„mnoho mladistvé sentimentality, bezradnosti a nevykvašenosti", to, že „vypadá jako nezkušený herec na ochotnické scéně" (s. 381).

18 K problematice Wolkrovy balady — případně i v širších souvislostech vývojových, srov. např. O. Králík, Wolkrovy balady, Česká literatura 18, 1970, 5—6, 345—363; Týž, K poetice balady, Kytice 1, 1946, s. 268—274, 323—328; A. Hájková, K Wolkrovým baladám, Česká literatura 22, 1974, s. 419—422.

19 J. M. Lotman, Struktura chudožestvennogo teksta, Moskva 1970, s. 280—295.

20 Z jiného hlediska tento fakt dokreslují i další rysy Wolkrova básnického jazyka, zejména vysoká frekvence vět účelových, důvodových, přacích apod.; srov. o tom A. Hájková, c. d., 421—422.

21 V. Jirát, Erben čili Majestát zákona, in: Duch a tvar, Praha 1967, s. 127—148.

22 J. Wolker, Dopisy, s. 614—618.

Básnický cestopis

Cestopis jako jeden z nejstarších literárních žánrů se těší poměrně značné literárněvědné pozornosti, jak svým tvarem, tak souvislostmi s typem fiktivní prózy budovaným na obdobném půdorysu.[1] Jeho „protějšek" v druhové oblasti lyriky, cyklus básní z cest, však obvykle jako zvláštní žánr vymezován nebývá, ostatně se pro něj příznačně neustálil ani samostatný literárněvědný termín, ba již samo zkusmé, ad hoc utvořené označení naráží nutně pro svou nejednoznačnost na obtíže. Etymologie, stejně jako běžná představa s označením „cestopis" spjatá, až příliš bezvýhradně poukazuje do oblasti prózy, totiž k popisu, který zjevně neodpovídá způsobu zpodobení cesty v básnickém cyklu. Označení lyrický cestopis nebo básnický cestopis pak nutně sugerují spíše představu jen jisté žánrové obměny prozaického cestopisu (lyrizovaný cestopis).

Přesto je cyklus básní spjatých s tématem cesty literárním útvarem, který má nejen své vlastní dějiny a také se o vědomí vlastních dějin opírá (Macharův Výlet na Krym například přímo odkazuje k Mickiewiczovým Krymským sonetům; český básnický cestopis sedmdesátých let tohoto století využívá podněty básnického cestopisu meziválečné avantgardy apod.), ale který má také vyhraněné rysy vnitřní. Je především určován svou tematikou: je totiž cyklem básní vymezených specifickým okruhem motivů, jejichž souvislost je dána zčásti již vnějšně — vytvářejí společný kontext určitého geografického prostoru. Míra úplnosti tohoto společného kontextu je ovšem různá. Představíme-li si literaturu s tématem cesty v nejširším smyslu slova z hlediska soustavnosti informace o zeměpisném prostoru a jeho reáliích jako uspořádanou řadu, na jejíž jedné straně budou stát zcela účelové, neumělecké texty typu bedekrů (průvodců), bude básnický cestopis směřovat přirozeně

k protější straně této řady. I ve srovnání s prozaickým cestopisem beletristickým (jakkoliv je i tato žánrová kategorie vnitřně značně různorodá) je jeho záznam vnějšího světa vlastně jen kusý a neúplný. Souvisí to velice těsně s obrazem mluvčího, jak je v básnickém cestopisu projektován. V typu bedekru či průvodce bývá subjekt zcela anonymní a neosobní, není konkretizován ani tematizován — tematickou vrstvu textu zcela zaplňují informace o zeměpisném prostoru a jeho reáliích. V prozaickém cestopisu beletristickém je už subjekt vždy konkretizován — je bezprostředně ztotožněn s autorem —, má tedy v textu podobu autorského vypravěče. I když se i v rámci beletrie objevují jisté přechodné typy, usilující alespoň částečně o soustavnost bedekrového rázu, takže vypravěč pak nutně zprostředkovává řadu informací nesubjektových, které neprošly jeho osobní zkušeností a zachovávají si nadosobní platnost, sám konstrukt autorského vypravěče v nich nikdy na úrovni textu jako celku potlačen není, subjekt textu je prostředníkem, který ve větší či menší míře integruje zprávu o vnějším světě se zprávou o sobě.[2] V básnickém cestopisu — už díky druhovým dispozicím lyriky, která je jeho výchozím podložím — stojí subjekt ovšem ještě výrazněji v popředí, skutečnost zcela jednoznačně a plně prochází filtrem jeho vnímání, cítění a myšlení.

