

který tarasí cestu k jakémukoliv tragickému vyznění v moderním subjektivním smyslu. Ideálem takto pojaté tvorby se stalo zdání autenticity útvaru. Ne náhodou je proto „ohlasová tvorba“ Čelakovského provázena řadou „mystifikací“ (umělé básně ve svodu *Slovanských národních písní*, 1822—1827, vydávání vlastních ruských ohlasů za díla ruské umělé nebo lidové provenience v korespondenci apod.). Úspěšnost mystifikace se stává básníkovi stvrzením tvůrčího úspěchu, zdárného zvládnutí výrazového rejstříku lidového tvůrce. V rovině jazykově stylistické výstavby je to v případě Ohlasů písní ruských provázeno i krajním využíváním rusismů fonologických, morfologických, lexikálních, syntaktických, především však „rusismů“ v širším významu slohových, odkazujících k repertoáru tradičních lidových i umělých ruských básnických prostředků (slovanská antiteze, paralelismus, apostrofy, srovnávací instrumentál; tónický verš jako rytmické pozadí apod.). V tomto smyslu Ohlas písní ruských po jazykové stránce pokračuje v jungmannovském úsilí o vytvoření lexikálně bohatého a rozrůzněného básnického jazyka výrazně odlišeného od ostatních jazykových stylů. V samozřejmosti, s jakou se tu prostupuje ruský i český jazykový materiál, se navíc odráží leccos z obrozenských představ o těsné duchovní blízkosti a vlastně jednotě slovanských národů, které se promítaly i do nereálných projektů budoucího jazyka společného všem Slovanům.

Přestože Ohlas písní ruských vznikal pod bezprostředním tlakem převratných dobových událostí na Balkáně, tj. ruského vojenského tažení proti Turecku, sama — svou podstatou ornamentální — poetika folklóru stejně jako folklórní vidění světa se schematizovaným prostorem přírodních emblémů a cyklickým časem přírodních dějů značně podvazovaly možnosti aktuální básnické výpovědi. Čelakovský se tu — odvolává se na existenci ruských a jihoslovanských historických zpěvů — pokouší tento rozpor překlenout právě zařazováním aktuálních, historicky přesně určených témat, ale i pak to znamená jen doplnění závazného schématu s pevnými slohově tematickými a časoprostorovými znaky o aktuální motivy. Historické téma se zřetelně odhistorizovává, ztrácí svou konkrétnost, napojuje se na neměnný rytmus přírodních dějů a mytizuje se: historická událost je pohlcena statickým folklórním světem, v němž — mimo dějinné časové souřadnice — proti prostoru domova stojí stejně schematický prostor širého světa jako místo výbojů jinoha-bohatýra v neproměnné službě caru-otci.

Zatímco možnosti bezprostředního sdělení „ke dni“ byly krajně omezeny, značně se naopak zvýšila úloha sémantiky „sekundární“, vrstvy významů nepřímých. V této rovině Ohlas písní ruských již

samou volbou látky vypovídal o síle Ruska, síle a významu slovanství, které po léta tvořilo opěrné body obrozenské ideologie. Přestože si sbírka kladla za cíl představit „všecky formy básnictví ruského“, nebylo nahodilé, že tu byl zvláštní důraz položen na epicko-heroickou složku (podíl bylinné látky, manipulace s bylinným materiálem ve směru této zdůrazněné heroičnosti např. v básni *Čurila Plenkovič* aj.); projevilo se to i v silné epizaci básní lyrických (i v nich je lyrický krátký verš důsledně potlačován ve prospěch širokého tří- až pětiiktového verše bylin).

Ohlas písní ruských vznikl v nečekaně krátké době, v lednu a únoru roku 1829 jako bezprostřední výraz nekritického nadšení z úspěšného ruského výboje proti Turecku 1828—1829 (už v prosinci 1828 píše Čelakovský ironicky Kamarýtovi o zákroku úřadů proti prodávanému obrazu zobrazujícímu „přechod Rusů u Isakči přes Dunaj“; ostatně také Čelakovského báseň s tímto tématem byla v I. vydání cenzurována). Při práci na Ohlasu mohl Čelakovský vycházet z dřívějších zkušeností získaných při přípravě *Slovanských národních písní* a z materiálu ruského k tomu účelu sebraného, k němuž se nově družily i některé práce německé, *Russische Miscellen* Johanna Gottfrieda Richtera (1803) a nověji především sbírka Petra Otty von Goetze *Stimmen des russischen Volks in Liedern* (1828), která mu posloužila jako cenný zdroj informací. Brzy po svém zveřejnění dosáhl Ohlas písní ruských okamžitého uznání, byl kladen co do významu vedle Kollárovy *SLÁVY DCEŘY* (F. Palacký v ČČM 1830). Mladá vlastenecká generace zaujala časem postoj rezervovanější, ba místy přímo odmítavý: Erben ironizoval Čelakovského v Květech 1834 jako padělatele „českých kožíšků“ z ruských „sobolích a hranostajích kůží“, Sabina v Ost und West 1840 vytkl Čelakovskému nedostatek fantazie a subjektivity, na úskalí poetiky ohlasů upozornil Langer, jakkoliv sám Ohlas písní ruských hodnotil pozitivně. Přesto, že se vývoj české literatury nadále ubíral jinými cestami, zůstal soud Palackého vlastně dodnes v platnosti — spolu se *SLÁVY DCEROU* představuje Ohlas písní ruských nejvýznamnější české básnické dílo dvacátých let 19. století. vm

