

Básnický subjekt v poezii dvacátých let

Ze stanoviska historické poetiky se kvalitativně nové pojmání subjektivity, zřetelně patrné na počátku let dvacátých s nástupem generační vrstvy, které se zjednodušeně říká vavkrovská, přestože Vavkrovo postavení v ní nebylo iniciační, ale spíše dovršitelské,¹ jeví vlastně uzavřením procesu uvedeného do chodu Modernou. Vyostření problematiky subjektu na jedné straně tendencí k jeho univerzalizaci, k představení veškerých skutečností básně jako modalit „já“, a na straně druhé jeho parcializací, vyčleněním z ostatního světa při zachování plné suverenity mluvčího jako subjektu svrchovaného soudu, se stalo důležitým vývojovým činitelem. Generace buřičů naznačila další směr vývoje - opouštění univerzalistického konceptu a na této úrovni hledání konkrétních vazeb s širším kolektivem a se skutečností. Znamenalo to bezpochyby potřebu zvrátit ty autostylizační typy předchozí poezie, které se tak či onak opíraly o izolaci subjektu a jeho „odstup“, ať již to byl nápadně fiktivní konstrukt básníka-titána s nezaměnitelně hyperbolickými rysy, nebo jeho civilní protějšek - básník ironik a intelektuál glosující a komentující okolní dění.

Z tohoto úhlu pohledu stojí za pozornost, že proti typickému autostylizačnímu hyperbolismu symbolistní poezie se tu staví naopak až jakýsi autostylizační litotes, krajní snížení perspektivy subjektu i ve zcela doslovném, prostorovém smyslu, které často nachází výraz v tématu zdrobnění, miniaturizace lyrického hrdiny:

Stanu se menším a ještě menším,
až budu nejmenším na celém světě.

J. Wolker, Pokora (Host do domu)

zmenším se zmenším
na malého človíčka
do srdce se vám schovám
to jsem já co stále tūkám
otevřte prosím

A. Hoffmeister, Báseň (Abeceda lásky)

Tento vývojový pohyb prítom nezasahuje jen určité soubory motivů a jazykověstylistických prostředků. Odkazovalo-li zvýšení perspektivy k takovým souborům hodnot a významů, jakými jsou například aristokratičnost, nadřazenost, výjimečnost, revolta, její prudké snížení dovršené v miniaturizaci subjektu a nápadně deminutivnosti jeho představeného světa mří k hodnotám a významům zřetelně opačným.

Nápadně se mění vztah básnického „já“ a předmětné skutečnosti. Na první pohled by se mohlo zdát, že svou silnou věcností poezie dvacátých let rozhodně navazuje na předválečný civilismus a skrze něj i na silnou věcnost realistické poezie. Jenomže nelze přehlédnout, že ze zorného pole subjektu nyní výrazně ustupuje předmětnost výslovně a okázale civilistní, technická (ta na sebe strhávala pozornost např. u Neumanna v období jeho Nových zpěvů). Pozornost se přenáší od věcí-strojů k obyčejným předmětům, jejichž existence nedokládá úroveň technického rozvoje, ale které se stávají bezprostřední součástí lidského životního prostředí - kniha, dopis, rohožka, sklenice, kamna, zrcadlo, poštovní schránka, tedy věci lidmi zcela domestikované, plně polidštěné. Vůči básnickému subjektu nevystupují zásadně jako „cizí“ objekty, ale jako jeho bezprostřední partneři:

Poštovní schránka na rohu ulice,
to není nějaká lečjaká věc.
Kvete modře,
lidé si jí váží velice...

J. Wolker, Poštovní schránka (Host do domu)

a ze všeho nejhezčí je moje sklenice.
Dejte ji doprostřed stolu
a vstaňte všichni.
Zdráva buď, sklenice, panno, milosti plná.

J. Frič, My dva (Umělé květiny)

Mám svoje obrázky,
knihu a papír,

péra a tužky,
otoman, židli a psací stůl /.../
Mám nové šaty,
které se rády, tak rády obléknou na mne
a pěkně, hezky mi padnou.
Mám malá kamna, jež vlídně hřejí,
a hůlku s knoflíkem, jenž se mi líbí...

