

mi, verš s pravidelným metrem (zpravidla jambicky vzestupným), jehož strojová pravidelnost je oživena intonační rozrůzněností širice rozvitých vět plných zvolání, otázek a apostrof. Tento zvukově bohatý verš spolu s básnickou obrazností, která hromaděním obrazů zmnožuje básníkovu představu a jež neustále kumuluje slova stejného nebo příbuzného významu („Cos rovno vzteku, posměchu a hněvu / mu spělo tváří, přelétlo mu taHy“), vytváří Vrchlického svébytný, vzletně patetický rétorický styl, v němž nositelem významu se stávají zpravidla obsáhlejší slovní celky (věta), a to na úkor významové nosnosti jednotlivého slova. Tento styl obohacuje i řada zvláštních prostředků, zdůrazňujících svébytnost básnického jazyka: neologismy (čarolet), krácení slov (vše kroky místo všechny kroky) nebo naopak jejich složeniny, zvláště u adjektiv (světlovltný, mlhotkaný, tmavořasný), nadměrná frekvence apostrofických citoslovců, vokalizace neznělých předložek aj. Některé z nich mají ráz pouhých licencí a Vrchlický je uplatňuje v zájmu dodržování pravidelného metra; především však se tyto poetismy stávají součástí osobitého projevu, kterým se poetický jazyk výrazně odlišuje od jazyka běžné komunikace.

I tu se již také projevuje zájem o rozmanité strofické útvary světové poezie. Vedle lyrických sonetů se ve sbírce objevuje i složitý útvar Spencerovy stance, jež je užívána hlavně v epice; je pojmenována podle anglického básníka 16. století, který obměnil původní stanci italského původu. Tvoří ji devět jambických veršů (osm pětistopých a závěrečný šestistopý alexandrín) rýmovaných ababbcbcc (*Dva hlasy*).

Duch a svět se řadí k těm svazkům eposejního souboru, v nichž reflexe převažuje nad epickými složkami a stává se páteří celé knihy. Kosmickou poezií provázenou přesvědčením o schopnosti lidského poznání proniknout k záhadám vesmíru souzní s Nerudovými PÍSNĚMI KOSMICKÝMI, vydanými v témže roce jako Duch a svět; navazuje zároveň na tradici založenou v české poezii K. H. Máchou. Sbírka vyšla uprostřed probíhajících bojů o charakter Vrchlického poezie, které konzervativní kruhy kolem časopisu Osvěta vyčítaly zálibu v cizích látkách a nezájem o potřeby národního zápasu. Sama se předmětem polemik nestala, přesto právě nad ní se Jan Neruda jednoznačně vyslovil k probíhajícímu sporu: „Básník pje to, co mu duši roznilo, a pje-li to krásně, umělecky, činí tak vždy a vždy na veliký prospěch českého ducha, českého písemnictví vůbec. Toť je stanovisko a význam moderní poezie české, jak jsme ji zahájili v letech padesátých, stanovisko všech moderních národů, a jen ten může být proti volnosti myšlenek, kohož kruh myšlenkový je vůbec obmezen.“

zp

Elegie - Jiří Orten

1946

Pátá Ortenova básnická sbírka byla uspořádána těsně před básníkovou smrtí v krutých podmínkách okupované země, z cenzurních důvodů však mohla vyjít až po druhé světové válce.

Sbírka je souborem devíti elegií (elegie je v moderních evropských literaturách básně smutečního ladění, kontemplace nad smrtí člověka, zánikem hodnot apod.), v nichž básník resumuje svůj dosavadní život a loučí se se vším, co tvořilo jeho mládí, především s láskou a s naivní vírou, že snadno najde smysl svého života. První dvě elegie, promítající se na horizontu ztracené lásky, „jež našla svého Kaina“, jsou naplněny pocitem nenávratnosti. Vše plyne a pomíjí („Vraťte se věci, jež jste pomáhaly nésti kříž dne... Těžítka moje, vraťte se mi zase. Těžké je nemít vás, vy určité a pevně“), jen smrt a země je věčná. Básník, napínaný úzkostí mezi životem a nebytím, přijímá smrt jako poznanou nutnost, protože svou existenci pocituje jako vinu. Ale jeho srdce, jeho mladost nechce ještě „uvítat hrob“, protože je zde ještě „milénka země“, která mu vychází vstříc svým jarem. Orten ji v máchovsky úzkostném zpěvu zaklíná („ó země... Krásná, Hluboká a Pevná“), mytizuje ji jako jedinou milénku, jako jedinou stálost v plynoucím čase.

