

Problémy subjektu v poezii „generace buřičů“

V zřetelné dvojpólovosti moderního subjektu je zřejmě cosi, co do značné míry určovalo zvláštní rysy české literární situace na přelomu století. Lze předpokládat, že právě vyhocení problému „moderního já“ do obou protikladných verzí přispělo k takovému vyhranění symbolismu a dekadence v české literatuře, jež má jen obtížně srovnatelné protějšky v jiných literaturách a je v mnoha ohledech unikátní i v širším rámci evropském. Pokud jde o dekadenci, R. B. Pynsent hovořil před časem o tom, že česká literatura vytvořila přímo její nejčistší formy: „Česká dekadence byla snad nejdekadentnější ze všech dekadencí“, ¹ a snad to svým způsobem platí i o symbolismu (krajní mytizace a hyperbolizace „já“, autonomie básnického světa a jeho univerzalizmus, rozšíření symbolického plánu v alegorickou filozofii údělu lidstva).

Přitom však souběžná existence obou typů subjektu (a subjektivit) zakládala hned od počátku možnost vzájemného korektivu obou pólů: na jedné straně upozorňovala na nepochybnou parciálnost subjektivit racionalisticko-realistické, na její omezení bezprostřední empirií, na straně druhé napomáhala rychlé diskreditaci nových rétorických systémů, které v případě symbolismu opět hrozily individuální tvůrčí čin proměnit v ustrnulý soubor konvencí.

Poznamenalo to zřejmě i další vývoj české poezie - jednak v překotně rychlém rozvinutí Moderny až po „krajní mez“ a vzápětí její vyčerpání, jednak pak v přetrvávání určité dvojpólovosti i v poezii mladší generace, byť v té byl stále zřetelnější pokus výchozí protikladnost překlenout. Jestliže již samo rozvržení problémů moderního člověka do dvou nespojitých verzí v sobě neslo jak možnost vyhocení obou pólů, tak jejich vzájemnou adaptaci, v mladší generaci Moderny převažuje jednoznačně hledání možnosti propojení obou poloh.

Na tomto významovém pohybu spočívá svým způsobem celá stavba Bezručových Slezských písní, v nichž je nápadně hyperbolizovaná a v jádru stále ještě symbolistní autostylizace mluvčího jako titána prolnta s jeho naopak velmi civilní podobou „realistické ražby“.

...když jsem se z hromady sedmdesáti tisíců
do výše zdvihl. Tak bili mne bičem!
Jak vítkovské pece zrak jediný plál,
krvavý chalát mi z ramenou vlál,
na jednom nesl jsem německou školu,
na druhém nesl jsem polský chrám,
v pravici těžké jsem kladivo nesl
(levou mi urazil uhelný balvan,
oko mi vyžehl vyšlehlý plamen)
a v srdci sedmdesáti tisíců kletby a zášť.

Škaredý zjev

Z Frydku šel jsem do Těšína.
V srpnu bylo, horko bylo,
na silnici nadešel jsem
hezké děvče z Tošonovic

Tošonovice

Přitom si tu obě tyto na první pohled v tradiční opozici rozvržené podoby subjektivitu zřetelně vycházejí vstříc a vzájemně se přizpůsobují.² Titánská autostylizace u Petra Bezruče dotekem s všednodenní podobou básnického mluvčího předem pozbývá původní výlučnosti a aristokratičnosti, titán je pojímán jako jeden z mnohých, či ještě přesněji jako bytost reprezentující v sobě osud kolektiva. Je budován ještě s tradičními prostorovými atributy symbolistního hyperbolického „já“, uchovává si i jeho vysokou ptačí perspektivu pohledu na okolní svět, ale současně počítá s využitím reálií, které ho sblížují s poetikou básnického realismu, zvláště s jejím zájmem o přesné, věcné, významově zaostřené pojmenování. Je z toho hlediska příznačné, že v dobovém vnímání mohl být a také byl Bezručův titán chápán jako přesný, chceme-li „reálný“ odraz slezské situace, a dokonce i jednotlivé motivy skládající celkový konstrukt titána byly přijímány jako autobiografické zprávy o básníkovi, jehož identita zůstávala před čtenářem dlouho skryta za pseudonymem. Šířily se domněnky, že básníkem je zmrzačený havíř („levou /ruku/ mi urazil uhelný balvan“) nebo hutník, fantomatická

bezručovská figura se čtenářům promítala do reálu: „Když za večera pluly na obloze záplavy od vysokých pecí ve Vítkovicích, když dýmavý sloup zarámoval žluté plameny, bezděčně jsme viděli mocný stín, jak se zdvihá z ohně a kouře - ale ten stín hrozil /.../ ten veliký a pochmurný odbojník hrozivě zakřičel...“; „Kdesi hořely den za dnem stohy na panském. Zamračený muž šel dělnickou osadou směrem od stohu, který stál v jednom ohni. Že by to byl ten muž z těch básní, co hrozil, že jednou se zvedneme a všecko bude v plamenech?“³

