

Zrod moderní subjektivity v poezii a jeho rozpory

Dnes už je v literární vědě v zásadě jasno, že ani subjekt mluvčího v poezii, a to ani v poezii lyrické není pouhou mechanickou a bezprostřední textovou projekcí samého autora, že mezi psychofyzickou realností tvůrce a subjektem díla budovaným v básni je větší či menší, ale vždy zásadní rozestup. Tento rozestup je dán konečně již tím, že subjekt mluvčího jako fakt jazykový a textový funguje nutně „v jiné realitě“, podrobuje se okamžitě obecným zákonitostem výstavby jazykového projevu a literárního textu zvláště, a proto se také nutně utváří ve vazbě k literární tradici nebo k normám ustalujícím se v přítomném literárním dění apod.

Z toho hlediska jistě nebylo náhodou, že když se problémy básnické subjektivity zabýval v polovině třicátých let F. X. Šalda, užil (s jistou skrytou výzvou) termínu *autostylizace*: „Autostylizací v širším smyslu je mně podmíněn vznik každé básně, i nejdrobnější i nejjednodušší, i té, která bývá označována za zcela upřímnou, naivní, spontánní, i té, v níž básník zpívá wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnt (Goethe, Der Sänger) /.../ Neboť v každé básni chce básník podat něco jednotného a celistvého - a život je směs a zmatek a zlomkovitost; něco souvislého - a život je roztržštění, diskontinuum. Každá báseň je chtěj nechtěj záměrný útvar umělecký, vyňatý ze syrové empirie životní, cosi zkrystalizovaného, a tím již postaveného více méně proti ní.“¹ Dnes je také již obecně jasné, že takovému kladení „empirie životní“ proti „básni“ je třeba rozumět dialekticky, že zahrnutí problematiky básnického subjektu do poetiky neznamena v tomto bodě odtrhávání literatury od životních procesů (tímto směrem mířily často námitky vznášené např. v diskusi kolem ustalování tyňanovovského termínu *lyrický hrdina* v ruské literární vědě v šedesátých letech), ale naopak - subjekt mluvčího v básni se z tohoto hlediska vřazuje do životních procesů prostě na jiné úrovni - otvírá se tak cesta k jeho interpretaci výslovně jako sociálního faktu.

Básnický subjekt mluvčího je dnes již obecně uznáván za „nejdůležitější strukturální prvek“ básně,² je totiž „významovým korelátém, nikoliv jednotlivých výrazů či vět nebo jakýchkoli jiných segmentů promluvy, ale promluvy v jejím plném rozsahu od prvního do posledního slova“ (J. Sławiński).³ Za poslední čtvrtstoletí výzkum dané problematiky z hlediska poetiky značně pokročil, přesto však zůstává alespoň ve dvou směrech neuspokojivý: problematika básnického subjektu mluvčího je pokrývána řadou jednou více, jindy

méně synonymních termínů, z nichž každý je spjat jednak s jinou badatelskou tradicí a jednak vnáší do dané oblasti svá zvláštní omezení. Kromě citovaného termínu „autostylizace“, za nímž cítíme „výraznou a záměrnou odchylku od pravděpodobnosti životních fakt“,⁴ a tedy zvláštní typ výstavby básnického subjektu, setkáváme se s termíny „lyrický hrdina“, běžně se dále hovoří o „lyrickém subjektu“, respektive „lyrickém subjektu mluvčího“ (liryczny podmiot mówiący). Ovšem tam zase druhová specifikace vnáší nevhodný a v praxi dost překážející předěl mezi výstavbu básnického subjektu mluvčího v textech lyrických a v básnických textech z hlediska literárnědruhového nejednoznačných, respektive s výrazným epickým půdorysem, což zvlášť zřetelně vystupuje do popředí jako problém v těch případech, kdy hledáme označení pro společný subjektový významový korelát básnických sbírek zahrnujících jak texty z literárnědruhového hlediska lyrické, tak jednoznačně epické (např. Bezručovy Slezské písně). Metodologicky podnětné pro další budoucí směr bádání v dané oblasti se zdá být podstatnější využití odlišení básnického subjektu jako celistvého významového korelátu textu od těch jeho složek, které se opírají o bezprostřední tematizaci, či jinými slovy skrze něž básnický subjekt vstupuje do tematického plánu básně a stává se postavou. A. Macurová ve své obecné lingvistické práci, usilující postihnout utváření mimojazykových faktorů v textu, odlišuje z toho hlediska analogicky takzvaného „produktora“, implicitně ztvárněný subjekt komunikátu, a „narátora“, subjekt ztvárněný explicitně, tj. tematizovaný.⁵

Druhým momentem, který se zdá být z hlediska rozvoje dané problematiky dosud otevřený, je fakt, že jakkoliv je centrální význam problematiky básnického subjektu (lyrického hrdiny) obecně uznáván, dosud se v praxi nestal základem celkového výkladu určitého rozsáhlého úseku vývoje národní literatury, jinými slovy nevykročil zatím z oblasti teoretické poetiky a z oblasti interpretace konkrétního literárního díla do oblasti poetiky - abychom použili s poněkud jiným akcentem konvenčního termínu - „historické“, tj. poetiky schopné pomocí nástrojů v jádru teoretických mapovat proměny rozsáhlých úseků literárního procesu.

