

kdysi zaslechl mezi chudinou Londýna), jednak neukojitelný hlad po spravedlnosti a po nových společenských útvarech, zápas vzpurné chudoby proti bohatství, odvaha k revolučnímu činu směřujícímu k dobytí světa (druhá část). Nositeli obou těchto postojů jsou vydědenci, tuláci, kteří pro Tomana jediní jsou natolik svobodní, aby mohli navázat bezprostřední vztah k zemi a podobně jako hrdinové dávných mýtů ztělesnit jak její potřebu trvání, uchování hodnot, tak i potřebu změny, překročení hranic, směřování k novým a neznámým formám životním. — Jiná rozsáhlá báseň *Paříž* v živých, spěšně a výstižně črtaných záznamech zachycuje ovzduší kosmopolitní metropole, která přitahuje neklidné, po zážitcích toužící duše z celého světa; před námi proudí denní pouliční ruch Paříže a rozvírá se její omamná noc, zde obraz znovu nabývá mytických prvků, tentokrát při pohledu na velkoměsto jako záhadně žijící, magicky přitažlivou a nebezpečnou bytost. Vír Paříže vysává síly a „poutník“, když se byl inspiroval živnými šťávami i jedy mohutného města, odvrací se nazpět k domovu. Báseň *Hedva* podnícená vzpomínkou na básníkovu pařížskou záhy zemřelou přítelkyni vytváří další z Tomanových epitafů a také další z obrazů ženy přijímající krutá zklamání a oddané žijící svůj chudobný všední den; v ovzduší smíření se stávají významnými nejprostší předměty, jednotlivosti denního života, které zároveň dokreslují prostředí a symbolizují pokorný postoj k životu. — Ze vzpomínek na pobyt ve Vídni vychází báseň *Fischamend* (jméno hřbitova); je v ní vyjádřena další složka Tomanova mýtu země — tentokrát je to místo, kam jako do říše jediné realizovatelné a všem dostupné spravedlnosti vstupuje člověk smrtí, splývá se její poklidnou a všesmiřující krásou. Uchvácení touto tišivou, v smrti uspokojující, ale zároveň nesmírně živou a barvitou krásou země jsou věnovány i básně *Maják* a *Stará alegorie podzimu*.

Erotické verše v první polovině sbírky ve shodě s Tomanovým současným důrazem na harmonii a na stabilní složky lidského života vyjadřují touhu po zapomenutí na vyčítavé přízraky minulých vin, po nalezení definitivního osudového vztahu, odvržení veškeré životní improvizace (*Smutek diletantů*); vystupuje v nich motiv morálního soudu, který vyslovuje žena svým mlčenlivým steskem z lásky pomíjivé a nedovršené (báseň *Mladému slunci* s pozadím mytizujícího výjevu příchodu jara). I tato zneklidňující představa je však v závěru sbírky překonána verši básníkovy životního zakotvení; lyrický subjekt zůstává v kontaktu s bloudícími a opuštěnými, ale spíš už jen tak, že vychází na práh pevného příbytku, aby se za nimi do dále zahleděl. Místo metafor vyjadřujících pohyb prostorem nastupují symboly uzavřeného kruhu, stěn, škeble sevřených dlaní (*Poutnice*).

Sluneční hodiny patří k nevýznamnějším výtvorům Tomanovy generace z let těsně před první světovou válkou. Podobně jako Toman, přešli tehdy i St. K. Neumann (KNIHA LESŮ, VOD A STRÁNÍ), F. Šrámek (SPLAV) aj. k intenzivním, barvitým obrazům hmotné skutečnosti a zejména přírody, využívající k tomu i četných konkrétních názvů rostlin a jiných přírodních motivů; všichni tito autoři se zároveň také pokoušeli o vytvoření náznaků moderního mýtu spjatého s ústřední představou země. Nad písňovou kompozicí převládá teď u nich, a u Tomana zvláště, mluvní styl umožňující zahrnout do básně více různorodých motivů vnější skutečnosti a sjednotit je v proudu promlouvané řeči, a také odstínit psychicky se rozrůznující citové vztahy. Pro Tomana jsou tu charakteristické také různé (často cizojazyčné) citace nápisů, pozdravů nebo intimního přímého oslovení. — Obrazy společenských vydědenců se vedle uvedeného poezie přibližují i některým dílům současné prózy (Olbracht, Uher). Řada českých literárních děl vytěžených z pobytu v Paříži sehrála nedlouho před světovou válkou svou úlohu při orientaci české literatury v soudobém evropském ideologickém proudění (Majerové *Náměstí republiky*, NOVÉ VERŠE F. Gellnera, který svou pařížskou bohému prožíval částečně spolu s Tomanem, aj.).