M. Jirko, Tiché srdce (Cesta)

Jestliže v poezii „realistů“ pojmenovací akt demonstroval schopnost básnického subjektu přesně zvolit slovo bez ohledu na tradiční omezení literárních kánonů, nyní pojmenovací akt vytváří spíše intimní pouto mezi básníkem a věcí („Všechny věci procházejí srdcem“ J. Wolker²). Autoři debutující na počátku let dvacátých to tehdy formulovali někdy i v přímých programových tezích. Zdeněk Kalista píše například v listu Wolkrovi: „přilneme k jednotlivým věcem, vycítíme z nich jejich ducha. Prostým slohem, srozumitelným, hlubokým (příp.) symbolem, bez dekadentních Osudů (s velkým O), Úsměvů (Ú) a Dní atd. ...“³ Přestože v citovaném úryvku padne ještě slovo „symbol“, je zřejmé, že tu celý proces míří současně také polemicky proti modernistickému pojetí znakovosti. Lyrický hrdina se nyní neuzavírá do jiné, autonomní skutečnosti, ale naopak - pojmenovací akt jako by spíše vyčlenil z nerozčleněné a amorfní reality konkrétní věc, a tímto vyčleněním ji individualizoval, stavěl tvář i tvář subjektu jako jeho důvěrný protějšek - právě jím zvolený a v tom smyslu tedy i stvořený. Charakteristický je v těchto souvislostech následující citát z Wolkrova listu A. M. Píšovi: „někdy mám potřebu všechno oslovovat. Říkám věty, které znamenají právě to, co je okolo. Panímáma. Slečna. Krám. Koncert. A mám z toho hroznou radost. Slovo náhle nabývá překrásného, nového významu.“⁴

Skutečnost je prostě básníky debutujícími na počátku dvacátých let nahlížena téměř s úžasem, věci jsou pojmenovány přímo, bez zciuzujícího zapojení obraznosti, ale také bez potřeby demonstrovat kritičnost a racionálnost básnickova postoje. Dochází tehdy ke krajnímu pročištění výpovědi; ta se neuchyluje k reflexi a ani k jakékoliv intelektuální manipulaci s „předměty“. Stává-li se básnickým principem pojmenovávat věci jakoby poprvé, bez zapojení

racionální zkušenosti (a jde o postup, který je příznačný nejen pro Wolkra jakožto autora výše citovaného vyznání, ale i pro tehdejší tvorbu Josefa Friče, Zdeňka Kalisty, Františka Němce, Svatopluka Kadlece, Jaroslava Seiferta, Adolfa Hoffmeistera a dalších), akcentuje se tím na pólu subjektivním potlačení racionálních, ba v širokém smyslu zkušenostních zážitků. Lyrický hrdina v poezii pokolení nastupujícího vzápětí po skončení první světové války nese zřetelně naivní, insitní rysy.

Tento typ autostylizace - tehdy tak masově rozšířený - by mohl svádět ke klamným interpretacím prostým odkazem na biologický fakt mládí celé tehdejší básnické vlny. Mladá je však každá nastupující generace, aniž automaticky pokaždé ze svého mládí vytváří literární fakt, někdy naopak (a platilo to zvláště pro generaci konce století) se uchyluje k autostylizačním postojům fakt mládí zcela popírajícím, stylizuje se jako „stará“ či „předčasně zestárlá“, „vyžilá“ apod. Navíc Wolkrův příklad - pro který máme bohatě doložen celý autorův vývoj od juvenilní až ke zralé tvorbě - zřetelně upozorňuje, že naivní sebestylizace básníka je vývojově mnohem staršího data, předchází ji gesto těžkomyslnosti, znechucení, celý rejstřík atributů subjektu typický pro fin de siècle, které pak ustupují vlastně až s autorovým dospíváním.

Důraz na „chlapectví“ a „dětství“ na počátku dvacátých let je prostě nabídnutím jiné subjektivní perspektivy: proti „pohledu titána“ je postaven „pohled dítěte“ - tedy pohled nikoliv cynicky přehlíživý, blazeovaný, netečný, ale naopak soucítící, nikoliv individualisticky vzpurný, ale pokorný, libující si v důvěrném kontaktu se vším malým, prostým a jednoduchým, nikoliv racionálně skeptický, ale předrozumový, naivní.