V následujících kapitolách se vlastně poprvé pokoušíme vydat tímto směrem. Budeme se snažit na pozadí problému *básnické subjektivity* - jednoho z ústředních problémů literárněteoretického uvažování - nastínit víceméně ucelený a komplexní výklad literární problematiky české moderní poezie. Už z tohoto pohledu je nezbytné započít výklad na přelomu století. Situace z té

doby bude totiž vlastně ještě dlouho poté provokovat vývoj českého básnictví, ať již negativně, ve sporu s „modernistickým“ pojetím subjektivity, či pozitivně, s novým využitím některých tehdejších autostylizačních figur.

Pokus o formulování moderní subjektivity na sklonku minulého věku totiž v české kultuře souvisel s celkovým přenesením důrazu na práva jedince vůči národní pospolitosti, která se zdála být stále absurdněji sjednocována archaickými koncepcemi, kořenícími ještě v ideálech a iluzích národního obrození. Důsledky tohoto pohybu dalekosáhle překračovaly hranice literatury a umění, byly spjaty s řešením analogických otázek v oblasti filozofie, ať již novodobé (ne náhodou v prvním ročníku *Moderní revue* začíná vycházet Nietzscheova studie k přírodopisu morálky), či aktualizované (např. podněty filozofie Schopenhauerovy), přesahovaly současně do politiky. Znamená to také, že problém vztahu jedince a společnosti byl zcela nově pojímán, hranice mezi individuem a kolektivitou se od této chvíle jinak limitovaly. Příznačně to formuluje v polovině devadesátých let Šalda: „Je stále nutno si připomínat, že společnost je samé já (a nic jiného) - a na druhé straně, že já, moje já není jedno, nýbrž že i v tom jednom já je obsažena celá společnost, mnohost, hromadnost - že je, přesně mluveno, ve mně více já.“⁶

Na tomto pozadí celkem plasticky vyvstávají základní otázky literárněvědného modelování problému subjektivity v české poezii přelomu století. Nevzpěčuje se dobová akcentace subjektivity svým krajním podtržením individualnosti a originality primární potřebě vědecké analýzy dobrat se obecných zákonitostí? Nebudeme narážet na nepřekonatelné překážky v souvislosti s tím, že vlastní předmět našeho zájmu bude neustále tíhnout ke ztrátě pevných kontur, ke ztrátě identity („já“ = více „já“), že se nám logický pohyb literárního vývoje rozpadne v kaleidoskopickou střihu nespojitelných individualit („já“ + „já“ + „já“...)? Jinými slovy - lze vůbec postihnout obecnější zákonitosti v oblasti, která se tehdy zdá být vlastním ohniskem vyslovení autorské osobitosti, nekonvenčních postojů, jedinečnosti?

Na první pohled skutečně narážíme na zcela rozdílné, ba protichůdné podoby představení subjektu v básních spjatých tehdejší společnou generační platformou, hlásících se dobou vzniku k sjednocující představě „modernosti“. Položme si pro srovnání vedle sebe dva texty:

U řek mám břízy nejraděj
a olše, do nichž stín se dere,
a cvrčků šum a vážek rej
a v dálce města rysy šeré.

Rád u řek rybáře já zřím
za clonou par s lodičkou línou
se ploužit šerem večerním,
když červánky v mze modré hynou.

A večer když se nachýlí
a měsíc v řece kdy se houpá,
ten noční chodec, napilý
modravou parou, z vod jež stoupá.

A. Sova, U řek (Květy intimních nálad)

Jí štíhlý zjev za krásné věno
a bílou pleť dal štědrý los
a Helena jí bylo jméno
a měla antický též nos.
/.../

Však jedním citem lidským jatou,
když spatřil jsem ji jedenkrát,
tu všechen lesk a hrůzu svatou
jsem rázem cítil v dálku vát:

Ta žena s antickým tím jménem,
jdouc do divadla v zimní den,
tré párků hltně snědla s křenem
a šla pak klidně na Carmen...