Zatímco bedekr v čisté podobě představuje ryze statický typ textu, množinu informací o dané oblasti, beletristický či polobeletristický cestopis tematickou (informační) vrstvu dynamizuje trajektorií vypravěčova pohybu, syžetem cesty jako vyhraněným typem syžetové organizace textu, pořádajícím jednotlivé tematické úseky do souvislých celků jak na základě prostorové přináležitosti (přičemž ze souboru možných prostorových vazeb je vybírána jen jediná), tak na základě časové posloupnosti hrdinova pohybu. Představuje-li klasický bedekr — obrazně řečeno — v zásadě obecný „langue" vůči nekonečnému počtu konkrétně realizovaných cest, vlastní cestopis je budován především na více či méně dynamické osnově jediného, konkrétního putování. V básnickém cestopise, který je vlastně obvykle souborem jednotlivých básní z cesty, se však nutně rezignuje nejen na systémovou úplnost bedekrového typu (relativní úplnost, ucelenost informací pro potřeby potenciálních dalších cest), ale i na úplnost typu vlastního cestopisu (relativní souvislost, ucelenost informací v rámci jediné cesty, tedy jejich jistá, byť i přerušovaná, ale v zásadě explicitní návaznost). Míra explicitnosti realizace syžetu cesty tu značně poklesá. Jen ojediněle je cesta jako dynamický činitel organizace textu realizována plně (Josef Mach: Plavba do Ameriky, 1912), většinou bývá nanejvýš implikována — v minimální míře samým faktem básně s tematikou cizí země, často za podpory mimotextového vědomí o autorem uskutečněné cestě, výrazněji pak tematizací mluvčího básně v očitého svědka, pozorovatele cizích reálií, tematizací jeho pohybu prostorem (motivy dopravních prostředků — loď, vlak, kůň) a proměňujícího se obrazu krajiny apod. Tyto motivy však vlastně často dynamizují jen jednotlivé básně, jež si zachovávají jistou samostatnost, nevytvářejí souvislé dějové pásmo, které by je propojovalo v celek. Cesta jako typ syžetové organizace textu se pak v pravém slova smyslu na úrovni básnického cestopisu jako celku explicitně neuplatňuje. Jednoznačné uspořádání tematického plánu pomocí syžetu cesty je tu většinou zastupováno pouhým přiřazováním textů. Následnost reflektuje nebo aspoň vnímateli sugeruje — třeba fiktivně, v rozporu s biografickou skutečností — určitý pořad autorovy cesty. S tím souvisí u básnických cestopisů rámcování básní z ciziny básněmi domova — rámec pak sugeruje uzavřený kruh básníkovy cesty (S. K. Neumann: 1914—1918; V. Nezval: Sbohem a šáteček aj.).

K obecnému žánrovému půdorysu básnického cestopisu však patří i určité hodnotové napětí spjaté s prostorovým pohybem. Pohyb zeměpisným prostorem vytrhává vlastně mluvčího z ustálených vztahů k lidem a věcem, konfrontuje ho s věcmi neznámými, dosud nespatřenými. Lyrický hrdina prochází prostředím, které je mu „cizí", přičemž v sobě dále nese vědomí „domova"; pohyb mluvčího prostorem je tak současně setkáváním dvou světů, dvou kultur. Neobyčejnost neznámého prostředí spolu s vytržením lyrického hrdiny z každodennosti aktualizují fakt vnímání, přidávají zaznamenávaným reáliím na naléhavosti. Do středu pozornosti se tudíž dostává sám dotek subjektu s novou skutečností, dotek, který je vlastně bez prehistorie, ale i bez budoucnosti, takže je od počátku poznamenán časností a míjením, ale současně subjektu nabízí možnost vnitřní obrody. Básnický cestopis se tak často otevírá poezii básníkovy smyslové očisty, překonání dosavadních životních i literárních klišé.

Tato významová a téměř již existenciální potencialita žánru mohla být v konkrétních literárněhistorických případech jednou vysouvána do popředí, jindy téměř popírána zdůrazněním jiných stránek žánrové-

ho půdorysu, ale tak či onak sehrávala úlohu pozadí, na němž byl daný žánr tvořen i vnímán. Takovou dvojí možnost dokládá zřetelně například už dvojí podoba básnického cestopisu u Jaroslava Vrchlického. Sbírka Rok na jihu (1878), shrnující básně z cesty do severní Itálie, je právě příkladem krajně existenciální interpretace žánru: italská cesta stejně jako její básnický záznam je představena jako proces složitého přehodnocování, překonávání výchozího subjektivismu a pesimismu stykem se slunečnou, „šťastnější zemí", zemí „bez stínu". Vnitřní básnický přerod od tragiky k novým, kladným hodnotám je promítnut do prostoru právě v podobě cesty od severu k jihu — básník sám sebe nahlíží (v podobě příznačné téměř pro celou historii českého básnického cestopisu) jako „Seveřana" („básník od severu", Epizoda; „jíní leží na mých snech", Thetis). Hodnotové napětí mezi pesimismem a životním kladem je promítnuto na osu zeměpisnou, je interpretováno jako kulturní propast mezi přísným a tragickým severem a slunečným a šťastným jihem. Básníkova cesta, byť je reflektována — ovšem v rámci postupů dobové poetiky, jež pro dnešního vnímatele zčásti nabyly podoby obecných klišé — s krajní konkrétností a smyslovostí, je tak současně kulturním programem rozchodu se spoutávající českou literární a kulturní tradicí, znamená překonání provincionalismu a navázání styku s plnokrevným světem italským, jehož „slunečná" příroda je harmonickým výrazem „slunečné" kultury s její zdravou jednotou ducha a těla, tělesnosti a božství. Italská krajina se ve Vrchlického mladistvých básních stává jakýmsi programovým modelem krajiny duše, scenérií vyzývající lyrického hrdinu k ztotožnění svého vlastního nitra s ní.