„Dítě“ se tehdy stává ideálem, k němuž se básnický subjekt upíná nejen v přímých proklamacích („obálku bílou ti posílám / jak dítě po modrém potoce / z papíru loďku...“ I. Suk, Milence, Lesy a ulice). Obrací se k němu totiž i implicitně - ve výběru slovníku (mj. i ve zvýšené oblibě zdrobnělin), v tematice, zjednodušené syntaxi, odklonu od složitě rozvíjeného obrazu k prosté definiční metafoře⁵ („Prosinec / je v sněhovém údolí teplý hostinec“ S. Kadlec, Svatá rodina; „Zima je vdova, / která se u kamen neohřívá, / protože na uhlí nemá, a na muže se studeně dívá“ S. Kadlec, Sněžení, tamtéž; „...zima není žádný stařec / v kožichu, s dřevěnou nůší, / naopak je to polonahá dívka, / která si v šestém poschodí promoklé sřevíčky suší / nad zmodra-

lým srdcem“ J. Wolker, Zima, nezařazeno; „Láska je žena a muž, / láska je chleba a nůž“ J. Wolker, Balada o nenarozeném dítěti, Těžká hodina). Dětský aspekt se prosazuje v potlačení reflexe, ale také v nenápadném gestu autentičnosti, které okázale odmítá literární masky. Předpokládá neumělost, vyžaduje důsledně dodržovat pravidla hry na autorovo ztotožnění s taktó stylizovaným básnickým subjektem textu - do básní často vstupují prvky z autorovy životní faktografie: „Listonoš krásný jak evangelista / přinesl mi radostné poselství /, „Můj milý příteli, / pozdravuje tě A. M. Piša““, píše Wolker v textu Velikonoce (nezařazeno); „Zatím dobrou noc, dobří lidé, maminko, tatínku, pane Píšo, pane Wolkere, pane Neumann, pane Tomane, spěte dobře!“ uzavírá Kalista svou báseň v próze Robinson Crusoe ve sbírce Ráj srdce. Obrat k „dítěti“ prostě nutně předpokládá potlačit konvenční zákonitosti literární komunikace, v níž vystupují sociálně dané a tedy obecné komunikační role autora a čtenáře a nahradit je - alespoň ve specifickém sémiotickém natočení textu - zcela neliterárním, důvěrným sdělením mezi konkrétními osobami - básníkem (panem Wolkrem, panem Kalistou atd.) a jeho přítelem, který je rovněž nositelem konkrétního jména (tedy Piša v právě citovaném Wolkrově textu, Neumann, Wolker, Toman, Kalistovi rodiče v básni Z. Kalisty).

Tíhnutí k „dítěti“ si všímala a vyhodnocovala je u řady tehdejších básníků již dobová kritika (František Götz např. vymezoval Kalistův Ráj srdce „primárním stavem dítěte“⁶), ale nejvíce toto téma vystoupilo do popředí v souvislosti s první knihou Wolkrovou. Wolker totiž všechny tyto v generaci více či méně rozptýlené stylizační prvky propojil a scelil v důsledné autostylizaci básníka jako „dítěte“, „chlapce“, „hocha“ (Chlapec se nazýval celý první oddíl Hosta do domu). Recenzenti Wolkrových veršů se v tomto bodě zcela shodují a společně konstatují „dětinské vidění věcí“ (A. Novák), podtrhující, že se Wolker „podobá /.../ co chvíli vzrušenému dítěti /.../ tvoří jako ono, nevázaně, páté přes deváté, ale tvoří“ (referent Českého slova), že je „na první poslech /.../ mile žvatlajícím dítětem“ (D. Pecka), že se udělal „maličký /.../ maličký v evangelickém smyslu: dětsky potěšený a zase dětsky dojatý“ (K. Čapek).⁷

V mnoha rysech nabízelo ovšem analogickou perspektivu i jiné autostylizační jádro, k němuž mohl tíhnout subjekt v mladé poezii dvacátých let. Vedle - chceme-li - biologické verze snižené perspektivy, kterou představovala autostylizace „dítěte“, se nabízela verze „sociální“, která byla

bezpochyby stejně otevřena insitní interpretaci. Určité předpoklady pro tuto autostylizaci básníka v lidového hrdinu, „proletáře“ vytvořila už - pomineme-li jednoduchou rétoriku tradiční dělnické poezie - generace buřičů. To je třeba zvláště zdůraznit, uvědomíme-li si, že k pozdějším výtvořkům této básnické generace (zvláště pak Šrámka) se wolkrovská generace ochotně hlásí. Jenomže snížená perspektiva v poezii generace buřičů se prosazovala nápadnou křečí, zřetelně souvisela s gestem provokace - byla proklamována jako demonstrativní překročení norem společenské a literární slušnosti, jako nepatřičné navázání kontaktu mezi básníkem a představitelem „luzy“. Takové sémiotické zabarvení pohledu zdola je již na prahu dvacátých let zcela nemožné a ztotožnění básnického subjektu s lidovým hrdinou je už předkládáno jako naprosto přirozené.