Ohnice - Jiří Orten

1941

Čtvrtá básnická sbírka Jiřího Ortena (vydaná pod jménem Jiří Jakub) je věnována památce básníkova zemřelého otce. Sbírkou lyric-

kých veršů, zachycujících básníkův úzkostný prožitek ohroženosti a zmaru života, je rozčleněna do čtyř oddílů: *Dvojitá tma*, *Něžná cvičení*, *Míra věcí* a *V ohni*. Tomuto kompozičnímu členění sbírky odpovídá i její vnitřní myšlenková a pocitová výstavba: od melancholické něhy k bezejmenným věcem a touhy ukryt se za „dvojitou tmou“ nenarození směřuje básník do očištného „ohně“ poznání, v němž se smrtí vykupují viny a poezie se stává jediným prostředkem přežití. Ve vstupní básni *Čí jsem*, jakési Ortenově básnické konfesi za celé jeho první tvůrčí období (sbírky *Čítanka jaro*, *Cesta k mrazu*), je pro básníka ještě základním vztahem ke skutečnosti láskyplné dorozumění s těmi nejprostšími předměty kolem nás, se zvířátky i s kapkou rosy v trávě. Naproti tomu závěrečná *Poslední báseň* už tento důvěrný vztah k realitě nezná („Dokola samá tma a nikdo nepřichází“), protože skutečnost se změnila v úděl přijímaný jako trest. Jedině poezie tryskající z „hlubokých ran“ může dát básníkovi odpověď po smyslu takového údělu, jedině v ní může překonat sám sebe i smrt. Tyto dvě básně, kompozičně zcela záměrně postavené do čela a na závěr sbírky, představují jakési dva póly básnického prostoru Ohnice, v němž se odehrává Ortenovo existenciální drama životní ohroženosti a nevyhnutelného zmaru.

V prvních dvou oddílech sbírky, zejména v druhém oddíle *Něžná cvičení*, převládá onen něžně milostný a důvěrný vztah k věcem, typický pro Ortenovy první dvě básnické sbírky. Básník se vcítuje do jejich světa, věci „jsou jak on. Jsou z Kanárkova. Pro marnost zrozeny“. Chce poznat tajemství jejich pokorné a důvěřivé stálosti, s níž nesou svou pomíjivost v čase; proto zde básník tak často personifikuje („Potkal jsem studánku a řekli jsme si více, než lidé říci mohou si“), aby v polidštěném světě věci našel to, co nenalézá v realitě života. Uprostřed nelidsky krutého světa okupace a rasismu (vzrušujícím dokumentem Ortenova prožitku této doby jsou jeho deníky) jsou čisté jediné věci, jsou samy sebou („Ó, nech mne, přísný Bože, za věci dokonalé ještě si slastně veršem zavrzat.“). Proto se k nim básník, toužící po existenční jednotě veškerého jsoucna, tak přimyká: svou pokorou mu mají nahradit lásku, která nemohla být opětována. V předchozí básnické tvorbě byly pro Ortena věci synonymem harmonie a čistoty, s jejich pomocí se vcházelo do ztraceného ráje dětství a k mamince; proto zde byla také tak značná frekvence zdobnělin zintimňujících svět. V Ohnici je už však tato harmonie relativizována pocity zmaru a absurdity. Přispívá k tomu i rychlé dozrání, náhlá dospělost s pádem mladistvých iluzí, bez nichž se člověk cítí vystaven mrazivému světu (báseň *Výrostek* inspirovaná četbou stejnojmenného románu F. M. Dostojevského). Jestliže dříve byla pomíjivost věcí silným zdrojem

melancholie, která dávala veršům jímavou podmanivost, v Ohnici se vědomí pomíjivosti dramaticky stupňuje v prožitek úzkosti. Zmar už nemůže být zharmonizován láskou, ale pouze vykoupen bolestnou obětí. Jedna ze závěrečných básní (*Cvičení před spaním*) oddílu *Něžná cvičení*, v němž Orten jako by resumoval svůj vztah ke světu věcí, už končí pregnantní pointou: „Bludičky, klam! Všechno je klam.“