Naproti tomu jen o něco pozdější Vrchlického cestopisné cykly — například Dojmy z cest ze sbírky Různé masky (1889) nebo Vzpomínky z cest ze sbírky Co život dal (1883) — téma vnitřní obrody básníka stykem s novou, neznámou skutečností světa už omezují na minimum. Cesta tu přesto do jisté míry dovoluje aktualizovat povrchovou pestrost lidského hemžení, a posiluje tak ve Vrchlického poezii nově a nečekaně žánrovost; ta se v budoucím vývoji české poezie ukázala velice perspektivní. Vrchlického žánrové momentky totiž vlastně vycházely v ústrety uměleckému úsilí básníků-realistů.

Je v deník ruka kreslí roztržitě:
Dva kupci z Brém a jeden virtuos,

pár Angličanek, z teplých šálů nos
jim sotva kouká, dětí dav, jež hbitě

se honí kol; miss Fanny, smavé dítě,
tou cestou vyhráti chce velký los,
tož kapitána, — kol se točí hbitě
a žvastá jak papoušek ledacos.

Pak hejsek, který na každé je lodi,
půl světa zná a všecky řeči umí
a stále ptá se, kdy půjdeme k jídlu.

Pak profesor, jenž s bedekrem kol chodí
a zvědavě se dívá ke kormidlu,
a dandy, tupě který v prázdno čumí . . .

J. Vrchlický: Figurky

Logická stavba cyklu vtahuje ovšem žánrovost jednotlivých prvků do zcela jiných souvislostí, přehlušuje je gestem básníka, který se cítí stát mimo reál a nad ním, putuje neznámým světem a současně jako by jím neputoval, protože je zřetelně odosobněn: za konkrétní trajektorií reálné cesty zůstává jeho postavení zřetelně statické, lyrický hrdina zosobňuje kulturní hodnoty teď už jednoznačně pojímané jako ideální a nadčasové. Putující básník tak na sebe bere rozmanité kulturní masky („jsem jako Harald ve náručí víly" ve sbírce Co život dal, „zář Odysseje táhla mojí duší" v Různých maskách), jednotlivé reálie okolního světa se stávají odrazovým můstkem pro vyjádření jeho předem daného a neproměnného stanoviska. Potenciálně dynamický (vnější dynamikou cesty i vnitřní dynamikou tématu obrody básníka stykem s novou skutečností) moment básnického cestopisu je tak zcela pohlcen reflexívní poezií, kterou Vrchlický pojal jako svůj základní lyrický žánr v rámci široce koncipovaných Zlomků epopeje (1886). Je to žánr v zásadě statický, v němž se navíc stírá výchozí konkrétnost tématu jeho zrcadlením do analogicky rozvedeného tématu vnitřního světa, přičemž vnější i vnitřní svět zůstávají v zásadě nehybné jako dvě předem hotové skutečnosti, jejichž podobnost nepředpokládá vzájemné působení. Subjekt básníka je v této perspektivě stylizován jako univerzální monumentální

hrdina Zlomků epopeje — jako „času a prostoru / vladař a král", věčný a odosobněný, ale tím také neschopný jakéhokoli vývoje.

Básnický cestopis Josefa Svatopluka Machara — jakkoliv na povrchu nabízí styčné body s pozdním básnickým cestopisem Vrchlického, třeba i využitím žánrového obrázku, je spjat už se zcela odlišnou poetikou a se zcela odlišným pohledem na svět. Lyrický hrdina se tu krajně subjektivizuje, subjektivizace jde mnohem dál i za nejsubjektivnější polohu básnického cestopisu Vrchlického v Roce na jihu (1878). Vždyť i tam cesta básníkova zůstala přes značnou konkrétnost svého zpodobení přece jen nadindividuální tím, že vlastně symbolizovala obecně kulturní projekt mostu k Jihu, nabízela klíč k přehodnocení dosavadní české kulturní orientace. Macharův Výlet na Krym (1900) je cestou jednoznačně soukromou a už sama volba titulu je z toho hlediska příznačná: konkrétní člověk putuje konkrétní cizí krajinou a jeho cesta je jen a jen cestou, výletem zbaveným všech možných alegorických či dalších implikací. I tam, kde se lyrický hrdina setkává s obecnými kulturními hodnotami, nikdy je nenechává hovořit za sebe, nesplývá s nimi, ale naopak ostře se s nimi konfrontuje. Tradiční pohled je vždy poměřován s pohledem osobním — lermontovovský obraz hrdinného Čerkese s Čerkesem v reálu, antická Médea s její evokací v představě básníkově („na její bílé říze / vidí hnědnout rudé skvrny, / kapky krve, které střikly / na ni z šíje bratrovy"), Mickiewiczův Krym s Krymem dnešním atd. Napětí „domova" a „ciziny", které vlastně v pozdním cestopisu Vrchlického bylo univerzalizací básnického já až zrušeno, se tu opět nastoluje — navíc s nejednoznačnou intencí. Na jedné straně „krymská cesta" znamená prudké posílení smyslového pólu v Macharově poezii, jež jako by až místy předjímala třeba pozdější vývoj mladého Šrámka:

Madame Naděžda v zadumání
stanula v parku, zírá kol,
před sluncem starý dub ji chrání
a rudý její parasol.