Sluneční hodiny vznikaly značně dlouhou dobu; je možné se dohadovat, že řada básní byla možná koncipována v letech 1908—9; zapsány poprvé však mohly být třeba až po několika rocích. — Uveřejnění sbírky znamenalo velký Tomanův úspěch, jaký dosud nepoznal; byl to skutečný zlom, po němž Toman pro širší veřejnost poprvé vystoupil z anonymity jednoho z mnoha soudobých lyriků. Báseň *Stará alegorie podzimu*, která dodnes patří k nejoblíbenějším a často přetiskovaným dílům své doby, byla zejména zásluhou F. X. Šaldy označena za nejlepší lyrickou báseň roku 1913; celá sbírka i v pozdějším kritickém ohlasu byla hodnocena velmi kladně.

mč

Sodoma.

Kniha pohanská - Jiří Karásek 1895

Druhá básnická sbírka Jiřího Karáska ze Lvovic představuje spolu se sbírkou *Sexus necans* z roku 1897 jedno z nejtypičtěších děl české literární dekadence. J. Karásek ji opatřil programovou předmlu-

vou, ve které manifestoval svou averzi vůči skutečnosti; proti ní stavěl sen jako jediný inspirační zdroj umělecké tvorby. („... tam, kde umění má pravdu, život má téměř vždy nepravdu, smysl věci nám neřekne svět reálný, ale pouze náš sen... A vím, že jedině je pravda: skutečnost nenáleží do umění! Daleko nad realitou a mimo ni musí jít umění a tam, kde náš sen prošel životem, musí být dříve očištěn ode všeho, čím jej život poskvrnil, než se může o něj umění zajímat.“)

Karáskova básnická sbírka s provokativním podtitulem *Kniha pohanská* je v podstatě velmi monotónní: opěvuje zánik, rozklad a smrt, vše vnímá pod zorným úhlem marnosti a hnusu. Básník-dekadent, opovrhující současnou měšťáckou společností pro nadvládu banality a pro necitlivost k estetickým hodnotám („Vyhnaní z doby kramářství a špíny“ — báseň *Poznání*), provádí ve své tvorbě krajní světonázorový odvrát od liberalistických i náboženských idejí a převrací doslova naruby většinu soudobých obecně platných hodnotových kritérií. Proti životní aktivitě a činorodosti staví pasivitu snů a nenávisť k životu („Nepřítel-Život“ — báseň *Mrtvý Eros*; „... na smrt čekal jsem jak na milenkou v touze“ — báseň *Poslední přátelství*), proti křesťanské morálce „barbarskou čistotu“ antického člověka. Zatímco dosavadní básník v měšťácké společnosti 19. století, např. J. Vrchlický, hledal krásu především v harmonii, dekadentní básník Karáskova typu ji čerpá z disonance a bizarnosti; čím odpudivější a bizarnější motiv, tím více ho přitahuje (teorie o kráse ošklivosti, o kráse světlékuji hniloby). Nejzřetelněji se projevilo Karáskovo opovržení měšťáckou společností v jeho příklonu k látkám, jež byly společností tabuizovány. Kromě nejrůznějších variant na téma rozkladu a zániku je to především oblast sexuální, představující základní tematickou linii celé sbírky. Sexuální perverze, zejména homosexuální motivy, barvitě líčení římských orgií, až naturalistická syrovost nahoty — tím vším je Sodoma doslova přeplněna. A přesto zde nenalézáme ani jednu milostnou báseň. J. Karásek totiž pojímal sex v intencích Schopenhauerovy a Nietzscheovy filozofie jako klam, jímž příroda útočí na naše poznání. I když sex a erotika byly už odpradáвна společně chápány jako jedny z životodárných sil lidského bytí, u Karáška jsou tyto síly příkře dualisticky rozloučeny a navzájem nepřátelské. Eros se konkretizuje v lásce absolutně zduchovnělé, již je hodno pouze „Umění“, zatímco sex je atributem smyslové lásky, jež člověka ničí a rozkládá; odtud také pramení u Karáška absence milostné tematiky a až misogynická nenávisť k ženě (v Sodomě se vyskytuje žena pouze jako prostitutka). V tom měl na J. Karáška značný vliv vůdčí zjev polské moderny Stanislav Przybyszewski, až

nekriticky obdivovaný českými dekadenty, se svou teorií pansexuality a představami o satanském původu pohlaví.