J. S. Machar, Antická kráska (Bez názvu)

Přestože v obou úryvcích je vlastně básnický subjekt přímo tematizován poměrně spíše a navíc v zásadě tímž atributem - stává se „postavou“ lyrického děje jen jako jeho svědek (viz nápadně k této roli odkazující slovesa smyslového, v tomto případě vizuálního vnímání: „zřím“, „spatřil jsem“),

nepřímo jsou tu budovány dvě zřetelně rozdílné charakteristiky subjektu, které vyplývají i z rozdílných strukturálních charakteristik citovaných textů. Téma vnějšího světa - u Sovy „krajina“, u Machara „portrét“ - je v obou případech poměrně značně rozvinuto. V Sovově básni je budováno kupením drobných detailů s nápadným rejstříkem barevným: proti jedinému Macharovu adjektivu označujícímu barevný tón - navíc v slovním spojení okázale banálním („bílá pleť“) - se u Sovy prosazuje pestrá paleta odstínů („šeré rysy města“, „červánky“, „modrá mha“, „modravá pára“, „stín“, „šero večerní“). Vesměs je celá krajinná scénérie utvářena výlučně z vjemů vizuálních (kromě barev a světelných kontrastů tu nechybí ani vjemy pohybů), zvukových („cvrčků šum“), za hranicemi citované pasáže nacházíme v Sovově básni i počitky kožní („vlažný večer“, „chlad“) apod. Básnický subjekt se tu implicitně definuje jako „moderní“ především zvýšenou citlivostí smyslového vnímání, zostřenou schopností smyslových počitků, představuje se - jak to pojmenoval v recenzi Sovovy poezie Jiří Karásek ze Lvovic - jako „já“ schopné „nejjemnějších záchvěvů, nejkrajnějších záblesků, nejposlednějších nuancí“. ⁷ Důsledným budováním tématu krajiny z vjemů je krajinná scénérie vlastně pojata jako způsob vnímání krajiny. Proti takto introvertně založenému subjektu básně Sovovy je básnický subjekt Macharův zřetelně extrovertnější: pohyb mezi „já“ a tématem vnějšího světa je zde spíše opačný. V básni Antická kráska se téma vnějšího světa rozhodně neznižuje - básnický subjekt tu naopak nabývá role kritického komentátora a soudce reality, jejího demystifikátora: tradiční antikizující stylizace ženské krásy a poetična vůbec je odmítnuta jako falešná anekdotickým vypoointováním, ale také souběžným parodováním prostředků vysoké lumírovské poezie („hltně“), okázalou neliterárností (zmechaničtění veršového půdorysu, komicky násilné rýmy typu „ňadra ta“ - „projata“, ironickým užíváním básnických klišé (perifráze, rýmy, inverze), užitím příkře „nepoetických“ reálií („tré párků... s křenem“). Jinými slovy - subjekt se tu představuje jako subjekt racionálního hodnocení hledající přesné pojmenování životního faktu a formulující jednoznačný postoj k němu.

V těchto dvou verzích „moderního subjektu“ nelze nicméně nevidět jisté styčné body. Na nejobecnější rovině především právě v tom, že se subjekt představuje - byť implicity - jako subjekt „moderní“, tedy podstatně se odlišující od stávajícího vymezení subjektivity v poezii a formulace jejích úkolů. Subjekt je nyní pojímán v poslední instanci jako odmítnutí obecně závazné