A rudé jsou i šaty její,
té barvy, jež se jásavě
uplatní v blesků žhavém reji
i v plavé páry záplavě.

J. S. Machar: Poledne

Vědomí obrody[3] — vyhroceně řečeno téměř obecné „žánrové vědomí" básníkovy obrody — je tu pak vyjádřeno také explicitně, nejen proměnami poetiky, ale i přímou deklarací: „Jak jiným člověkem se domů vracím! / Mám v srdci klid a mírné naladění / svých dětských dob . . ."; „Jsem smířen se vším, raduji se z žití, / vše omlouvám a všecko je mi jasno. / Svět nemůže být jiný, a tak dobře." Přitom však ve vlastním textu sbírky probíhá neustále i prudká polemika analytického rozumu se smyslovostí — s iluzemi a sny, „pohádka" Krymu se svou „řečí předkulturní" je souběžně demaskována jako neautentická („oh, pane Adame, ty skály tam / tak hrozny nejsou, jak jsi říkal nám"). A demaskován a ironizován je i sám únik z Čech („Oh, vlasti milá, ty jsi jako Osud . . . / nemožno ujít, nemožno se vyhnout, / přes moře sáhneš, syna svého najdeš / a srdce, jež si volně bíti začne, / znova zas stiskneš studenými prsty . . ."). Pro tuto dvojznačnost, s níž je proti možnosti úniku z dosavadních společenských vazeb vždy kladena ihned jeho nemožnost, proti tématu vnitřní obrody ihned téma neobrození, je charakteristické vlastně několikeré finále sbírky seskupené do třetího, závěrečného oddílu Domů. Po básni Sbohem, která je až nemacharovsky patetizována prohlášením o nalezení životního kladu, následuje žánrový obrázek Ve vlaku, který je ironickým pokračováním a přímo protipólem úvodní básně (Noc ve vlaku): obraz svatební cesty novomanželů na jih je drasticky konfrontován s jejich návratem „do života", banální momentka přitom nabývá podoby miniaturních měšťanských tragédií z Macharova cyklu Zde by měly kvést růže. Obě básně jsou budovány zrcadlově:

Spousta škatul leze v kupé,
kufry, vaky — nemotorně
zavěšen za nimi cupe
čerstvý párek manželský.

Zavazadla místí hbitě.
„Pozor na to!" ona stále.

Spousta škatul leze v kupé,
kufry, vaky — dáma křičí,
za ní zrudlý manžel cupe —
bozi, kde už jsem je zřel?

Zavazadla místí hbitě.
„Pozor na to!" ona stále —

„Dobře to tak, drahé dítě?“
„Dobře. Ještě to a to.“
. . .
On i ona čilí, svěží,
podomácku sobě vedou;
na hrudi mu ona leží,
on ji v pasu objímá.

Noc ve vlaku

„Prosím tě, jen nekřič, dítě!
Nic se tomu nestane!“
. . .
Rozsedli se na sedadle
— leží cosi mezi nimi —
svěžest pryč a oči vpadlé,
tak, tak, moji holoubci . . .

Ve vlaku

Navíc poslední z trojice závěrečných básní polemiku s významově existenciální intencí žánru dovádí k hořkému přehodnocení vědomí vlastní smyslové obrody — proti verši „jak jiným člověkem se domů vracím“ z básně Sbohem je tu kladen verš opačný: „ach, pravda, starým člověkem jsem zase“.

Do krajnosti popřena je tato obecná a „obrodná“ intence žánru pak přímo v básních z cest u básníků anarchistické generace, Františka Gellnera (pařížské básně z Nových veršů, 1919) a Josefa Macha (Plavba do Ameriky, 1912). Možnost proměny čehokoliv spjatá s cestou je zde odmítnuta už od samého začátku, důvod cesty je představen stejně banálně šedivý jako její cíl, východisko i cíl jsou podrobeny stejné autorské ironii. Skutečnost „nového prostoru“ se k lyrickému hrdinovi, který do něj vstupuje, nenatáčí novými, barvitými reáliemi, nepředstavuje „kořist smyslů“, ale skutečnost dávno známou („všude / zrovna jak v Paříži“, Gellner; „totéž nebe zde nade mnou“, bohatší jenom „o osmačtyřicet hvězd / na vlajce Spojených států severoamerických“, Mach). Zůstává-li tu něco hodnotou, je to nanejvýš sama cesta, vytržená z rámce východiska a cíle a přeměněná v těkání z místa na místo, „toulání“, které se stává ztělesněním neochoty přimknout se k jakýmkoli společensky etablovaným a takzvaným „věčným“ hodnotám a v tomto smyslu také stálým atributem lyrického hrdiny jako „zlého hocha“ a „tuláka“ (Gellnerova Mravoučná povídka o hodném a zlém hochu). Právě potlačení určitých očekávaných rysů básnického cestopisu je tu nečekaně zatíženo tragickým obsahem: nová výpověď o pouti světem, který nikde nenabízí uspokojení a životní klad, byla na žánru básnického cestopisu vlastně vyvzdorována. A naopak: obnovené hledání životního kladu mohlo i u básníků, kteří prošli anarchismem, obnovit básnický cestopis v prvotní funkci. To do jisté míry ukazují cykly básní z cest ve sbírkách Karla Tomana Melancholická pouť (1906), Sluneční hodiny (1913), Stoletý kalendář (1926), znamenajících také reinterpretaci a prohloubení tulácké autostylizace lyrického hrdiny, ale především to dokládá válečná poezie St. K. Neumanna. Básnický cestopis se totiž Neumannovi stal právě v duchu své žánrové potenciality nástrojem navázání zdůvěrnělého, bezprostředního kontaktu se skutečností a současně nástrojem dalekosáhlého vnitřního přerodu. Je to fakt o to nápadnější, že k němu dochází ve vypjaté a svou tragikou jakoby hledání hodnotového řádu zvlášť nepříznivé situaci — totiž v letech první světové války (cyklus veršů z vojenského „putování“ od Maďarska k Albánii ve sbírce 1914—1918, vydané až mnohem později — v roce 1927).

