena proti němu, jsou neplodná a plná vnitřních sporů: Tak na příklad „osudo-

vosť“ Pišova. Může to znamenat něco jiného než postulát: poesie buď životná? Jenže oříšek je v tom, určitě, v čem je „životnost“ poesie a v čem její „neživotnost“. Nebo Götz v jednom článku staví proti poetismu „konstruktivní realism“; ten prý má nyní vystřídat a nahradit poetism. Již to, že Götz potřeboval *dvou* slov tam, kde Teige udeřil na hlavičku hřebíkovou úderem *jediného* slova, ukazuje myslitelské minus Göt-zovo. Čtenář se musí ptát: je tedy také nějaký realism nekonstruktivní a tedy špatný? Ale, můj bože, kterýpak a jaký je ten špatný realism nekonstruktivní? Co může být, můj ty Jezu Kriste, protivou realismu konstruktivního? Ano, již to mám: Jen realism *naivní* nebo *intuitivní*; a ten že by byl od zlého? Tak dlouho je čtenář tahán za punčochu, až pochopí, že požadavek Göt-zův je pochybný. Ale nikdy snad čtenář nepochopí, že tento realism intuitivní, který by chtěl dávat p. Götz ve psí, kryje se do značné míry s poetismem, — proto mu to zde říkám, bera ho přitom za ruku a ukazuje mu na jednoho básníka poetistu. V Bieblovi na příklad zcela patrně se rozšiřuje poetism v intuitivní realism: v málokteré poesii žije tolik věcí svým samostatným „osudovým“ životem jako právě v nových poesích Bieblových.

Jen tam, kde poetism ustrnul a zeschl ve formulku a heslo, v jistou dekorativnost a monotónnost týchž umělých námětů hereckých, klaunských, provazoleveckých, kde se tedy stává látkovou pózou, jest nutno proti němu protestovati; poněvadž přináší do vývoje básnického jistou stagnaci.

Ale budme klidni: vývoj opatří již korektiv poetismu tam, kde by poetism šel v zámezi. Řekl jsem: poesie je nejsilnější tehdy, když se *vrací* do svých vlastních hranic. Ale aby se mohla vracet, musila z nich dříve *vyjít*. A to je druhý věčný pól básnické tvorby, tento živel exoterický; bez něho by byla nemožná poesie jako životní mocnost exoterická.

„Po ovoci jejich poznáte je.“ Platí to i o českém poetismu. Český poetism byl hnutí osvobodivé, právě protože zákonné a zasvěcující v zákonnost. Dal básníkům po prvé v této inten-

sivnosti uvědomení metodické, a to znamená zde tvorbu čistou obrazností. Verše, které vznikly pod jeho vlivem, ať přímým, ať nepřímým, mají dvě ctnosti zdánlivě protikladné, bez nichž není dobrého verše: jsou velmi lehké, neboť létají a mají křídla; a přitom jsou značné váhy specifické, jsou tedy také hutné. Lehké i hutné zároveň! Po tom poznáte dobrý verš moderní. A toho bylo možno dosáhnouti jen prací metodicky čistou, čistou až do přisnosti, někde až do ukrutnosti. Toho nebude nikdy poetismu zapomenuto, i kdyby se poesie odvrátila od něho na čas k cílům sebe vzdálenějším a cizejším.

Poetism působil hluboce i na básníky cizí mu svou strukturou, na příklad na Horu. Vezměte si jeho poslední knihu Struny ve větru nesporně nové, místy výsostné krásy. Ten rys duchové čistoty, vnitřní světelné dalekozornosti, místy zvláštní nové monumentality ryze spirituální — to vše není myslitelné bez ostnu poetismu. To nebudiž řečeno Horovi na hanu. Naopak: zpracovati vliv je vyšší než vyhnouti se mu. Před několika lety napsal jsem do jednoho fejetonu Tribuny větu, že kdykoli mne někdo v životě opravdu obdaroval něčím, byl to člověk *chudší* než já; a kdykoli jsem se opravdově poučil o životě, bylo to od člověka *mladšího*, než jsem já. Za tuto větu velmi se na mne rozkatil počestný pan Peroutka a stejně počestný pan Kodíček — viděli v tom lichocení mládeži —, a přece ji držím a pokládám za poznatek velmi zákonný, který je možno ověřiti snad každému tvořivému člověku dobré vůle. Až budeme míti napsány dějiny moderní poesie české z jemnějšího a duchovnějšího hlediska, než jak se píše dnes, vysvitne na příklad, že v básnickém vývoji Nerudově byla chvíle, kdy byl ve vlivu poesie Vrchlického, tedy básníka mladšího, než byl on, ovšem zpracováváje jej, jako v životě pozdního Vrchlického byl bod, kdy se ve větší hudebnosti jeho verše projevil vliv tzv. dekadentů, tedy zase lidí mladších.

Příští osud poetismu bude asi jako osud všech hnutí duchovných: ztratí se jméno, ale podnět a síla budou působit v jiné formě dál, a možná teprve nyní jak náleží intensivně.

Neboť přichází vždycky chvíle, kdy jméno, které zpočátku stupňovalo sílu, jí vadí a jí brzdí; chvíle tato pro poetism přišla snad již nyní. Co však na tom? Jsem nyní dvakrát tak silný, *poněvadž* jsem bezejmenný! Přál bych mu, aby to mohl říci o sobě náš poetism.

Mácha snivec i buřič