axiologie, v obou případech je také charakterizován výlučností a nenormativním postojem (jakkoli se v tom i onom případě utváří ve vazbě na některé aktualizované prvky dosavadní tradice - v případě Macharově zřetelně na tradici havlíčkovskou). Obě verze jsou také v osmdesátých letech a počátkem let devadesátých spjaty geneticky - setkávají se a kříží v žánrové poezii jak mladších lumírovců (B. Kaminský, A. Klášterský, K. Červinka), tak - v podobě vývojově ovšem plodnější - v rané lyrice Sovově. Perspektivně však obě koncepce subjektu otvírají přece jen jiné možnosti. Akcentace subjektu jako subjektu krajně senzibilního, „s rozdrážděnými smysly“ mnohem více vyhovuje symbolistně orientované poezii: impresionistické východisko, znamenající stále výraznější zniterňování tématu vnějšího světa, promítání krajiny dovnitř plánu subjektu, se právě v této linii může plně rozvinout. Obdobně smyslově nasycené vizuální a často přímo synestetické obrazy jsou příznačné pro poezii Březinovu („Sen modří šedivých ve stínech sněhu ožil“ Siesta, ze sbírky Tajemné dálky), Hlaváčkovu („Žluté slídové tabule oken vybroušené v plochy ostrých rozptylek rozmetávaly po celé komnatě zlatý světelný prach, zelenavě fosforeskující v záhybech černých čalounů... Vyšel měsíc, malý bronzový plátek, úžasně vzdálený, ostrý v obryse jako čerstvě vyseknutý plíšek ze zlaté mědi“ Má Ithaka, ze sbírky Pozdě k ránu), Karáskovu („V modř přešlo vše, co stydlo v zelení, / v modř lichotnou všech odstínův a tónů. / V par fialových hořkém zbarvení / kraj rozlitý se chvěje v mírném sklonu“ Krajina v modři, ze Zazděných oken) aj. Takové rozvinutí znamená ovšem stále důslednější přehodnocování. St. K. Neumann ve své prvotině Nemesis, bonorum custos vychází vlastně až z hyperkorektního záznamu reality, která ho obklopuje, registruje pestrou škálu jejích proměn v rozmanitých údobích dne a roku, ale sám ironický fakt, že je tu mezi impresionistický „plenér“ a básníka postavena železná mříž nevelkého okna ve věznici, staví impresionistickou situaci na hlavu. Impresionistická krajina je v tomto případě chudá až banální, je zaplněná bezvýraznou zdí, siluetou věže naproti, chudou scénou „pustého dvora“ - stává se tak zákonitě nicotnou a vlastně zcela bezvýznamnou. Krajinná scenerie může být dokonce přímo devalvována, zbavována vnitřního smyslu a proměněna v přízrak.

Štít sluneční se v brunátný kov taví,
žár jeho v chorobném se dusí vzduchu,

jenž houstne zsinalý a popelavý
nad krajem, plným vápenného puchu...

J. Karásek, Sonety II, Rozklad (Zazděná okna)

V tomto Karáskově čtyřverší se - jak vidíme - napočátku ryze impresionistická krajina přetváří v divokou krajinu s démonickými rysy, v krajinu zcela ztrácející reálné kontury. Postupně nejde už ani v druhém plánu o identitu krajiny, ale vědomě - jak to formuloval Karel Hlaváček - o vytvoření její „delikátní mystifikace“.⁸ To naznačují i četné analogie jednotlivých „popisů“ krajiny: „Klid bílých linií se tiše krajem snoval“ (O. Březina, Siesta) a „klid spících linií se kreslí v měkkém vzduchu“ (J. Karásek, Hudba siesty, Zazděná okna, 1894). Krajina prostě stále výrazněji přestává být pouhým přetvořením vnějšího motivu v realitu psychickou, v obraz „nálad“ či „krajiny duše“, téma vnějšího světa je výše naznačenými prostředky rušeno, už nelze hovořit vlastně ani o jeho subjektivaci či psychologizaci, jde spíše o to, že je téma vnější skutečnosti v symbolistní poezii rozmanitými prostředky potlačováno. Krajina básně přetrvává veškerou svou spojitost s krajinou skutečností, přestává být také stále zřetelněji souborem „vjemů“ odkazujících alespoň hypoteticky k nějaké mimotextové entitě a stává se vlastně spíše nezávislou duchovní aktivitou čistě ve sféře „já“.

Vidíme to ostatně i na způsobu rozdílného zapojování postav do celkového kontextu „symbolistní“ a „realistické“ básně. V symbolismu je patrná celková tendence omezit samostatnou platnost jednotlivých figur - srov. například Březinovy Vladaře snů, Stavitele chrámů, barbary Hlaváčkovy a Karáskovy nebo Karáskovy a Březinovy Silné, Hlaváčkovy gézy apod. - a chápat je spíše jen jako jednotlivé aspekty vnitřního světa „já“. Svět je tu představen v celku jako svět subjektem vytvářený a se subjektem homogenní; ani jiné postavy sem nevnašejí jinou perspektivu, jsou spíše ztělesněním některých problémových momentů vnitřního života subjektu. Nevylučuje to mnohdy rozehrání tohoto vnitřního života ve svár či alespoň drama, ale i pak zůstává výmluvně oblíbenou polohou tohoto dramatu více či méně skrytá konfrontace subjektu se sebou samým. To je také pramen stylizovaných básnických dramatických etud, ve kterých lyrický hrdina básně vstupuje do rozhovoru jako se svým partnerem s vlastní „duší“ nebo kde se personalizovaná „duše“ stává v pravém smyslu samostatnou postavou. „Když z výprav jsi se vracela, já na prahu / tě mlčky vítal“ (A. Sova, Kořist duše, ze

sbírky Dobrodružství odvahy); „Proč odvracíš se, ó Slabá, když blížíš se k rodnému prahu?“ (O. Březina, Proč odvracíš se, ó Slabá, ze sbírky Svítání na západě); „Z temnot jsem vyšel, v temnoty jdu, / o duše, chápeš tu záhadu?“ (J. Karásek, Z temnot jsem vyšel... z Knihy aristokratické); „Slyšelás, duše má, její krok zloudaný zdola, / z přikopů našeho Kastelu, pečlivě uzamčeného?“ (K. Hlaváček, Přišla..., Pozdě k ránu).