A tak se nám vlastně celá historie českého básnického cestopisu jeví — zjednodušeně řečeno — především v napětí mezi tendencí plně využít jeho žánrové potenciality pozitivně a tendencí využít ji negativně. Básnický cestopis, byť by se dalo aprioristicky očekávat, že bude pouhým souborem básní tvořených na okraji hlavního proudu díla, se objevuje z hlediska psychologie tvorby jako prostředek vnitřní přestavby básníkových tvořivých sil. Z hlediska literární historie můžeme konstatovat, že se s básnickým cestopisem setkáváme v těch úsecích literárního vývoje — ať již jednotlivé osobnosti či celé společnosti —, kdy se zvlášť ostře pociťuje osifikace sociální i literární struktury, vyčerpání dosavadních literárních prostředků, krach ideových koncepcí. Svými žánrovými předpoklady (vysvobození subjektu z dosavadních vazeb, jeho konfrontace s novou realitou, jež současně relativizuje obecnou platnost reality výchozí, představení této nové reality především v smyslové podobě) se básnický cestopis velmi dobře hodí pro poezii hledání nového, obrodivého doteku se skutečností, ve chvíli, kdy se zdá být zakryta zbytnělými společenskými normami ve smyslu co nejširším — tedy včetně norem kulturních a literárních. Přísně vzato to současně znamená, že reálná básníkova cesta rozhodně nebývá vlastním podnětem vzniku literárně významného básnického cestopisu — spíše naopak, stává se jeho pouhou technickou podmínkou, vlastní podnět leží obvykle hlouběji, v dobových společenských vztazích, a jejich literární reflexi. Na straně druhé mohl být ovšem básnický cestopis využit i negativně, tak, aby jeho nenaplněný předpokládaný žánrový půdorys nebo nenaplněná existenciální významová intence mohla ještě výrazněji podtrhnout skeptický tón básníkovy výpovědi.

Tato prostá dynamika historického využití žánru však každopádně nestačí pro zhodnocení místa básnického cestopisu v období, které je především v popředí našeho zájmu, v letech dvacátých a třicátých.

Už od počátku dvacátých let je v poezii básníků nastupující generace stále patrnější napětí mezi intimním interiérem a širokým světem. Toto napětí má někdy podobu dramatu, vzájemné podvojné adaptace básníka a světa, tedy jinými slovy jakési domestikace světa, jeho zdůvěrňování hodnotami srdce na jedné straně a přitom socializace básníka, jeho vytrhávání z uzavřených prostorů domova a seznamování s okolím (J. Wolker) na straně druhé. V každém případě se prostředí, v němž se lyrický hrdina pohybuje, od počátku dvacátých let nápadně rozšiřuje. V charakteristických emblémech se do vnitřního, básnického světa probíjí svět vnější („rozbil plot kolem zahrádky naší a udělal z ní svět", A. M. Píša; „stěhujeme se z domů do ulic", F. Němec atd.), vstupuje dovnitř s jednoduchými motivy exotických reálií („Afriku i Austrálii jsme zcestovali, / s černochy se pobratřili, / Indiány navštívili", J. Wolker). Ovšemže i symbolistická poezie znala pohyb lyrického hrdiny širými, ba nekonečnými prostorami — a v Götzově doslovu ke Kalistově sbírce Vlajky (1925) ve výroku „dálka je přece jen rodnou půdou duše" jako by zaznělo vědomí tohoto dědictví — ale tentokrát je prostor, jímž se lyrický hrdina pohybuje, přes svou šíři pozemsky konkrétní, je prostorem světa ve zcela věcném, předmětném smyslu.

Pro sugerování tohoto pohybu lyrického hrdiny neomezeným prostranstvím světa se velice dobře hodily široké pásmové skladby, které nabízely dostatečně velkou textovou plochu pro uplatnění významového důsledku veškerého rušení časových, prostorových a logických omezení (V. Nezval: Podivuhodný kouzelník, Akrobat; V. Závada, Panychida; K. Biebl: Nový Ikaros). Výrazná je tato přestavba prostoru i v avantgardní dramatice, kde přináší rozbití konvenčního postulátu jednoty místa (hry Voskovce a Wericha, Nezvalovy scénické básně, jež přivádějí celý svět na jediné jeviště — Depeše na kolečkách, nebo naopak nechávají hrdiny putovat světem — Milenci z kiosku). Svět dobývá i nejintimnější oblasti citové — Seifertův slogan z básně Námořník „milenky v Austrálii, Asii, Evropě, Africe a Americe" lze připsat kolem poloviny dvacátých let téměř kterémukoli z první i druhé poetistické vlny („Milovat v Austrálii, Evropě, Asii, Africe, Americe", F. Halas; „Spi s milou na točně na rovníku", F. Halas).