Současně však všední básníková podoba, v kompozici sbírky důsledně pojímaná jako protipól fantomatického zjevu titána, právě díky této koexistenci překračuje hranice civilního autobiografismu, pouhé věčnosti, a je tak dotlačována kamsi směrem k symbolu. Představuje-li se mluvčí básně ve zcela všední podobě jako „chodec“, poutník krajinou, je na tomto pozadí nápadné, jak výrazně hodnotově je tento přesun prostorem zabarven, jak vždy něco „symbolizuje“ - odchod z rodné země je znamením rezignace nebo zrady, odklon od vytyčené trasy je mravním odsouzením hříšného místa. Sám pohyb putujícího básníka Slezskem je vlastně v úhrnu analogický statické prostorové extenzitě titána, který v sobě celé Slezsko soustřeďuje („přibili ruku mně v Ostravě, v Těšíně v srdce mne bodli, / z Lipiny octu mi podali píti...“ Vrbice), trajektorie pohybu je jediným způsobem, jak může „reálně“ prezentovaný básník vstupovat ve styk s jednotlivými částmi vlasti a pospojovat je svou jedinečností v celek.

Obdobně i intimní milostná poezie Slezských písní není jen prostým Bezručovým „Confiteor“ v macharovském duchu, také ona se řídí celkovým plánem, stává se osobním protějškem stylizovaného zápasu hyperbolického titána a podrobuje se spolu s ním týmž stavebním zákonitostem.⁴

Proces, který se odehrával v poezii Petra Bezruče (vlastně vrstevníka Sovy, Machara a Březiny), je po mnoha stránkách typický pro celou generaci mladší. Ostatně sám fakt důsledné doslovné realizace oné typické „vysoké“ perspektivy symbolismu v Bezručově poezii se zapojením drastických či nepoetických konkrét, které proměňovalo symbolistního titána v bizarní, až surreálně z disparátních předmětností skládanou figurínu, byl nejen dovršením linie vývoje symbolického subjektu k hyperbole, ale již i jeho zrušením a rozkladem. Znamení nedostatečnosti této autostylizace nacházíme rozptýlena v celé generační poezii i tam, kde je ještě přijímán základní půdorys její

výstavby, ať v podobě v zásadě neutrální („Tak uprostřed své generace stojím: / duch, který neguje!“ V. Dyk, Marnosti XXII), nebo zatím ještě v podobě patetické a nadnesené, jak je tomu mnohdy u Josefa Holého.

Bramín jsem usedlý v zákoutí Čech,
múzami živený labužnický,
na skráních vavřín, pelyněk na ústech,
na srdci bodlák asketický,
za sebou vilu, jezero přede mnou,
pod nohou peklo, nad hlavou záhadu tajemnou,
kol pasu cinkot řetězů spjatých,
ctihodný bramín a roztomilý,
pobožně, s pokorou hledím co chvíli
v Životy svatých...

J. Holý, Vašíček Nejlů

Mohutný, složitý, ponurý zjev
zapadl v poušť lidské hroudy,
tisícem ran se mu vylévá krev
plnými proudy

...

jak lupič z řemesla za nízkým křovím
směju se blbečkům ideovým,
střílím tvé zajíce s gesty lvími,
kramáře citu s kapsami otevřenými,
lichváře, již dobře uloží hřivnu,
zbumbrelé proroky duševní světské,
prohnilé příšery vlastenecké.
Ty jedny střílím a na druhé plivnu.
Stmívá se v Čechách a čas je tak zoufale pozdní.
Píseň má doznívá, dozní.

J. Holý, Já (Satiry)

Celkové patetické aranžmá tu však už nedokáže zakrýt, že se zcela rozpadla základní a sjednocující linie výstavby hyperbolického autostylizačního konstruktů: mísí se zde motivy zcela různého původu, odkazující ke zcela různým kontextům, celek je pokřivený a bizarní; samo vzepětí vzhůru, základní hodnotový pohyb subjektů v symbolickém plánu, nabývá groteskních a často vysloveně komických rysů:

Matěji Broučku, slyš, mě na světě nohy zebou.
Až poletíš podruhé na měsíc,
ó vem mě s sebou!