Naproti tomu v „realistické“ verzi subjektivity básnický subjekt rozhodně neusiluje rozpustit veškeré složky „vnější skutečnosti“ ve svém vnitřním světě či je bezprostředně ze sebe vytvářet, připouští po svém boku i subjekty jiné, s vlastní hodnotovou perspektivou, aniž vytváří předpoklady pro včlenění těchto cizorodých hodnotových soustav do jakékoli jednotící konstrukce, která by je mohla předvést pouze jako vnitřní drama básníka. To ponechá zásadně otevřenou možnost epice - básnický realismus se nevyhýbá žánru básnické povídky (Machar, Zde by měly kvést růže...) a ani románu (Machar, Magdaléna). Jestliže bychom mohli poněkud zjednodušeně konstatovat, že v linii symbolistní poezie se subjekt vyvíjí od ztotožnění s vnějším světem (svět = „já“, tj. způsob, jak svět vnímám) k roli jeho tvůrce, demiurga (svět = „já“, tj. skutečnost mnou a ve mně utvářená), v „realistické“ linii zůstává podobný vývoj nepřijatelný, protože je vlastně nepřijatelné jak samo východisko tohoto pohybu, tak jeho cíl. V „realistické“ básni je subjekt sice samozřejmě také tvůrcem, ale nevytváří se zde souběžně žádná filozofie ztotožnění textu a „reality“ či substituce „reality“ textem; demiurgická role autora končí na hranici údělu literáta. Skutečnost není vyloučena ze hry, je přijata jako daná. Právě vůči ní se ostatně role básníka vymezuje: úkolem básníka (moderního básníka) je nazírat ji autenticky, deziluzívně, čili jinými slovy zbavovat ji nánosu společenských iluzí a mystifikací.

Tento postoj vylučuje také zcela samozřejmě samu absolutizaci subjektu a jeho hodnotové perspektivy: dovoluje odkrývat iluzivní momenty i v jeho postojích. V tomto smyslu je básnický mluvčí v oné racionalisticko-realistické verzi nadán výraznými, často až románovými rysy. Naproti tomu ve verzi symbolistní vypadá situace nápadně jinak. Přestože ani zde nejsou vyloučeny výrazné prvky epické a nejednou jsou skeletem tematické osnovy básní rozsáhlé, mohutné děje, jejich předkládání jako vnitřních dramát „já“ je vzdaluje proměnlivému žánru románu a sblížuje je spíše s eposem či bájí, jde zhruba řečeno o jakési lyrické mýty.⁹

Ten vnitřní subjektivizovaný svět, tedy svět podaný jako inherentní dimenze subjektu, je v devadesátých letech okázale distancovaný od jakékoli vnětextové skutečnosti. Často bývá nápadně „kostýmován“, stylizován jako prostorově i časově vzdálený dnešku (středověk, antika). Taková stylizace přitom nikdy nemíří k rekonstrukci minulosti, je programově nehistorická, je pouze jino-bytím vůči odmítané realitě, je tvořenou skutečností, jeho autorským „snem“. Sen se tu nápadně stává oblíbeným označením vnitřního světa subjektu: „Ó sílo extází a snů, z níž umění / plá barev vějířem a v tónech burácí!“ (Březina, Ó sílo extází a snů, Tajemné dálky); Karásek to ostatně formuluje v předmluvě ke své sbírce Sodoma zcela otevřeně: „smysl věcí nám neřekne svět reálií, ale pouze náš sen... A vím, že jediné je pravda: skutečnost nenáleží do umění!“¹⁰ Distance je ve svých krajních polohách - tradičně spínaných s dekadencí - mnohdy natolik silná, že hodnotová soustava tohoto vnitřního světa subjektu je budována v přímé opozici k hodnotám přijímaným jako základní a neotřesitelné.