Zřetelné „vědomí všepřítomnosti světové",[4] jak charakterizoval souhrnně tyto tendence v poezii dvacátých let Bedřich Václavek, vyžadovalo ovšem nové pojetí lyrického hrdiny, takovou autostylizaci básníka, která by umožňovala snadno překonávat zeměpisné vzdálenosti a která by dovolovala důvěrný kontakt se světem v celku.

Příznačná je tedy — a vlastně již od počátku dvacátých let — zvýšená frekvence, s jakou se v mladé poezii objevuje postava námořníka. Miroslav Rutte si velice brzy (ovšem s polemickým ostnem) povšiml důsažnosti tohoto faktu pro mladou poezii: „Všimněte si dobře tohoto symbolu: člověk, jenž nemá pevné půdy pod nohama a který ji nahrazuje věčným pohybem, stálým návratem a loučením. Člověk, jehož smutek přehlušují bouře a vlny, jemuž dobrodružství nahrazuje lásku, štěstí a pokoj srdce, jehož domov je loď křižující světem, a jenž v exotických krajinách okouší plodů, jež nedozrály pod severským nebem . . ., podobá se vnitřně tulákovi, jenž se objevil u generace devadesátých let a v němž tolik srdcí, nezlomených mezi domov a svět, našlo svůj symbol, svou útěchu i vzdor".[5] Kontinuita této postavy mu zčásti zpětně i v první půli dvacátých let prozrazovala zrod pozdější skepse k emocionálním možnostem poezie. Námořník byl postavou, pro kterou generací objevený „širý svět" představoval přirozené prostředí a která potřebám takto pojatého světa plně odpovídala.

Obdobně nabízel lyrickému hrdinovi v básni volnost v pohybu prostorem jiný v generaci oblíbený typ postavy — kouzelník, tím že vyvazoval hrdinu z nutnosti dodržovat pravděpodobnostní řád skutečnosti. Značné prostorové vzdálenosti pak rušila iracionalita.

Nové možnosti nabízela však této dobové potřebě také tradiční postava „putujícího básníka". Už na počátku století se v opozici vůči hyperbolizovaným autostylizacím (titán, věštec, Satan), ale i vůči romaneskně pojímaným postavám poutníků umělými exteriéry symbolistické poezie objevuje civilní postava básníka jako poutníka reálnou krajinou (P. Bezruč). Často tu vystupuje v provokující obměně básníka jako tuláka, bratra vyvržených (F. Gellner, St. K. Neumann, J. Mach, F. Šrámek), později ve vitalistické variantě jako postava nacházející důvěrný a autentický kontakt s přírodou (F. Šrámek, K. Toman, St. K. Neumann) a mezi mladými básníky první poloviny dvacátých let se často rýsuje na pozadí křesťanského mýtu jako alegorie lidského osudu a hledání. Avantgardní poetika naopak tradičního tuláka vlastně proměňuje v turistu, cestovatele pro zábavu:

Putuje tulák s cigárem po světě
a všude veselo mu je
Včera kráčel po horách v Tibetě
dnes zpívá a na moři pluje

K. Biebl: Tulácká

Za této situace je vcelku přirozené, že se pro básníky mladé generace ve dvacátých letech žánr básnického cestopisu znovu aktualizuje. Přinášel totiž rychlé střídání zeměpisných reálií, a tak nabízel možnost smyslového okouzlení z proměnlivé tváře skutečnosti stejně jako (zcela ve smyslu poetistického smutku na rubu okázalé radosti) melancholický prožitek neustálého uplývání a míjení, z prudkého vynořování nových skutečností a jejich opětného mizení za obzorem, rychlého sledu poznávání a loučení. Především však jako žánr vypovídající o odchodu z domova a osvobození z jeho konvenčních pout únikem do cizího světa vyhovoval generačnímu „panglobismu" a „exotismu", úsilí považovat celý svět za „vlastní" prostor, bezprostřední básníkovo okolí.

Přesto nebyl tento vztah k tradici žánru tak zcela jednoznačný. Zřetelně je to patrné na přijetí Horovy Itálie (1924) kritikou mladé generace.[6] Horův básnický cestopis se plně vřazuje do tradice žánru, jak byla výše nastíněna.[7] Itálie beze zbytku využívá všech významových možností, které svými obecnými vlastnostmi žánr nabízí. Kompozice celé sbírky, ale i vnitřní napětí jednotlivých básní je vybudováno na opozici severu a jihu: „V Itálii zápasí v Horovi sever a jih, dva principy: volní, etický, aktivistický — a citový, lyrický. Sever, toť přísnost, jež žila v minulých knihách, jih, toť volnost života, oddání lyrismu" (B. Václavek).[8] Proti „severským žalům", české či středoevropské těžkomyslnosti („Čech, ten že nevoní ani nezapáchá . . ., jenom myslí") je kladena prostá nekomplikovanost italské krajiny, která se autenticky ozývá — již jednou připomenutými slovy Macharovými — svou „předkulturní řečí" jak pod troskami cizorodé římské civilizace, tak za fasádou ještě cizorodější politické přítomnosti. Itálii přijímala mladá generace především jako knížku svou poetikou vycházející v ústrety její představě moderní poezie („blíží se až na hranice mocného ryzího lyrismu moderního", dospívá „v objektivní lyriku autonomní"). Z pozic avantgardní poetiky však současně Václavek upozorňoval na zřetelné tíhnutí k řádu za polyfonií básnických prostředků, na vyhrocení napětí

mezi etickou a smyslovou složkou a v té souvislosti také na nápadně dramatický obraz lyrického hrdiny, jenž v sobě nese svár dvou světů a životních stylů („Spojte polární kontrasty. Pošlete severské srdce k jižnímu moři. Vznikne Itálie", F. Götz).[9]