V třetím a čtvrtém oddílu sbírky nalézáme jeden z vrcholů Ortenova básnického i lidského dramatu. „Mírou věcí“ už nelze měřit svět, z něhož odešel Bůh a zůstal jen básník, srovnávající se se starozákonním Jobem (báseň *Skonávají se slova Jobova*), hledající „radosti v smrti uvízlé“. Úzkost, absurdita světa a smrt vstupují do Ortenovy poezie s mnohem větší intenzitou než dříve a prohlubují její tragickou dimenzi. Smyslové znímaní skutečnosti v melancholickém oparu mizí pod náporom životní tragičnosti; básník, obklopen diskontinuitou, začíná pocítovat realitu v jejích protikladech. Projevuje se to i v rytmické stavbě jeho básní. Dřívější přístup ke skutečnosti propůjčoval Ortenovým veršům lyrickou melodičnost a podmanivost, jež byla znakem harmonizace veškerého jsoucna; naproti tomu realita prožívaná ve své protikladnosti arytmičuje Ortenův verš, rozbíjí jeho melodickou plynulost. V třetím a čtvrtém oddílu Ohnice nalezneme řadu úsečných básní (nejtypičtějším příkladem je báseň *Křítel*) plných přerývek a expresivních exklamací. Výstavba těchto básní je založena na kontrastu a konfliktu. Lakonický výraz je znakem tvrdosti, s níž svět na člověka útočí, a zároveň i znakem úpornosti, s níž básník hledá cestu z „víry beznaděje“. Navzdory hrůzně době, obklopující básníka, nalézá Orten tuto cestu v lásce („je ještě láska v nás pod strašným obrazem“) a ve víře v plodnou úlohu utrpení v životě jednotlivce i celku. Odešel-li Bůh, s nímž vedl básník marný dialog, a není-li možný návrat do „odnikud, kde je ráj“ (báseň *Odnikud*), chce se Orten potvrdit jako člověk v poezii, proměnit rilkovsky své bytí v zpěv, jímž by přesáhl sám sebe a „zpíval do pochodu, tomu jenž přijde“ (*Báseň nové slávy*). Tímto překročením historických i existenciálních hranic směrem k budoucnosti a vírou v lásku vykupující viny překonává Orten svou úzkost, integruje ji do procesu své tvorby jako tragický protiklad naděje.

Jiří Orten patřil ke generaci básníků, kteří vstoupili do literatury na konci třicátých let v předvečer druhé světové války a prožívali hlubokou krizi stávajících hodnot. Jejich výchozím pocitem byla ztráta společensko-politických a mravních jistot, pocit roztržky člověka s dějinným vývojem a jeho osamocení v nitru odcizené skutečnosti. (V tomto smyslu se pro ně stávají aktuálními i někteří

myslitéle u nás dosud málo známí, např. Španěl M. Unamuno nebo filozof osobnosti, předchůdce existencialismu Dán S. Kierkegaard.) Tváří v tvář této axiologické devaluaci volí někteří příslušníci této generace únik do lidského nitra, k věčným hodnotám, jež jediné zbyly „nahému člověku“ vyslečenému ze všech společenských souvislostí. Tak formuloval tyto pocity v programovém spisku *Slovo k mladým* (1940) Kamil Bednář, jeden z mluvčích generace, jejímž básnický nejtalentovanějším představitelem byl právě J. Orten. (Jméno Ortenovy Ohnice byl po válce nazván i kolektivní sborník této skupiny.) Ortenova Ohnice, ač plná úzkosti a tragiky, však není dekadentně nihilistická; víra v budoucnost a v osvobodivou moc poezie dala smysl prožívané absurditě. Tím překročil Orten úzký generační horizont a jeho poezie se stala umělecky neobyčejně cenným a přesvědčivým svědectvím o utrpení citlivého, reálně ohroženého člověka uprostřed temné noci nacistické okupace. Po osvobození vyvolala Ortenova tvorba opětovně vlny intenzivního zájmu, zejména mezi nastupujícími generacemi mladých autorů i čtenářů poezie.