Proti životu je kladena smrt - ať již jako přechod k hlubším hodnotám duchovním (např. v básnické filozofii Březinově), či především jako destrukce a zánik života, únik z přítomnosti ke všemu minulému, a tedy už také dávno mrtvému (Karásek, Hlaváček). Proti činorodosti jako základní měšťanské ctnosti je stavěna pasivita, nečinnost, všeobecná ochablost a netečnost, proti pokroku úpadek, společenská destrukce (odtud také ona adorace barbarů jako živlu civilizačně rozvratného). Silně se problematizuje vztah k náboženství - objevují se motivy blasfémie, kultu satana jako nejvlastnějšího vyjádření hodnotového „převrácení“. A nikoliv bez souvislosti s tímto celkovým procesem se problematizuje i intimní sféra, zpochybňuje se vůbec smysluplnost i těch nejelementárnějších mezilidských vztahů: sama potřeba erotického pouta mezi mužem a ženou se stává předmětem sporu. Žena může být nahlížena jako „zbytečná samice“ (St. K. Neumann) nebo zcela vyloučena mimo zorné pole; hodnotová negace v této oblasti usnadňuje příznačně cestu milostné poezii homosexuální (u J. Karáska).

Důraz na výlučnost básnického subjektu a nezávislost jeho soudu a hodnocení se spíná s okázalým aristokratismem, který se promítá na jedné straně i do dobové oblíbenosti aristokratických sebestylizací, poznamenávajících i praktické modely chování některých autorů devadesátých let (šlechtický přídomek „ze Lvovic“ u Karáska, Neumannova hra se šlechtickým půvo-

dem). V jádru „aristokratická“ je nicméně už sama představa literárnosti, v níž je zřetelně akcentována poloha vysokého stylu, patetická intonační linie, kultivovanost v jazyce i tematice, jazyk orientující se lexikálním výběrem na slova cizího původu.

Nositelům těchto „antihodnot“ se stává v díle samozřejmě subjekt mluvčího, a to i v případě, kdy není v textu výslovně tematizován a kdy se jeho obraz skládá výlučně z prvků zprostředkovaných jazykově tematickým a v úzkém smyslu literárním materiálem. Pak bývá subjekt v poslední instanci určován výběrem a skladbou jazykových a tematických prostředků, příklonem k té či oné literární tradici a odmítáním tradic jiných, využíváním těch či oněch žánrových možností. V tomto konkrétním případě je to podmíněno již zmíněnou celkovou tendencí symbolismu předkládat téma v básni jako součást vnitřního světa subjektu, a tedy jako složku plně subjektivizovanou. Tím spíše vystupuje tato funkce do popředí tam, kde sám subjekt mluvčího básně je výrazně teatralizován, kdy se jinými slovy sám stává postavou v univerzální subjektové „krajíně duše“.

Typ této postavy je přitom současně budován pomocí motivů zřetelně dobově příznačných. Do popředí se dostávají především motivy zániku a smrti:

a na žhavých plotnách mého žití
v pěnivém klokotá varu
nápojem smrti mé, z nějž budu pít
Mystérium zmaru.

O. Březina, Z věčných dálek... (Tajemné dálky)

To bude ticho a teskno a prázdno! Já včera rozvitý
až půjdu a poznám, že odkvétám právě dneska.
A zamknu svůj chrám a zvony mé budou rozlity
a světla má nebudou hořet a prázdna bude má stezka.

A. Sova, Meditace (Vybouřené smutky)

Mé vlasy na lebce že shnijí provlhlé,
že v důlky propadnou se prázdne oči mé,

mé maso páchnoucí, jež infikuje hnus,
že bude odpadat po kuse zvolna kus /.../

J. Karásek ze Lvovic, Confiteor (Sodoma)

Obdobně se v autostylizaci básníka hojně využívají motivy slabosti, ochablosti a rezignace („já žiji přítomnost, tak v apatii, mdlý“ Karásek, Confiteor, Sodoma), lenosti („mé maso je příliš líné“ St. K. Neumann, Letní dny, Apostrofy hrdé a vášnivé), nudy, často právě jako součást konkrétnější masky aristokrata „posledního z rodu“: „Jsem pouze poslední chorobný výhonek bez vůle“ (Hlaváček, Přišla..., Pozdě k ránu); „Dauphin starého, vzácného rodu, poslední, pozdní jeho výhonek, / mám všechny nemoce svých předků“ (Karásek, Spleen, Kniha aristokratická); „já, poslední z pyšného toho rodu“ (St. K. Neumann). Značně se komplikuje erotická role mluvčího, subjekt je mnohdy tematizován přímo jako misogyn: „žen žhavý ret mé krve vášní neroznítí“ (Březina); jindy je tradiční scénérie milostné lyriky nápadně sublimována - například u Hlaváčka nebo Březiny - v narcisistním dialogu „já“ a „duše“, v němž je „já“ přisouzena úloha mužského a „duši“ ženského prvku; Karáskův básnický mluvčí se zase otevřeně - jak bylo řečeno - představuje jako homosexuál.