Míra realizace tohoto typu kolísá opět od určitých souborů náznaků indiciální povahy, které obsahují prostředky stylistické, jazykové, včetně práce s hovorovou češtinou (např. u J. Friče: „Potkal jsem v Karlíně vojáka, / ruce měl ustřelený / a on mi povídal / milej příteli...“ Vzkříšení Lazarovo, Umělé květiny), až po promyšlenou a celistvě komponovanou autostylizaci „proletáře“, jak se nabízí například v Seifertově Městu v slzách.

Lyrický hrdina prezentovaný touto sbírkou je jednoznačně charakterizován jako „chudý“, a také jeho životní potřeby jsou stejně chudé a elementární: potřeba se najíst, potřeba lásky, nekomplikovaná a především neintelektualizovaná potřeba krásy. Obdobně jednoduchý a přehledný je tu jeho svět, rozpolcený mezi sférou bohatých a sférou nemajetných, mezi krutým městem a přírodou (tak polárně viděli město i další Seifertovi současníci - Wolker v Hostu do domu, Suk ve sbírce příznačně nazvané Lesy a ulice, a další). Jediným nadčasovým horizontem, ke kterému se lyrický hrdina vzpíná, je představa osvobodivé revoluce. Seifert jde ve své knížce v tomto směru nejdále - podobně, ale mnohem důsledněji než o desetiletí starší Jindřich Hořejší v Hudbě na náměstí - adaptuje i verš a celkovou dikci své poezie na model lidového, improvizovaného vyprávění s jeho úsporností, výrazností, věcností, ale i s jeho zálibou v sentimentu.

Zdálo by se, že tak jednoznačné tíhnutí k primitivismu a insitnosti s sebou nese i krajní omezení významových možností poezie, její zploštění a redukci. Je třeba zdůraznit, že situace zdaleka nebyla tak jednoznačná. Zčásti ovšem i proto, že „zjednodušení“ je tak či onak vždycky složitý sémiotický proces,

který se sice jeví jako popření složitosti, ale který vlastně vystupuje a může být adekvátně interpretován právě na jejím pozadí jako - poněkud vyostřeně formulováno - určitým dalším činitelem komplikovaná složitost.⁸ Především však jde o to, že primitivní stylizace textu znamenala současně porušení řady logických norem výstavby textu, znamenala odřeknutí se racionality a posílení intuitivních momentů výstavby básně.

Ne náhodou nad prvotinami mladých básníků - a to i nad debutem Jiřího Wolkra, který se pro další generace stal přímo ztělesněním básníka jednoduchého, sdělného, ba populárního - zaznívala slova zdůrazňující nesnadnost předkládaného typu poezie. Antonín Veselý ve své recenzi Hosta do domu hovořil o „zdánlivé naivitě“, za níž se báseň rozpadá v „podivnou rébusovou tříšť“, a spojil Wolkrův styl se „zdánlivě bláznivou řečí“ Hamleta k Poloniov.⁹

Primitivismus a naivita, „dětský“ pohled znamenaly totiž nejen prosté zjednodušení, ale spíše rozhybání tradičního modelu skutečnosti, svět byl nazírán mladými básníky důsledně jako svět „v pohybu“ (J. Wolker), jako „živé vlnění ohromné nádrže sil“ (F. Götz), jako chaos (K. Teige, F. Götz, A. M. Píša). Proto se s primitivní autostylizací od počátku ochotně spojoval dezintegrováný, prostorem, časem a personální identitou nescelený subjekt toho typu, jaký se postupně ustaloval ve skladbách pásmových (J. Wolker: Svatý Kopeček; K. Biebl: Jeden den doma; Sv. Kadlec: Svatba) nebo v prvních verších A. M. Píši (Nesrozumitelný svatý).