Estetice poetismu je taková dramatizace lyrického hrdiny cizí. Samozřejmě — v polemice poetistického programu poezie, vyvázané ze všech mimoestetických úkolů s dosavadní představou o významné sociální funkci básnictví, se tradiční sémantická opozice českého básnického cestopisu (mezi přísným českým severem a šťastným jihem jiného, spekulacemi nezatíženého životního stylu) mohla hodit. U celé řady mladých básníků a teoretiků se setkáváme s obdobným postojem. Nezval v Podivuhodném kouzelníkovi výslovně charakterizuje český národ jako národ „asketický", s „neprobuzenou přirozeností", jinde formuluje přímo slogan „pryč z asketického zeměpásu do oázy" a spojuje českou asketičnost a „úzkoprsost" se „sousedstvím přísných Němců".[10] Cesta však neznamená vyhrocení rozporu, ale jeho zrušení: svět je od počátku považován za „vlastní", mezi ním a lyrickým hrdinou není napětí, je to přirozený prostor hrdinovy svobody. Také sama cesta se tak oddramatizovává, oslabuje se její obecná závažnost jako nástroje hodnotové konfrontace, svět nabývá jiných charakteristik. Jinými slovy — na tradiční „filozofii" básnického cestopisu se ve dvacátých letech vlastně vrší filozofie nová, bezprostředně spjatá s avantgardní estetikou.

Oba nejvýznamnější cestopisy, cyklus Jaroslava Seiferta Svatební cesta ze sbírky Na vlnách TSF (1925) a sbírka Konstantina Biebla (přesněji řečeno její dva oddíly) S lodí jež dováží čaj a kávu (1927) to dokládají velice zřetelně. Seifertův cyklus shrnuje básně z cesty do Itálie a Francie, Bieblův básně z cesty do Srí Lanky a Indonésie; v obou případech je svět pojímán přímo jako nástroj smyslových vzrušení. Je nápadné, jak těsně je cesta tentokrát spjata s erotickým kontextem: u Seiferta se prosadil už v názvu (Svatební cesta), u Biebla se neustále evokuje průběžně („Pojedem spolu já a ty / vezmeš s sebou jen kufřík a svoje rty"; „Teď vy má krásná společnice / též musíte se vysvléci"; „má prudká Anděla můj anděl do mdlob padlý / a její tělo pyšné a zářící jako Severka / svítilo nad vodou přes zábradlí"). Cesta světem je proměněna dotekem erotického kontextu v cosi svátečního a vlastně snového, hravá podoba lásky jen podtrhuje hravý ráz samé cesty, koketování s vjemy, které svět básníkovi představuje. Svět se tu

víc než konkrétními reáliemi ozývá spíše jednoduchými emblémy, uvádějícími do pohybu řetězce asociací („Naposled loučí se s námi Kréta, / podobna tolik jednomu dívčímu jménu", Biebl; „Vzpomínáš na Marseille? Bubínky s rolničkami. / Bílá holubice přináší psaní s dvěma pečetěmi", Seifert). Spíš je ceněna vzrušivá nejasnost vjemu, jeho schopnost asociovat další a další představy a nechat se jimi pohltit než jasné kontury „cizí země". Tato tajuplnost v obou knížkách často promlouvá z tajemných cizokrajných jmen („miss Gada-Nigi", „Omaki Vani", „slečna Muguet" u Seiferta, „mademoiselle Oki", „Amín", „Momo" u Biebla), hovoří cizími slovy, jinorodými v českém lexikálním systému, vnášejícími do něho cizorodé zvuky („Ó Wagons restaurants a Wagons lits", „ty růže Lady Waterloo a Hvězda Francie", „U znamenitých pramenů Eau de Cologne", Seifert). Pro běžného čtenáře jsou mnohá tato slova významově nedešifrovatelná — jako je tomu u malajských slov v Bieblovi (toké, kapok, rambutan, tiťak, gamelang, manga pisang, mangistan, pigi mána, lombok). Součástí exotického lexikálního ovzduší jsou ostatně už i vlastní jména cizích měst a zemí, zeměpisných a kulturních reálií (Seifert: Eiffelka, Étoile, Paříž, Trocadéro, Louvre, Yellowstone, Afrika, Kartagina, Rusko, Bastila, Alpy, Marseille, If, Belsunce, Singapur, Jokohama; Biebl: Jáva, Janov, Yorck, Evropa, Etna, Kréta, Tibet, Afrika, Merbabu, Evropa, Paříž), která spíš než k určitým zeměpisným lokalitám odkazují k neurčitému ovzduší obecných i velice osobních představ s nimi spjatých, k vzrušivému obrazu dálky. V básnickém cestopisu dvacátých let se svět vlastně rozostřuje, není poznáván, ale naopak znovu ztajemněn, propadá se do vnitřního světa lyrického hrdiny jako součást jeho imaginace.