V třetí elegii už mizí napětí mezi básníkovou touhou a ztracenou láskou, místo toho vchází vsudypřítomná úzkost a klade otázky. Byla-li smrt přijata jako vykoupění za naše viny, zrazuje-li i láska („A ani lásky není! Dívky spí na ložích a jejich lože lžou!“) a zlo se nám vítězně směje do očí — je život snad jen absurdním snem? Navzdory této absurditě jej však básník přijímá, protože je zde stále ještě tvorba, která dává možnost přežití. V závěrečné části *Třetí* nalézáme alegorii o převozníkovi, kterou můžeme chápat jako výzvu ke vzpouře proti smrti tvorbou: „Cosi je před tebou. Je pozdě umírat. Rozvědky obzorů říkají, že jde den.“

Před dalekou cestou, která básníka čeká, je nutné se rozloučit se šťastnou dobou dětství a mládí, kdy „malí byli jsme i pro nejmenší rakev“. V elegickém tónu loučení (*Čtvrtá, Pátá*) skládá Orten s neobyčejnou citlivostí pro výstižný detail jakousi kaleidoskopickou mozaiku šťastných okamžiků dětství, které se mu jeví z „protější strany“ života jako ráj. Zachycuje i své první kroky v Praze, kde poznával „vratkost světa“, jehož je „chorým dítětem“. Chce se oprít o „něžné rameno věci“ a volá na pomoc slova, aby mu vrátila mizející jistotu dětství. Orten si však uvědomuje, že tento ráj je nenávratně ztracen, a proto — chce-li zůstat práv svému údělu, jehož tragiku přijal — musí své dětství a mládí sublimovat v díle jako sen;

jen tak nebude porušena celistvá přísnost básnickovy cesty vpřed, „až za smrt“.

Po dvou předchozích elegiích, v nichž básník proputoval v lyricky podmanivých asociacích šťastný prostor dětství a mládí, shrnuje nyní Orten své poznání do alegorie o cirkusovém poníkovi (*Šestá*), který nezná odpověď na otázku proč?, ale ví, že musí sloužit dál, protože je tím, co dělá. Tato existenciální alegorie o sisyfovské absurditě lidského údělu je jakýmsi předznamenáním Ortenova nejvyššího mravně filozofického vzepětí, jímž je nesporně *Sedmá*. Tato elegie, napsaná formou dopisu Karině (dánské spisovatelce Karin Michaelisové, autorce románu o erotickém životě stárnoucí ženy *Nebezpečný věk*), již se básník zpovídá ze svých lásek, je vrcholem jeho sebezpřetváření. V otázkách, připomínajících Máchu právě tak jako barokního B. Bridela, řeší Orten svůj vztah k náboženskému transcendentnu, aby posléze Boha popřel, navzdory samotě, která po jeho pádu zaplňuje svět. Básník dochází k poznání: život je absurdní sen („neměl se mi však zdát, když jsem se neprobudil“), proto v něm Bůh nemá místo. V tomto vyprázdněném světě je vše ovládáno narcisovským paradoxem; každý objekt navenek zaměřené touhy či chtění mizí jako přelud, jakmile je na dosah. Východisko však není ani v zahledění do vlastního nitra: subjekt touží spatřit sebe sama v zrcadle cizího vědomí. V melodičnosti Ortenových alexandrinů i v oslovení Kariny rozeznáváme touhu po druhém člověku, po porozumění, jehož se mluvčí *Sedmé* vášnivě dožaduje.