Subjekt je dále s oblibou charakterizován jako „pohan“ (Hlaváček, Karásek, Neumann), jako „starý rouhač“ (Neumann) nebo jako bytost tak či onak spjatá s ďáblem („jsem ďábla metresa“ Karásek), „anděl černý satanův“ (Neumann), jako upír („já upír jsem“ Karásek; „duše má... dostává upíří peruti“ Hlaváček).

Moment odbojnosti, vzdoru a provokace však současně vytváří protiváhu motivům pasivity, vyčerpanosti, choroby a umírání. Vůle mluvčího básně k sebezrušení a k smrti je vlastně v konfrontaci s bezperspektivním živořením společnosti nahlížena jako heroická: jako vůle rozejít se s banalitou, jako vůle ztotožnit se se skutečností dosud neznámou. Slabost může být pojmána také jako tíživé dědictví, znamená prostředí, kletba doby, a síla se pak stává nápadnou složkou básnické autostylizace jako výraz vnitřní schopnosti subjektu se tomuto diktátu vzepřít.

A byl se i vyzáblé tělo mé bédami dědictví třáslo
a starý rod buržoy reflexe házel v nádheru nových mých snů,

já sebe v sobě jsem zachránil, jdu sám, jdu silný a prudký,
nevěře potlesku, záští se nelekám a jen k svému slunci se pnu.

St. K. Neumann, Meditace (Satanova sláva mezi námi)

Převaha básníka-postavy nad odmítaným světem se pak naplňuje dvěma významovými pohyby. Subjekt přesahuje „ty ostatní“ svým pohybem po vertikále. Zatímco „ostatní“ (třeba jen implicitě) jsou vázání na přesně vyhrazený prostor, autostylizace básníka jsou spjaty s překračováním prostorových hranic (básník dobyvatel).

Jsem drsný námořník, jenž do tmy pluje z jasna...

J. Karásek, Jsem dítě Sodomy /.../ (Sodoma)

Vyšel jsem v přítmí... Válečný čas byl. A země
voněla bouří a spláchnuta deštěm bujela všady.
Psi vyli zavření v těsných stájích odbyté kultury,
bezvládí duší když táhlo, táhlo starými Městy.

A. Sova, Vyšel jsem v přítmí /.../ (Vybouřené smutky)

Jak somnambul svedený z lože, bledý, spoután a něm
pod hypnózou Nepoznaného jdu se svým snem...

O. Březina, Pohled smrti (Tajemné dálky)

Druhou možnost - přítom dobově velice příznačnou - představuje naopak pohyb po vertikále: „vypučel jsem nad bahna do měsíčné noci“, „Sám / pyšný / uprostřed pláně stojím a vysoko zdvihám / svá hubená ramena za nejdražší vlastní svých snů“ (Neumann, Vypučel jsem nad bahna..., Satanova sláva); „V strom změněn hořící já korunu svou zdvih / bych cestu ukázal v dál chodcům ohně jase“ (Karásek, Umění, Zazděná okna). Subjekt se situuje do nápadných výškových bodů prostoru, do hor: „kde mohu do hloubky vzkřiknout vězněným Já“ (Sova), do oblak „nad hřmotem pasáží“ (Karásek), jeho svět „visí nad zemí“ (Sova), do výše se vzpíná svým „snem“ („pozdvihne

se sen můj s křídly zachycujícími reflexy věčného jitra / a jako gigantský fantóm orla zem ponese v žhavých svých spárech“ Březina, Ranní modlitba, Svítání na západě), svou „duši“ („duše má.../ dostává upří peruti, / pod jejichž rozmachy prýskají bez vzruchu hvězdy“ Hlaváček, Upír, Pozdě k ránu). Subjekt se hyperbolizuje, „gigantizuje“ fyzicky nebo svou psychickou kapacitou, která usiluje stát se svodem všech lidských dějů minulých i budoucích („Ať všecko obsáhnu, všech cíle drah a cest, / co vidím žít a mřít a růst a kvést a zrát“ Březina, Modlitba večerní, Tajemné dálky).