Primitivnost či dětinskost je pojetím tvorby jako tvorby předobrazu, programové nedokonalosti („dokonalost“ ztotožňuje Wolker s „hnusivou smrtí“¹⁰), je proklamováním skutečnosti, která je sama složitá, nejednoznačná, neuchopitelná dosavadními platnými výklady. Insitní stylizace je tak spínána současně s návrhem nové, dynamizující organizace světa.

Do popředí se tu staví křesťanské modely uspořádání mezilidských vztahů - vztah subjektu a skutečnosti je obvykle utvářen prizmatem křesťanského mýtu. To je samozřejmě spojeno s důsledným zesvětšíváním posvátného, aniž by však už „posvátné“ a „všednodenní“ bylo vháněno do ostrých střetů v blasfemické konfrontaci, jak to bylo v oblibě u básníků Moderny nebo u básníků anarchistické generace. Naivní bezprostřednost nechávala splynout křesťanský mýtus s lidskou zkušeností ve vnitřně nelomeném insitním obrázku, sakrální se stávalo prostředkem „typizace“ lidského osudu, ať již v

širším plánu historickém a společenském, kdy zejména válečné utrpení či útrapy sociální a víra v osvobození od nich nacházely výraz v křesťanském podobenství (křížová cesta, utrpení Lazarovo - vzkříšení, vykoupení apod.), nebo v plánu zcela intimním. I nejběžnější lidské úkony a vztahy ve své prostotě nabývají tehdy podoby čehosi naléhavého a podstatného. Stávají se samy o sobě - nikoliv přes svou prostotu a jednoduchost, ale právě díky ní - svrchovanou hodnotou, jíž křesťanský mýtus pak jen propůjčuje aureolu svatosti.

Stejně tak jsou však v generaci s oblibou akcentovány i socialistické a přímo marxistické ideové modely výkladu a organizace světa opírající se o paralelní mýtus revoluce, jenž v mnohém čerpá z pramenů evropské socialistické tradice i z aktuálních podnětů revoluce ruské a její duchovní výzbroje. Typickým se pak pro počátek dvacátých let v poezii stává především sblížení obou pólů - socialismu a marxismu s křesťanstvím - či alespoň poměrně volný pohyb od jednoho pólu k druhému. Křesťanská emblematika tehdy docela přirozeně rozšiřuje repertoár socialistické rétoriky, funguje jako jakási metafora revolučního projektu světa.

Sjednocením tohoto rozporu je tehdy především básnický subjekt, který třeba na jedné straně ochotně vstupuje do konvenčních rolí daných ustálenými náboženskými žánry (subjekt modlitby, subjekt evangelia apod.), stylizuje se v křesťanském klíči jako subjekt „pokorný“, ale současně může být stejně tak i subjektem začleňujícím se aktivně do projektu revolučního přetváření skutečnosti, subjektem revoltujícím, často - například u Wolkra z období Těžké hodiny - přímo „vojákem“, „bojovníkem“.

Propojení obou těchto básnických stylizací, jak se na počátku let dvacátých vyhranilo, bylo nicméně vcelku krátkodobé, křehká rovnováha nového světa opírajícího se o křesťanský ideál harmonických vztahů mezi lidmi a nového světa jako výsledku revolty se brzy narušila.

Wolkrovo dílo se stalo snad nejdůslednějším pokusem o rozřešení dočasného kompromisu. Určité zárodečné momenty dramatizace generačně typické autostylizace „chlapce“ (již v Hostu do domu se chlapec, prvotně nezkušený a nedotčený realitou, seznamuje s jejími rozpory a ztrácí své „dětské oči“) se v Těžké hodině rozvinuly v důsledně iniciační příběh rozchodu s chlapectvím a jeho iluzemi, jenž vrcholil vědomým přijetím role muže jakožto aktivního strážce světa, muže revolucionáře.

Úsilí o novou podobu subjektivity, které znamenalo rozchod s výlučností, výjimečností moderního subjektu („individualismus je zajisté ohavná filozofie“ J. Wolker, Univerzitní knihovna), vyústilo ve Wolkrově díle v přijetí „objektivně“ daného úkolu, v nahrazení osobního snu o příchodu nové harmonické skutečnosti příklonem k již hotovému politickému programu společenských změn. Paradoxně, ale svým způsobem vlastně logicky byl u Wolkra tento vývoj provázen programovým popřením lyriky a příklonem k epice a radikálním zpochybněním subjektivity samé.