(tamtéž)

Přitom je třeba zdůraznit, že nejde výslovně o záležitost díla Josefa Holého, a tedy o jev, který bychom směli odbýt poukazem na prostou tvarovou nevyváženost „druhořadé“ básnické struktury. Bizarní autostylizační konstrukty Holého jsou prostě jen součástí obecného rozpadu jednotného symbolistního kontextu, který dříve tíhl k univerzální platnosti, ale teď je rozbíjen do nespojitě tematické a slohové tříště, rozpojuje se do osamocených estetických panelů, použitelných jen jako jedna z položek v repertoáru různorodých básnických prostředků.⁵ Hyperbolizovaný titán pak ztrácí celistvost, „kupí se“ z různorodých, chaotických, vzájemně nespojitých motivů, nakonec zcela ustupuje, přenecháváje nanejvýš své prostorové atributy - zvláště napětí mezi koordinátami „nahore“ a „dole“ - jiným tematickým složkám básně (všimněme si, jak je na této ose organizován ještě prostor ve Šrámkově sbírce veršů Modrý a rudý, přestože „já“ samo tu již přijímá zřetelně nové charakteristiky).

Tyto nové rysy spočívají především v tom, že subjekt mluvčího přestává být ručitelem univerzálního modelu skutečnosti, láme se obecná závazná platnost jediné perspektivy, vedle perspektivy subjektu básně se uplatňují i cizorodé a z pohledu subjektu přímo destruktivní perspektivy jiné, které už nemohou být interpretovány jako pouhé dramatizované verze některých momentů autorského monologu. Subjektivní perspektiva lyrického hrdiny - alespoň v té míře, v jaké to lyrika jako druh dovoluje - se zřetelně parcializuje, skýtá větší samostatnost jiným subjektům nebo alespoň skutečnostnímu materiálu, okázale podávanému jako subjektem neovládaný, zvnějšku vpada-

jící a nezávislý živel. Zřetelně silný důraz je kladen na slovo, na jeho intenzitu a předmětnost a obecně na postupy běžné již v poezii realistů, ale nyní už tyto postupy nejsou izolované, ztrácejí vazbu na jednu ze dvou právoplatných podob subjektu, a dostávají se tak všeobecně do popředí.

Stejně jako se v poezii české Moderny vyhranily dvě podoby subjektivity, vytvořily se i na první pohled zcela protichůdné koncepce básnického pojmenování: ve větvi realistické poetiky se hovořilo jednoznačně o potřebě slova, jež by bylo „prosté, ale výrazné“, jež by přineslo „trefné označení pravdy a života“ (V. Mrštík), zatímco vzhledem k potřebám symbolismu se zřetelně hledalo pojmenování jiné: „Slovo není jen prostou mluvnickou značkou věci a jí odpovídajícího *pojmu*, ale jest mimo to elementem nesmírně bohatým, pružným, rozhalujícím celé řady perspektiv v nejrůznějších směrech a schopným rozněcovati nitro v nejrozmanitějších jeho stránkách /.../ Jsou slova, která vedle celé řady významů, které můžeme jmenovati a určit, vedle svého významu mluvnického, etymologického a věcného, vedle významu, ježž mají pro psychologii národů a filozofii řeči, mají i jistý význam neurčitelný a nevyslovitelný, ale zato všeobecně cítitelný, to něco, čemu jsme v posledních letech uvykli říkati „vůně, esence slova“...“ (F. V. Krejčí).⁶

Rozchod těchto dvou vymezení slova (pojmenování) a jejich funkce v básni je naprostý. Z hlediska samostatného pojmenovacího aktu byla „realistická“ koncepce pojmenování v zásadě statická, mířila totiž k odproblematizování volby z daného lexikálního souboru, usilovala o nalezení jakoby toho jediného, pravého („trefného“) slova, jež by bylo s věcí spojeno tak těsně, až by se vytvářela iluze, že je prostou věcí, jediným možným pojmenováním příslušnému předmětu přiřaditelným. Podobně je celý pojmenovací akt více či méně mechanickým, bodovým, ponechávajícím širší lexikální a kulturní zázemí slova v zásadě netknuté.

Symbolistní koncepce pojmenování byla naopak spjata s oslabením předmětného poukazu slova: důraz se přenášel opačným směrem, na síť vztahů pojmenování s celým lexikálním systémem, který je obklopoval, na bohaté kulturní podloží slova a konečně - v neposlední řadě - na stejně nejednoduchý vztah subjektu ke zvolenému pojmenování, vybíranému jakoby právě a výlučně pro danou chvíli.