Pro Sodomu je tedy příznačná dvojpolárnost, která absolutizuje protiklady a nehledá za nimi vyšší rovinu úhrnného básnického smyslu. Na jedné straně se neustále evokuje umdlenost a melancholie, básník míchá „morózní“ barvy a stylizuje se do podoby „chorého poety“, jemuž „krev zkažená syčí v žilách“; na druhé straně je oslavována brutální síla barbarů, smyslová vášeň a „opojnost bakchanálií“. Do této dvojpolárnosti ústí zmíněný Karáskův negativní postoj ke skutečnosti vůbec: vše silné, vášnivé a velké je sen, mdlobnost a zmar je pak synonymem žité skutečnosti.

Literární dekadence využívala ve své tvorbě s oblibou kulturně historických reminiscencí; v případě Sodomu je to antika, do níž básník promítá své vize a představy. Jeho chápání antiky je ovšem na odív stavěnou polemikou s dosavadní historií společnosti a umění, která antiku pojímala jako objektivně zaměřenou epochu. Jestliže např. J. Vrchlický nebo později J. S. Machar v ní viděli kvintesenci harmonie, krásy a velikosti, hledí Karásek na antiku očima z vulgarizovaného nietzscheovství jako na dobu vypjatých smyslových vášní, temných pudů a dionýského opojení (např. báseň *Hymna Priapovi*).

Básníkův negativní vztah ke skutečnosti byl v Sodomě manifestován nejen v tematice, ale i v slovníku: objevují se zejména tabuizovaná slova ze sexuální oblasti. Méně už je to patrné na výběru básnických prostředků; ve sbírce místy cítíme konflikt mezi subjektivitou výrazu a parnasistně chápaným ideálem nadosobní umělecké dokonalosti. Karásek se stále opírá o tradiční lumírovskou poetiku (často se vyskytuje slovosledná inverze a hojně se užívá apostrof a exklamace jako prostředků pro vyjádření patosu); oblibu v pevných klasických formách naznačuje i značný počet sonetů. Tam, kde autorovi přísné metrické schéma nedovolilo vyslovit jeho básnickou vizi, Karásek rozbíjí tradiční veršovou osnovu a přechází k oblíbenému symbolistně dekadentnímu žánru, k básni v próze (*Venus masculinus*, *Incubus* aj.).

Dekadentní básník tím, že neguje skutečnost a místo ní klade sen, absolutizuje básnický subjekt — jeho Já se tak stává zároveň subjektem i objektem. Tento hypersubjektivismus se projevuje velmi zřetelně i v přírodní lyrice. Pak vzniká jakási psychická krajina (krajina = stav duše), v níž je vše formováno jen okamžitou subjektivní citovou polohou a osobním pocitem. Např. v básni *Kalný západ* vidí „morózní“ básník „plaše mdlou krajinu“, nad níž je slunce „kalné, znavené, a vyrudlé jak plátek staré mědi“; jeho západ se básníkovi proměňuje v „trosky zčernalé ze spáleného vraku“.

První vydání Sodomy v roce 1895 bylo pražskou cenzurou zkonfiskováno z mravnostních důvodů, proto se tato tak provokativně laděná sbírka nesetkala s žádným ohlasem a mohla zapůsobit jen v nejužším kruhu autorových literárních přátel. Znovu vyšla až v roce 1905 poté, co ji sociálně demokratický poslanec J. Hybeš přečetl ve své interpelaci na zasedání říšské rady a tím ji učinil nepostizitelnou pro cenzurní zásah. Přes její výrazné protiměšťácké rysy, tematickou novost a emociální naléhavost výrazu nemůžeme vnímat Sodomu jako živé básnické dílo. Výlučnost, odtrženost od skutečnosti a neživotná stylizovanost z ní činí jen významný literárněhistorický dokument uměleckých proměn a procesů devadesátých let minulého století, reprezentativní dílo vyhraněné skupinky umělců kolem Moderní revue, na jejímž profilu se J. Karásek podílel i jako kritik a propagátor nejnovějších zjevů světového moderního umění. *jm*