Jestliže básnický subjekt v symbolismu tíhne k univerzalizaci, ke splnutí s veškerým tematickým živlem básně, a tím současně nepřímou vyžaduje nápadně teatrální rozčlenění této univerzální subjektivity v rozmanité „vlastní“ role, především pak prezentaci vlastní autostylizace jakožto krajně nápadně kostýmované postavy, v „realistické“ básni jsou prostředky představení vlastního „já“ uvnitř tématu básně nápadně chudší. Příznakově fiktivní autostylizace jsou zcela vyloučeny, ba dokonce ironizovány. Tak na pozadí výrazně stylizovaných figur básníka, do jejichž repertoáru, jak jsme viděli, patřil nejednou i motiv mohutných křídel, konvenční atribut poezie, načrtává Machar ve své Venkovské idylce (Confiteor) groteskní obrázek, v němž úlohu perutí přejímá obnošený svrchník: „svrchník můj - prost dávné svojí krásy - / kol mne létal vzmachy mocnými“. Vstupuje-li pak subjekt přímo do tematické vrstvy textu, vstupuje tam jako konstrukt dosti transparentní, charakterizovaný vesměs běžnými životnými úkony spjatými s pozorováním, cítěním, chůzí, hodnocením apod., jen zcela zřídka (a pokud, tedy jen krajně konvenčně) bývá charakterizován vnějším popisem.

Přesto však řada motivů, charakterizujících subjekt mluvčího v symbolistní linii, nachází svou paralelu i v plánu „realistickým“. Ať už jde o motivy izolace, prožitku samoty, tak o vazbu k motivům smrti („Sám jakžtakž hledím do své zimy / a s rezignací znám vše nést... z mé pyšné lodi zbyl jen vrak“, píše Machar ve svých třiceti letech v epilogu ke knize Zde by měly kvést růže) nebo konečně i o motivy negování erotického vztahu (motiv typu „nemám ženu“). V jistém smyslu jsou analogické v plánu „realistické poezie“ i v plánu poezie symbolistní také příznačné typy základních „syžetů“ - autobiografie typu Macharova Confiteor nebo Sovových „zповědních“ básní ze Zlomené duše s typem dějin duše, jak je představuje například u Sovy báseň Řeka a v návaznosti na ni i lyrické mýty o hledáních, výbojích a návratech (vedle Sovy zvláště Neumann a Březina).

Polarita obou základních dobových poloh básnické prezentace subjektu mluvčího je nicméně dynamická a vývojově plodná. Její napětí vytváří od počátku možnosti korektivu vzniku nových rétorických, a tedy zmrtvujících systémů, poddhaluje nebezpečí akcentu stylu v symbolistní poezii jakožto jednotícího, avšak tím i svazujícího - ztvárnění básnického světa, ale současně je také výzvou antimytizující složce realismu, která ohrožuje a limituje samu základní funkci poezie. A tak je svým způsobem v tomto silovém poli i zákonité, že zatímco Machar se ve svém vývoji pohybuje od světa „přítomného“, přijímaného jím od počátku jako jediná pravá realita moderního básníka, k bohatě „kostýmovaným“ scénám střetů kultury antické s křesťanskou, básníci českého symbolismu naopak hledají ve směru opačném: Březina například v krajně neliterární interpretaci vlastní poezie, kterou vědomě důsledně pojímá filozoficky; Sova proti tématu úniku z „tohoto světa“ klade vzápětí téma návratu k němu, atd. Přestože základní podnět českého symbolismu nacházel i v pozdějších letech své pokračování (např. v poezii Otakara Tkaera), můžeme konstatovat, že hlavní vývojová linie postupovala vlastně ve znamení korekce výchozího univerzalistického gesta.

Poznámky

¹ F. X. Šalda, O básnické autostylizaci, zvláště u Bezruč, Slovo a slovesnost 1935, 1, s. 15.

² M. Głowiński - A. Okopień-Sławińska - J. Sławiński, Zarys teorii literatury, Warszawa 1967, s. 284.

³ J. Sławiński, O kategorii podmiotu lirycznego, in: Wiersz i poezja, Wrocław - Warszawa - Kraków 1966, s. 59.

⁴ M. Červenka, Významová výstavba literárního díla, ÚČSL (doktorská dizertační práce), Praha 1968, s. 178.

⁵ A. Macurová, Ztvárnění komunikačních faktorů v jazykových projevech, Univerzita Karlova, Praha 1983.

⁶ F. X. Šalda, K otázce dekadence, in: týž, Kritické projevy 2, 1894-1895, Praha 1950, s. 208.

⁷ B. Svozil, V krajinách poezie, Praha 1979, s. 51.

⁸ K. Hlaváček, Pozdě k ránu, in: týž, Básně, Praha 1958, s. 40.

⁹ Srov. Lotmanovu tezi o posilování mytičnosti textu v souvislosti s redukcí množství postav - univerzalistický koncept subjektu je tak či onak výkladem totality světa z jediné subjektové perspektivy (J. M. Lotman, Staří po tipologii kultury, Tartu 1973, s. 9-41).

¹⁰ Srov. J. Med, Básník marné touhy, in: Jiří Karásek ze Lvovic, Ocůny noci, Praha 1984, s. 15.