Vztažení obou moderních verzí subjektivity v generaci buřičů uvedlo ve vzájemný vztah i ony nespojitě koncepce pojmenování. Na jedné straně

muselo být zřetelně uvědomováno nebezpečí plynoucí z ochuzení významového kontextu básně, stejně jako nebezpečí postupné literarizace v rámci nového básnického slovníku i původně krajně neliterárních souborů pojmenování. Silná předmětnost básnického jazyka měla ovšem ještě tu výhodu, že v principu nebránila kontaktu s novými okruhy skutečnosti, představovala v podstatě otevřený systém a navíc nebyla tak jednoznačně vázána na hypertrofovaný typ subjektivity, který se svou schopností přesně vidět a analyzovat stavěl „nad skutečnost“ i „nad čtenáře“ v „realistické“ větvi Moderny. Naopak symbolistní typ poetiky stál před jiným problémem: soustava básnických prostředků pro něj představovala systém krajně uzavřený, silně sémiotický, stavějící proti zbanalizované znakovosti oficiální kultury novou znakovost s nápadnými rysy exkluzivity a ezoteričnosti. I když vytvoření takového systému bylo neseno gestem svobody básníka, brzy nový systém začal jeho svobodu mimořádně silně omezovat a byť složité vztahy pojmenování k jazykovému a kulturnímu podloží aktualizovanému pojmenovacím aktem mřily k nejednoduchému významovému celku, byla to celistvost alespoň v základním tvaru svým způsobem typizovaná a ve své výsledné nejednoznačnosti a neurčitosti vlastně jen málo osobní a variabilní.

Vývoj v tomto směru značně proměnil především postoj k symbolu: potlačuje se značná významová rozplývavost symbolického pojmenování a naopak posiluje jeho konkrétnost a předmětnost. Tento proces či alespoň jisté jeho stránky byly v dobových úvahách nad otázkami poetiky vnímány jako naivizace symbolu,⁷ pozdější literární historici hovořili o jeho „zrealitňování“, o vývojovém pohybu od symbolu k emblému.⁸ Protože tento proces je současně jedním z vnějších projevů nového rozvržení problematiky subjektu, zhruba řečeno výsledkem vzájemné adaptace subjektivity založené univerzalisticky a subjektivity parciální, nebude od věci pokusit se alespoň na jednom dílčím dokladu upozornit na mechanismus této změny. Vhodný materiál tu nabízí z tohoto hlediska třeba tvorba Šrámkova od raných básní (posmrtně vydaná sbírka *Rozbolestněný ženami*) přes sbírku *Života bído, přec tě mám rád až k souboru *Modrý a rudý*. Na této ploše je zřetelně patrná polarizace: na jedné straně stojí subjekt usilující cele pohlit představený svět, na straně druhé subjekt zřetelně se zřikající této výchozí univerzální role. S tím souvisí i polarizace dvou různých technik práce s lexikálně tematickým materiálem. Už v juveniliích se objevují typické šrámkovské motivy. Později, v cyklu *Modrý a rudý* vytvářejí tyto motivy základní tematický inventář, ale na*

počátku vystupují ještě obrazně řečeno bez kontur, neosamostatňují se z kontextu, slohově i intonačně sjednocovaného do jediné významové slitiny, kterou bychom mohli s jistou dávkou přibližnosti označit za nuancovaný zápis detailních duševních hnutí lyrického subjektu.

SRDCE	Zkvet ze lnu měsíc, přízrak zaskleného Srdce kráčel k vodám, / kde pižmo rozemnuté v dlaních k subtilním ti chřípím podám
KREV	přejemnou bolestí jim krvácely voskové prsty / a ta krev voněla po jasmínu vadnoucím
KVĚT	vše vypěl do bleďa mdlý květ
PES	a všem svým chrtům upřímným s mdlou srstí plyšovou jed v mléce podám

Naproti tomu v prvních vydaných knížkách F. Šrámka nacházíme u týchž motivů zcela rozdílné ztvárnění:

SRDCE	Z ruky košík zelený, z mého srdce kořeny / potvora vyrvala...
KREV	všechno voní / divně po krvi
KVĚT	v modré dálce rudý květ, / oh, rudý květ...!
PES	Že je někde budka psí a v té budce vztekli psi