Wolkrovo řešení v praxi nicméně znamenalo uzavření jisté etapy vývoje české poezie a ukázalo se být vlastně bez přímého pokračování. Zcela jinak naplnil rozchod s výlučností moderní subjektivity poetismus, přitom svým způsobem ještě radikálněji, protože postihoval přímo konstitutivní složku této výlučnosti, totiž tradičně v symbolistní poezii zdůrazněný estetismus „já“. F. X. Šalda svého času vystihl velice přesně, jak se subjekt v poetistické básni, charakterizovaný zřetelně estetickou tvořivostí, přitom nevyděljuje od ostatních, jak se nijak nepodílí na upevňování prestiže sociálního statutu básníka. „Lichtenberg napsal kdesi, že by se mělo říkati: Es denkst a ne Ich denke /.../ Zdá se mně, že by se mohlo jeho neosobní formulky es denkst použití i na poetism, a říci obdobně, zde nikdo nebásní, zde se básní, jako někdy venku hřmí nebo mrzne a taje, svítí slunce a duje vítr... A skutečně, nemýlím-li se, vede tato metoda k zrušení všeho profesionalismu v poezii. Řekl jsem výše půl žertem, ale půl doopravdy: kdo dovede tyto básně číst, dovede je skoro také napsat. A myslím, že poslední slovo této metody, která nechce tvořit umění, nýbrž žít a požívat, musí býti, aby padl rozdíl mezi čtenářem jako konzumentem a uměleckým profesionálem jako výrobcem; aby každý v dané situaci mohl a dovedl si opatřit takovou poetistickou šumivou limonádu à la Seifert, uvede-li se jen metodicky do takového položení, aby to v něm básnilo, vřelo, tryskalo, šeptalo a zpívalo... Slovo diletant přišlo by znovu ke cti...“¹¹

Zatímco od konce minulého století se korekce aristokratické výlučnosti vazeb národní společenosti osvobozujícího se „já“ děla spíše potlačováním nebo ostentativním odmítáním estetického gesta, zřetelnou deestetizací poezie příklonem k neliterárním a obecně nekulturním jazykům, tentokrát se nachází východisko spíše v odosobnění estetického subjektu v jakýsi obecný generátor básnického textu podle dané básnické metody.

Z toho hlediska není jistě náhodné, že ideálem poetistické básnické knihy se stává vlastně knížka s kolektivním autorstvím, kterou lze připsat spíše hypotetickému subjektu generačnímu, jako tomu bylo nejvýrazněji v případě Nezvalovy Pantomimy. Na Pantomimě se mimo Vítězslava Nezvala podílel Karel Teige, tvůrce její originální a nezaměnitelné grafické podoby, dále Jiří Svoboda, který ji doprovodil hudební přílohou, Jindřich Štyrský, který ji ilustroval a navrhl obálku, a Jindřich Honzl jako autor doslovu. Ale ani tím není nápadná „plurisubjektivita“ Nezvalovy knihy vyčerpána, zmnožují ji vlastně i včleněné citáty z tvůrců, ke kterým se generace Devětsilu hlásila, z Jeana Cocteaua, Tristana Tzary, Guillauma Apollinaira, stejně jako množství doplňujícího výtvarného materiálu.

Mnohost reálných subjektů, čitelných v konvenční roli subjektu básnického díla, byla tak vlastně vybidnutím k následování, znakovým pozváním čtenáře k přijetí sociální role - náhle vyvlastněné a zpřístupněné „všem“ básnický tvořit. Jakkoli víceméně navzdory takovému závaznému tlaku na obecnost role subjektu tvůrce v textu pronikaly do básní v praxi samozřejmě i prvky intimní zkušenosti jednotlivých tvůrců (a v této poloze se navzájem od sebe liší básně Nezvala, Seiferta, Biebla a dalších), společný generační či skupinový model vystupoval od poloviny dvacátých let do popředí neobvykle výrazně. Prosazoval se přitom konečně nejen jako prakticky obecně závazný „subjekt básnické metody“ (který by se dal celkem snadno popsat jako soubor generativních pravidel konstrukce poetistické básně), ale i v konkrétnějších tematizacích, zřetelně zakotvených ve vývojových proměnách básnického subjektu. Sám „subjekt básnické metody“, která byla současně ztotožněna s básnickou hrou, částečně navazoval na stylizaci „dítěte“ v raných letech dvacátých, současně však znamenal přenesení těžiště od komplexu jeho charakteristik typu intimity, důvěrnosti, insitnosti, naivnosti, nezkušenosti spíše k charakteristikám jiným - k hravosti, alogičnosti, jež se v dobové představě dotýkaly samého jádra básnické tvorby, totiž schopnosti vymanit věci z naučených vazeb a včleňovat je do souvislostí jiných, nečekaných.