Po metafyzickém vzepětí a dramatické konfliktnosti předchozí elegie následuje *Osmá*; je psána úsečně strohým veršem a přináší jakési vyrovnání a usmíření. Orten přijal smrt jako paradoxní zrození, jímž se vchází do „sněného světa“, jehož jedinou realitou je tvorba, poezie, básnickovo nové transcendentno. Byla-li smrt tvorbou integrována do života, může se básník rozloučit s minulostí, aniž by ji ztrácel. Ona žije a bude žít dál v jeho díle. Proto je *Devátá*, již se uzavírá Ortenův elegický cyklus, písní loučení a díků za vše, co bylo a čím básník žil. Podmanivým pásmem lyrických enumerací opěvuje Orten všechny krásy, radosti i žaly, které mu život dal, a „odchází nyní ze svých elegií“, protože „teď ona (smrt) chopila se žezla a jala se náš život formovati“. Navzdory tomuto poznání však básník nerezignuje, chce svou písní prolamovat tuho až do konce („Jsme snih, když mlčíme“ — to je výchozí motiv *Deváté*), protože to je jediná svoboda, jež mu zbyla v hrůzném světě nesvobody. Tato víra v osvobodivou moc poezie je zároveň i vírou v nepřemožitelnost lidského ducha; v tom je základní mravní poselství Ortenova básnického díla, jeho Óda na radost, již vrcholí a končí jeho tragicky přervaný básnický vývoj.

Do převážně lyrické struktury Ortenovy poezie, založené dosud na monologickém vyslovování pocitů lyrického subjektu, vnáší Elegie prvek dějovosti. Realita, která byla dříve často zničňována až k sentimentu (značný vliv měl na Ortena v tomto směru francouzský básník F. Jammes), je v Elegiích zabírána v mnohem větší šíři. Jak je vnímána i drsná protikladnost reality, Ortenova poezie se dynamizuje; alegorie a různé epické vsuvky vytvářejí jakousi vnitřní dramatizující polemiku s plynulým pásmem lyrických asociací. Vpádem epické věčnosti a předmětnosti do lyrické struktury Ortenovy poezie se také rozšířily básnickovy výrazové možnosti, výběr slov a motivů. A navíc tento vpád umožnil Ortenovi jisté osvobození z mnohdy až příliš svůdného melodického stereotypu jeho poetiky. Zároveň v těchto vnitřních proměnách Ortenovy poezie nalézáme i důkaz usilovného hledání východiska, jež by básníkovi dalo možnost včlenit své subjektivní existenciální drama do objektivních společenských souvislostí. Realizaci těchto tendencí však znemožnila básnickova smrt.

jm

Golgata -

Josef Svatopluk Machar 1901, 1904

Golgata představuje nejpestřejší Macharovu sbírku; ve svém druhém, definitivním vydání obsahuje politickou lyriku, lyriku sociální, náladovou a reflexivní, elegii i epigram, žalm i traktát, dále drobnou i větší epiku, romanci a legendu i blasfemický pamflet. Jádro sbírky tvoří historická poezie, k níž se Machar uchyluje, aby prostřednictvím motivů z minulosti v podobě alegorií nebo symbolů vyslovil — stejně jako ve své lyrice — svůj vyhraněný osobní soud o soudobém světě. Jednota básnickova názoru je také jediným tmelem celé té různorodé směsi. Básně různých žánrů a stylů jsou nadto tematicky soustředěny ke dvěma základním okruhům. Hovoří o tom i básnickova prozaická úvodní glosa: „Bůh — náboženství — kněží, vlast — vlastenectví — vlastenci, nekonstruoval jsem sice z těchto pojmů přítomnou knihu, ale ex post vidím, že ta konstrukce v ní jest. Jiné básně... jsou přidány jako ornamentální výplň.“

Ve shodě s tím obsahuje sbírka skutečně tři samostatné oddíly nazvané *Ornamenty I, II, III*. V prvním z nich převažuje subjektivní lyrika; teskné podzimní přírodní nálady korespondují s duševním