Zatímco v juveniliích jednotlivé motivy - jakkoli již tehdy frekventované - vstupují do textu jako nesamostatné složky celkového rozvinutého obrazu a zůstávají sémanticky rozostřené, nyní se vyhraňují, osamostatňují a také vědomě banalizují, „naivizují“, významově se otevírají pomocí krajně konvencionalizovaných kódů, navíc často zřetelně mimoestetických. Takovými kódy mohla být běžná hovorová idiomatika, ale rovněž - a to je pro novou generaci zvlášť typické - celkem přesně definované sociální jazykové kódy vysloveně „nízke“, ať již jde o repertoár jazykověstylistických prostředků vojenských (Šrámek ve sbírce Modrý a rudý) nebo lexika vázaného na prostředí hospod a šantánů, nebo na prostředí proletariátu (Gellner, Mach), především kód politického lexika a rétoriky anarchismu. Jednotlivá

pojmenování přítom zjevně nesměřují v té míře ke ztotožnění s věcí, jaké bylo patrné v poetice „realistů“, naopak v pojmenovacím aktu tyto dílčí kódy zřetelně aktivizují, chovají se sice diskrétně, ale přece jen nepochybně jako znaky z jejich souboru. Tak sledované motivy „srdce“, „krve“, „květu“ se v Šrámkově poezii provazují s jednoduchou politickou symbolikou rudé barvy. Barevná pestrost květinové symboliky juvenilí a značná druhová rozmanitost květinového repertoáru se v Modrém a rudém ustaluje na závazném emblému „rudého květu“ (jen výjimečně konkretizovaného jako „růže“ nebo „mák“). Tento jediný a přehledný kontext se pak sbíhá - v přímé analogii se základními motivy anarchistického politického programu - s tématem lásky, svobodné a nezávislé, „volné lásky“ („zahrádečka, kde to rudě kvete“) a s tématem vzpoury. Obdobně i původně secesně stylizovaní „chrt“ jsou v Šrámkově knižně publikované lyrice zcela vytlačeni emblémem „psů“, který se snadno otevíral anarchistické rétorice svou podvojností ochotného, zkontrolovaného, služebného zvířete a potenciální šelmy („havíři, dneska pse, a zítra člověče!“ F. Šrámek, Psí chorál). Ani v případě „vrby“ (F. Šrámek, Modrý a rudý) není v textu využito z hlediska secesního vidění důležitých atributů splývavých větví, ale - byť dnes již s malou čitelností - vystupuje do popředí fakt, že šlo o emblemický strom anarchistů (vrba - Volnost - Rovnost - Bratrství - Anarchie).

Ústup univerzálně budovaného subjektu se obrátil i v celkovém poklesu prestiže volného verše a široce založené lyrické básně v tomto období. Parciálnímu subjektu, který usiloval identifikovat se s určitým kolektivem a jeho neméně okázale dílčí a současně jednoznačně „nízkou“ perspektivou vnímání reality, mnohem více vyhovovaly menší žánry, opírající se o rytmické útvary členěné do méněslabičných úseků, se zřetelnými písňovými názvuky nebo přímo stylizované jako písně. V této na první pohled patrné tendenci prezentovat subjekt básníka jako „zpěváka“ se mohly formálně aktualizovat i určité folklórní momenty (jakkoli jistě ne tak systematicky, jak tomu bylo na Slovensku, kde moderní poezie neznamenala tak příkrý rozchod s tradicí - u I. Kraska, J. Jesenského, nebo třeba u Moravana J. Mahena), ale i pak byly přehodnocovány a orientovány jiným směrem. U Tomana a Opolského směřovaly například k obecné platnosti, nevázané na archaickou uzavřenost a neporušenou poetičnost venkovského světa, ale spíše prostřednictvím stylistické kvality jednoduchosti, bezprostřednosti (jednoduchá syntax, přehledná kompozice, nekomplikovaná strofika,

jednoznačné pojmenování apod.), prezentující subjekt básníka jako lyrického hrdinu bezvýhradně nearistokratického. Nedochází tu tedy ani k dílčí obnově rané obrozenské ohlasovosti, která se vyžila již ve třicátých letech devatenáctého století, ani k návratu k romantickým pokusům nalézt ve folklórních prostředcích nástroj subjektivace, jakkoli i tentokrát tento proces umožňoval příklon k stylistickým modelům písně a skýtal také možnosti bezprostředního vyslovení zážitku, doteku s autenticitou.