Důležitou úlohu sehrává v poezii českého poetismu autostylizace básníka-turisty, procházejícího světem a registrujícího letmé dojmy z něho. Geneticky byla tato autostylizace spjata s tradiční autostylizací básníka-tuláka, ale zcela opustila její původní hodnotový horizont. Pohyb prostorem přestal být v oblíbeném žánru „básnického cestopisu“ dvacátých let výrazem nespo-

kojenosti s daným řádem hodnot, ale spíše přitakávající reflexí světa jako proudu psychických a estetických vjemů.

Jakákoli pravděpodobnost pohybu subjektu zeměpisným prostorem přestává tehdy také být důležitá, i zeměpisné reálie se stávají pouhými autonomními motivy, se kterými básník volně disponuje v rámci své „estetické hry“. Zvláště v rozsáhlých skladbách pásmového typu je již subjekt budován složitě, jakoby až kubisticky nahlížen z různých stran (často i s proměnami osob od „já“ k „ty“ a případně ke třetí osobě),¹² svobodně se pohybuje v čase i prostoru světa. V jistém smyslu tak dochází k sblížení s postupem psychické titanizace subjektu, jak jsme ji zaznamenávali v souvislosti s poezií českého symbolismu, ale tentokrát v jiném kontextu a s jinými hodnotovými důsledky. Vnější svět tu již není předkládán jako aspekt všeobjímajícího světa „já“, a tedy jako syntetický, k celistvosti a rovnovážnosti směřující konstrukt, ale naopak spíše jako proud neustálých změn a metamorfóz, jichž je básnický subjekt jen dílčí součástí.

Básnický subjekt poetismu se tak stává především hrdinou metamorfóz a proměn, na které se váží jeho četné autostylizační masky od somnambula, pohybujícího se ve snovém světě nelogických souvislostí, hadráře, obcujícího s disparátními rekvizitami světa, přes námořníka, jehož domovem je celý svět, akrobata nebo žongléra až k těm nejemblematičtějším typu „podivuhodných kouzelníků“.

Poznámky

¹ V. Macura, Jiří Wolker a ti druzí, in: J. Wolker, *Zasvěcování srdce*, Praha 1984, s. 185-203. O tuto studii se v přítomném textu v mnohém opíráme.

² J. Wolker, *Univerzitní knihovna*, in: J. Wolker, *Próza a divadelní hry*, Praha 1954, s. 26-27.

³ *Dopis Z. Kalisty z léta 1921* (uložen v Literárním archívu Památníku národního písemnictví na Strahově).

⁴ J. Wolker, *Listy příteli*, Praha 1950, s. 19.

⁵ *Obraznost ve vztahu k básnickému subjektu* se v této knize zabývají dvě studie M. Kubínové.

⁶ F. Götz, *Tři lyrikové, Host 1921-1922*, s. 184.

⁷ A. Novák, in: *Lumír 1921*, s. 274-275; -st- (=B. Mühlstein), in: *České slovo* 7. 8. 1921; D. Pecka, in: *Archa 1921*, s. 276; K. Čapek, *Lidové noviny* 12. 10. 1921.

⁸ Srov. J. M. Lotman, *Štruktúra umeleckého textu*, Bratislava 1990, s. 115-117.

⁹ A. Veselý, in: *Československá republika* 20. 11. 1921.

¹⁰ J. Wolker, *Dopisy* (ed. Z. Trochová), Praha 1984, s. 615-616.

¹¹ F. X. Šalda, *Dva představitelé poetismu*, in: *týž, Studie z české literatury*, Praha 1961, s. 193.

¹² Z. Pešat, *Apollinairovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poezie*, in: *týž, Dialogy s poezií*, Praha 1985, s. 137-154.