Sonáta horizontálního života - Stanislav K. Neumann 1937

Verše autora, který právě překročil šedesátku, se hlásí k socialistickému realismu, jak byl formulován v Sovětském svazu, a mají důležité místo při přenesení této metody do české kultury. Titul sbírky věnované památce H. Heina programově vyjadřuje „horizontální“ orientaci na pozemské hodnoty, proti „vertikálnímu“ pohledu k nebesům. Sbíрка má pět tematicky a žánrově odlišných oddílů. První z nich, *Materialismus*, obsahuje reflexivní verše, v nichž jsou otevřeně manifestovány ideologické principy marxistického světového názoru. V řadě „chval“ se tu oslavuje mj. pozemskost a konkrétnost jako opory a zdroje sil pro člověka vykořisťovaného; světlo, znak toho, co se autorovi jevilo jako příští lepší svět a pravdivé vidění skutečnosti, dialektika jako poučení, že jen z probíjovaných rozporů roste nová hodnota a naděje do budoucna. Další básně jsou věnovány člověku, směřujícímu k překonání „bludů“ a k pospolitosti, zemi jako velké možnosti pro lidskou aktivitu, a také velice stroze deklarované básníkově odpovědnosti. Od filozofie je tu blízko k etice, z principů se vyvozují zásady jednání. Neumann hlásá kolektivismus (báseň *Sám nejsi nic*), přímý kontakt se společenskou i přírodní skutečností bez metafyziky, optimismus a odpovědnost v myšlení i skutcích. Tyto verše jsou pokusem o didaktickou poezii, chtějí působit spíše pádností aforistické formulace, odkazem k praxi, jednoznačností teze než bezprostředním účinkem

básnickým. — Básně v oddílech *Kontinenty* a *Španělsko* vycházejí namnoze z konkrétních událostí, jak se o nich autor dovídal z novinových zpráv a reportáží; odrážejí politické převraty a krize zmítající světlem v době fašistického nástupu v Německu a Španělsku a koloniálního útlaču v Africe i Asii. Jsou tu i obrazy vykořisťování a nezaměstnanosti v Československu, jmenovitě na Zakarpatské Ukrajině. Na základě jednotlivých, často tragických příkladů (ostře protiválečná *Píseň o granátu*) a s pomocí rozhořčeného publicistického komentáře dochází Neumann k jednoznačným soudům, jež v měnicích se zeměpisných a etnických kulisách odhalují stále totéž bezpráví, touhu po svobodě a vzpouru. K odporu proti kolonialismu tu přistupuje i staré autorovo zaujetí pro přírodní národy, pro mizející kouzlo lidu nedotčeného civilizací (báseň *Zulské dívky* se zřetelnými kontakty s poezií Petra Bezruče). Protiváhou imperialismu je Neumannovi idealizovaný Sovětský svaz, pokládáný za vzor budoucnosti pro pracující všech kontinentů (básně *Evropa...*, *Stalin a stachanovci* aj.; hymnická báseň *Poděkování Sovětskému svazu* je ve sbírce *Srdce a mračna*, 1935). Dvě básně jsou překladem nebo přepracováním veršů protifašistických německých emigrantů usídlených v Československu (F. W. Nielsen); podobné texty zařadil už Neumann do sbírky *Srdce a mračna*. Osvojil si z nich a v Sonátě horizontálního života znovu použil politicky útočný písňový útvar songu (*Píseň rikšakuliů* s čínským tématem), který v téže době sehrál důležitou úlohu v dramatech B. Brechta. Hrdina básně tu mluví sám o svém osudu, takže autorský komentář ustupuje a báseň se pohybuje v rámci společenského vědomí příslušné postavy využívajíc forem blízkých jejímu kulturnímu okruhu (názvuky lidové písně např. v *Písni o Verchovině*). — Mimořádnou pozornost upíná Neumann ke Španělsku, prožívajícímu právě strašlivá léta občanské války. Mimo jiné jsou tu verše věnované revolučním asturským horníkům, památce zavražděného básníka F. Garcíi Lorky a mezinárodním vojenským brigádám; zde se objevují jména jejich příslušníků z řad evropských spisovatelů (Malraux, Fox, Renn aj.). — Čtvrtý oddíl *Doma* obsahuje převážně přírodní lyriku, jež je také silně prostoupena politickou, společenskou a morální reflexí; lipová alej se stává symbolem života v míru, zpod idylického povrchu kraje vyvstává třídní rozpor mezi jeho obyvateli (*Sena jdou domů*). Báseň *Lidé v hotelu* věnovaná L. Novomeskému je vzpomínkou na protifašisticky zaměřený sjezd slovenských spisovatelů v Trenčianských Kúpelích r. 1936 a dokumentem tradice spolupráce mezi českými a slovenskými demokratickými kulturními tvůrci. — Závěrečný oddíl sbírky tvoří delší báseň *Starí dělníci*, polemika s básní F. Halase