Spíš než k subjektivaci mříří nyní sémantika písně k navázání kontaktu básnického „já“ s kolektivem, který byl v symbolistním členění skutečnosti vysunut ze zorného pole nebo mohl existovat uvnitř univerzalistického modelu subjektivního světa jen jako netečná či nepřátelská luza nebo dav a který v „realistické“ verzi moderny zůstával nanejvýš předmětem kritické analýzy, věcného studia a „nestranného“ soudu ze strany „já“. V žánru písně se nyní staví do popředí náznak gesta pospolitosti, kterým je subjekt propojován s „ostatními“.

Uplatňuje se tu proto i tihnutí k písňovým projevům více či méně konkrétně vyhraněných sociálních skupin a sociálních prostředí, k písni vojenské u Šrámka (Modrý a rudý), k písni politické (opět zejména Šrámek), šantánové (F. Gellner).⁹ S tím souvisí také výrazná orientace na reálnou mluvu. Tato orientace se projevuje nejen v zájmu o estetické modelování živé, přerývané emocionální řeči v dobové poezii a próze (Šrámek), ale i v aktualizaci tradice „neliterární“ poezie, odkazující vědomě k Heinovi nebo současně k příbuzným zjevům českým (Havlíček, Neruda) a budované na střetávání nesourodých stylistických prvků (Gellner, Mach, Horký). Tuto funkci naplňuje v jiné podobě zájem o sociální dialekty, ať již o vojenský slang u Šrámka, o řečové idiomy městské periferie (Gellner), nebo o disharmonické využívání repertoáru dialektu určitého regionu, jako tomu bylo v Bezručově tvorbě.

To vše pak vcelku vyúsťuje ve snížení společenského statutu básníka a v nápadně problematizující postoj k poezii. Poezie jednoznačně pozbývá ezoteričnosti, výlučnosti, které se těšila v kulturním projektu symbolismu, ale přestává být také čestnou službou, piedestalem hodnocení a soudu, jak ji nepřímou zařazoval macharovský realismus. Obojí se stává pro generaci buřičů vlastně nepřijatelné: poezie je nyní vnímána mnohem střízlivěji. Status básníka se například pro Josefa Macha příznačně stává - navíc v odkazu na

„polovičního jmenovce“ Machara - v básni Po letech nebo v básni Na moři (obě ze sbírky Robinson Crusoe, 1909) jen užitečným prostředkem svádění naivních žen. Okázalou distanci od literátů si buduje František Gellner ve svých Radostech života z roku 1903 („Což, páni spisovatelé, / vašeho nejsem druhu“ č. XVII) a Bezruč si na odmítání básnické role vystavěl celoživotní lidskou sebestylizaci, kterou v tvorbě i mimo ni rozpracoval do důmyslného zdůrazňování literárního neumětelství, neznalosti a nekompetence. Téměř generační podezřívavý vztah k poezii dokládá zřetelně i Karel Horký, předkládaje v básni Vzpomínka na moji návštěvu (Paličovy sloky, 1905) ironický syžet alegorického setkání s paní Poezií, stylizovaný jako schůzka v budoáru, při které neohrabaný básník rozbije vázu a zjišťuje tak, že jde o pouhou napodobeninu - básnictví se náhle vyjeví jako velkozávod s buržoazním kýčem. V závěru se pak nabízí pozoruhodně věcné formulování postoje k poezii:

My sejdeme se. Přestřelil jsem prve.
Ne, neloučím se, madam, navždycky,
však v naší lásce nebude už krve
a mnohý akord vyzní cynicky.

Pohyb od aristokratického pojmání tvorby se tak vychyluje místy až k usilovné prezentaci básníka jako „nebásníka“ a k potlačování všech iluzí spjatých s výkonem poezie („Jsem básník. Za rohem dělá pes na věnec / bobkový potřebu svoji“ Gellner, A hudba hrála, nezařazeno).

Subjekt je nyní pojímán - obrazně řečeno - zásadně jako subjekt s volnými valencemi, s otevřenými vazbami vůči ostatním lidským bytostem. Rozmanitými stylistickými znaky se představuje jako bytost hledající partnerství v širším kolektivu, přičemž toto hledání je přesně sociálně nasměrováno k společenským vyděděncům - hospodským povalečům, prostitutkám, proletářům, obětím společenského útlaku. Už z tohoto hlediska je v generaci silně aktuální žánr sociální balady (Bezručovy balady v Slezských písních, Holého balady v Padavkách a zvláště v Mračnech aj.) jako aktu konkrétního sociálního postoje a soucítění. „Dav“, „luza“ se plně rehabilituje a v básních, které ještě udržují sepětí s výchozí symbolistní titánskou stylizací, přejímá

dokonce původní role symbolistního titána (v kolektivních stylizacích Bezruče a Neumanna).