jm

Okna v bouři - Jaroslav Vrchlický 1894

Nevelká lyrická sbírka obsahující verše z let 1892—1893 je věnována polskému básníku, Vrchlického příteli a překladateli jeho veršů Zenonu Przesmyckému, užívajícímu pseudonymu Miriam. Ačkoli se knížka skládá ze šesti oddílů (1. *Předehry*, 2. *Smyté obrazy*, 3. *Písňe o štěstí*, 4. *Z lásky a o lásce*, 5. *Smutná moudrost*, 6. *Dozvuky*), představuje snad nejjednodušší básníkův lyrický soubor. Bez ohledu na vnitřní členění ji totiž prostupuje bolest z životního zklamání, které vyvolala krize básníkovy manželství (milostný vztah básníkovy ženy Ludmily k herci J. Seifertovi). Toto hoře z lásky se stalo rozhodujícím podnětem ke vzniku většiny veršů knížky; na jejím trpkém tónu mají však svůj podíl i narůstající básníkovy konflikty s dobou a mladou literaturou, táhnoucí se již od poloviny osmdesátých let, které příměsí skepse zakalovaly básníkovy počáteční optimistické perspektivy a oslabovaly jeho sebevědomí. Za těchto okolností citový otřes nabyt mimořádné váhy a přerostl v celkovou krizi osobnosti.

Okna v bouři jsou prvním bezprostředním výrazem této krize. Osobní ráz sbírky vyznačují dvě mota, první ze Shakespearova *Othella*, zdůrazňující subjektivní bolest, a druhé z Hugovy předmluvy

ke sbírce *Kontemplace*, v níž francouzský básník a jeden z Vrchlického básnických vzorů naznačuje objektivní hodnotu této osobní bolesti: „Slychám stesk na autory, kteří říkají já... Mluvím-li k vám o sobě, mluvím k vám o vás. Jak to, že toho necítíte? Ach, nesmyslný, který myslíš, že já nejsem ty!“ Sbírkou však nehovoří o básníkovi jen přímo, ve zповědlní první osobě; uchyluje se také k přírodnímu dění, jež se stává nejčastěji příměrem, ale také symbolem, alegorií nebo parabolou životního pocitu, a tak jej objektivuje. Bezprostřední vyznání a přírodní obraz ve vzájemném prolínání tvoří proměnlivou složku jinak výlučně monotematické knihy.

Jádro sbírky se skládá z přímých vyznání. Básník v nich bez zadržanosti otvírá své rozbolavělé nitro, zpovídá se z milostného zklamání, pod tíhou bolesti upadá v rezignaci, pochybuje i o svých verších. Smírně se rozpomíná na své nepřátele i sudiče („zlí lidé největší jsou nešťastníci“ — báseň *V dnech šerých*), strachuje se o své ideály (*Apostrofa*), poddává se pocitu stárnutí a uvažuje o smrti. Současně se však své bolesti seč mu síly stačí vzpírá, svádí vnitřní boj za utlumení hoře, za překonání krize. energii mu k tomu dodávají vzpomínky na prožité milostné štěstí, přesvědčení, že „láskou kdo trpí a umírá, / ten jediné skutečně žije“ (*Hovory duši*) a že „jen když láska byla v žití, / pak už provždy stejně svítí“ (*Herbář*), dále reminiscence na mládí, čas blaženosti a tvůrčího rozmachu, a konečně i víra v moc poezie, stále probleskující nánosem skepse. Výsledkem je výrazná protichůdnost pocitů, která prostupuje celou sbírku. V ostrých konfrontacích na sebe narážejí momenty skepse s klíčovými novou nadějí, touha po vnitřní rovnováze s vzýváním bolesti jako očišťující moci a zdroje nových podnětů (*Ave dolor!*), pochyby o významu vlastní tvůrčí práce s gestem titána, jehož dílo znovu „v zbroji vstává“, pocit stárnutí se vzpomínkami na optimistické časy, stesk nad osamělostí s její oslavou, rezignace („Já více nechci štěstí, / jen klid! jen klid! jen klid!“) s poloironickými výkřiky, za nimiž se však přece jen skrývá utajená víra („Já ještě šťasten budu!“ — *Sloky*), odřikání se lásky s novou touhou po ní („Za trochu lásky šel bych světa kraj, / jak ten kdo zpívá u dveří a prosí.“) Protikladnost pocitů se stává také tématem několika básní, v nichž stejně vnější podněty vyvolávají zcela opačné duševní stavy podle okamžitého naladění (*Noceh, Zmizelý ráj*) a vedou dokonce k básníkově polemice se sebou samým. V dvoudílné básni *Tempora mutantur* se lyrický subjekt zřiká soucitu i lásky a prosí jen o krůpěj žluče. V druhé části, napsané půl hodiny po první, v tom shledává projev cynismu, ke kterému ho podnítil hněv. Právě tyto konfrontace ukazují, že básník dovedl ze svého hoře vytěžit verše plné napětí, které silně dramatizují sbírku a vtiskují jí charakter hluboce prožité, vnitřně pravdivé lyriky.