Aktivita subjektu všude překračuje hranice fiktivního básnického světa, cflí do společenské reality a zcela konkrétních sociálních problémů, které přitom už nejsou cestou metafory nebo alegorie předem interiorizovány.

Bezručovy Slezské písně jsou ve svém celku aktuální výpověď o národnostních a sociálních napětích Slezska. Oblíbeným předmětem generační kritiky se stávají potlačovací společenské mechanismy, především armáda jako typizovaný výraz mocenského násilí; toto téma společně sdílí se Šrámkem i Mach (Povídka o králi zlodějů) nebo Opolský („Vy matičko má v dálce, jak sen ji utváří, / já tady ležím pobit, / jsa věren mocnáři“ Drama činového vojáka, Pod tíhou života).

Za objekt konkrétních ironických výpadů sloužila církev stejně jako rakouský státní patriotismus (K. Toman ve své Písni ad usum delphini z Torza života konfrontuje habsburskou symboliku barev s barvou vlasů žen) nebo na druhé straně i v Čechách nedotknutelná nacionální sankta: Dyk zásadně evokuje Čechy jako zemi bez života a bez síly (kde siláci vystupují jen v cirkuse), zem zaplavenou špínou. Gellner provokativně zabudoval národní emblém lva do erotické scény v hotýlku plném štěnic a zřetelně ho posunul k obscénnosti: „Zavlaje hrdě prapor rudobílý / s lvem bílým, který má dva ocase“ (Dech budoucnosti, nezařazeno). Do polemiky s oficiální vlasteneckou ideologií se dostává Bezruč, Neumann se vysloveně vyvíjí k politické lyrice, paralelní s jeho provokujícími vystoupeními publicistickými („Ideou státu rakouského je rovnoprávnost, ideou státu českého je násilí“ Jsem Rakušanem).¹⁰ Tyto kritické postoje měly samozřejmě své kořeny v minulém období a přímo vyrůstaly jak ze symbolistních gest odporu a nesouhlasu, tak z konkrétní kritičnosti realistické. Teď se však takové postoje stávají vlastně v celé šíři obecně závaznými, nemluvě o tom, že za nimi stojí zřetelné vědomí nemožnosti útěku lyrického subjektu z dobových konfliktů ani do umělých prostorů konstruované fikce, ani ke spásné roli básníka-soudce, který tak či onak stojí mimo to, co je odsouzeno k odmítnutí.

Všimněme si z tohoto hlediska Šrámkova debutu Života bído, přec tě mám rád (1905). Znechucení a negativismus tu postupují rozmanité roviny básnického postoje ke skutečnosti. Poznávají citovou a erotickou aktivitu subjektu v útržcích milostných příběhů, v nichž je láska nahlížena jako

navždy ztracená a uplynulá, což je ostatně typický generační motiv, obrazující se jak v známém bezručovském „jen jedenkrát“, tak u Tomana („na hrob tvůj černý smrk jsem vsadil“ Na hrob tvůj..., Torzo života) či Dyka, ale také jako cit krajně odromantizovaný - láska je epizodou, ničím víc než letným tělesným kontaktem. Prostředí, kterým lyrický hrdina prochází, jsou nejčastěji melancholické zešedělé interiéry, za deště, večer, v noci, zapadlé městské, nejlépe předměstské uličky, jejichž pochmurnost a izolovanost de facto symbolizuje či typizuje vnitřní stav hrdiny. Současně však celkové znechucení přerůstá ve vědomý a vlastně přímo politicky formulovaný odpor vůči sociální skutečnosti, který je navíc jednoznačně zakotvován v zatím nejasně formulované představě o nových vztazích člověka k člověku a o básnickové roli v nich. Pocity rezignace, skepse se tu až paradoxně spojují se vzýváním životního kladu. Také tvář lyrického hrdiny je zřetelně dvojí: je to skeptik, moderní intelektuál počátku dvacátého století, ale přitom i „syn slunce“, který v sobě nese „krásný sen“. Proti sociálním funkcím, vnucovaným člověku ve společenském organismu, proti rozpadu integrity jedince jsou mobilizovány jakési až elementární životní funkce - svoboda přírodní, předkulturní autenticity.

Obdobně je tomu v různé míře u Šrámkových vrstevníků, byť možná nikoli s takovou zřetelností. V celé generaci se stává přímo módou téma „života“. Jistě není náhodné, jak často se v té době ocitá v titulu básnických knih: Síla života (Dyk), Radosti života (Gellner), Života bído, přec tě mám rád (Šrámek), Pod tíhou života (Opolský), Jsem apoštol nového žití... (Neumann). Nejde přitom jen o mechanicky přejímaný módní termín dobové filozofie, ale tak či onak o hodnotový horizont, vzhledem k němuž se subjekt orientuje. Zpočátku ještě dosud s ironií, byť již bez proklamované nenávisti Karáskovy, později však pojmenování „život“ odkazuje mnohem víc než k souboru věcných fakt a reálií spíš k představě dynamické energie, prostupující skutečnost jako její autentický, vnější tvářností často zcizený princip, s nímž se lyrický hrdina v poslední instanci hodnotově ztotožňuje či k němuž míří. Zápas, jenž v čisté podobě zachycuje Šrámkův debut, pak nacházíme promítnutý nejen na širší rozlohu Šrámkova díla, hledajícího nové zachytivé body subjektu v přírodním mýtu (Splav), ale i ve vývoji ostatních básníků z generace - v Gellnerově vývoji od Radostí života k smířlivější, vyrovnanější poloze Nových veršů, v Bezručově tůhnutí od rané výbušnosti k pozdějším polohám „smilovským“,¹¹ v příklonu Neumanna k „naturismu“ (Kniha lesů,

vod a strání) a lyrice bezprostřední smyslovosti (Horký van a jiné básně), v Dykově vývoji, určeném napětím mezi polohou „buřičů“ a „smířných“¹² atd.

Soubor autostylizačních masek propracovaný symbolismem ustupuje přitom do pozadí. Vývojově progresivní a slibná se stává především autostylizace tulácká. Podrží se na jedné straně sepětí s životní pravděpodobností a přitom je pootevřena významově nejednoznačnému setkávání lyrického hrdiny a světa v podobě řady pomíjivých kontaktů, v nichž namísto definitivního a jakoby provždy daného prostoupení „já“ se světem dochází k letným zajiskřením osobních a na univerzální platnost neaspirujících zážitků.

Poznámky

¹ R. B. Pynsent, *Stirner und tschechische Dekadenz*, *Aeropag* 6, 1971, s. 63. Cit. podle: T. Vlček, Praha 1900, Praha 1986, s.189. Srov. též R. B. Pynsent, *Conclusory Essay: Decadence, Decay and Innovation*, in: R. B. Pynsent (ed.), *Decadence and Innovation, Austro-Hungarian Life and Art at the Turn of the Century*, London 1989.

² Podrobněji viz V. Macura, *K typologii autostylizací v Slezských písních*, *Česká literatura* 1972, 3, s. 193-211.

³ K. Handzel, *Duševní setkání s básníkem odboje*, *Kolo* 1973, 7, s. 167. J. Vondráček, *Poezie Petra Bezruče*, Praha 1913. M. Rusinský, *Bard první z Beskyd, Jak Petra Bezruče přijalo Slezsko*, Opava 1947.

⁴ Srov. J. Opelík, *Bezručova poezie milostná*, in: *Bezručiana* (ed. V. Justl - J. Opelík), Ostrava 1967; V. Macura, *Společenský moment Bezručovy intimní poezie*, *Česká literatura* 1975, 3, s. 236-241.

⁵ Srov. M. Červenka, *Symbyly, písně a mýty*, Praha 1966, s. 142.

⁶ B. Svozil, *V krajinách poezie*, Praha 1979, s. 21, 22, 123.

⁷ A. Sova v *Knize baladické* (*Spisy IX*, Praha b.d., s. 165) hovoří o „naivně myšlené baladizaci symbolu“.

⁸ F. Buriánek, *Zreálnění symbolu v české poezii na počátku 20. století*, in: *Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů*, Praha 1968, s. 283-286; M. Červenka, cit. dílo.

⁹ M. Červenka, cit. dílo (stař František Gellner a šantánová píseň, s. 117-137).

¹⁰ St. K. Neumann, *Jsem Rakušanem. Několik výkřiků do plané vřavy. Stati a projevy*, *Spisy sv. 2*, Praha 1964, s. 130.

¹¹ O. Králík, *O charakter Bezručova díla*, in: sb. *Pět studií o Petru Bezručovi*, Univerzitní fond, Olomouc 1947, s. 29-144.

¹² Srov. J. Med, Viktor Dyk, Praha 1988, zvl. s. 92-111.