Představa světa jako nástroje uspokojování lidské senzibility znamenala současně vedle jeho prostorového rozšíření zřetelné hodnotové smrštění. Právě tato skutečnost se stávala předmětem výtek ze strany kritiky: „kniha . . . neobsahuje celý svět, neboť terasa kavárny, byť i pařížské, není celým světem a život se neskládá pouze z paprsků a květin . . .," říká F. C. Weiskopf nad Seifertovou knížkou.[11] Byla nicméně důsledkem krajní poetistické estetizace světa i krajní estetizace poezie (Eduard Urx: „svět je chápaný zmyslami a báseň, to je rukopis tohoto sveta"[12]), jejich vzájemného sblížení. Poetistické podvojné rozšíření i smrštění světa — protažení prostoru obklopujícího lyrického hrdinu na celou zeměpisnou skutečnost planety a jeho redukce v prostor

emblémů moderního věku a programové moderní citovosti — je vlastně paralelní obdobnému rozšíření a zúžení samé představy poezie. Na jedné straně totiž poezie podle formulací teoretiků poetistické avantgardy vykračuje za své konvenční hranice a navazuje těsný vztah nejen s jinými uměleckými obory, zvláště pak s těmi, které byly dosud považovány za neprestižní (film, fotografie), pomocné (typografie) či vyloženě nízké, spjaté s lidovou, pokleslou zábavou (cirkusy, varieté). Poezie se hlásí v oblasti umění ke všemu periferním (jarmareční popěvek, orientální malířství, africká plastika, lidové divadlo), ale dokonce je vztažena i k oblastem už vyloženě a jednoznačně za hranicí umění a ztotožněna s jakýmkoliv estetickým prožíváním světa. Navíc se současně na straně druhé vnitřně specializuje, zříká se všech mimoestetických funkcí, otevřeně proklamuje vlastní sociální bezvýznamnost, nemožnost tvůrčího gesta být činem.[13]

V poetismu se ruší předěl mezi básníkem a nebásníkem, lyrický subjekt básně je vlastně pojat úzce jako esteticky prožívající vědomí, což současně znamená vědomí vysvobozené z normativnosti utříděného vnímání skutečnosti, ruší se předěl mezi poezií a životem („prožít svou lidskou báseň"[14]), poezií a skutečností. Předmětem poezie se stává skutečnost již předem a vlastně výslovně a priori esteticky prožívaná, dovedeno do důsledků se předmětem poezie stává poezie sama, promítnutá do světa a životního stylu, předmětem básně je učiněna báseň-svět. To je jistě metafora, ale v programových prohlášeních poetismu bylo příznačně a doslova samo cestování, turistika definováno jako poezie sui generis, totiž jako „poezie tělesných a prostorových smyslů".[15]

Takové sblížení cestování a poezie znamenalo rovněž promítnutí tvárných principů moderní básně do samé cesty, cestování nabylo v této představě podoby asociačního spojování zeměpisných reálií (mezi sebou, ale i s psychickou zkušeností vnímajícího subjektu). Cestování se prostě stalo tematizací metaforického principu básně v zeměpisném prostoru, v takové podobě do básně vstupovalo, a proto také mohlo být docela snadno asociačním pohybem představ kdykoliv nahrazeno. Tak například u Biebla asociační řetězec nastavuje reálnou pouť do Malajsie až k nenavštívenému Tibetu (v básni Tulácká), do afrických pralesů (V Africe), obdobně v Seifertově básnickém cestopisu do Itálie a Francie se přimykají k reálným francouzsko-italským motivům i motivy neshlédnutých dalekých zemí mnohem exotičtějších.

V krajním případě se objevují zcela fiktivní básně z cest či celé jejich cykly, které už vůbec nejsou spjaty s uskutečněnou cestou. Pak ovšem asociační tok představ reálný pohyb zeměpisným prostorem zastupuje zcela. Tak je tomu ve fiktivním básnickém cestopise Nezvalově v Pantomimě (1924) nazvaném Exotická láska, ale podobný posun můžeme pozorovat i mimo seskupení Devětsilu, kde se poetismus zrodil. Zdeněk Kalista po svém básnickém cestopisu Pohledy z daleka, jenž se objevil jako zvláštní oddíl ve sbírce Jediný svět (1923), se přiklání právě k této krajní podobě poetistického básnického cestopisu ve sbírce Vlajky (1925). Jednotlivé básně označené jmény cizích zemí jsou budovány na osnově asociačního řetězce spjatého s barevným vjemem praporu. Realitu cizí země nahrazuje realita jejího konvenčního znaku, vytržená básnickým viděním (estetickým vědomím) z ustálené vazby k petrifikovanému sociálnímu významu (symbolika vlajky) a svobodně spojovaná s novými skutečnostmi („Realita vlajky znásobená snem, touhou, dětstvím", F. Götz[16]).

Modré a bílé pruhy
Toť obal bonboniéry
Antika moderní
Smích moře celý

Z. Kalista, Řecko

A tak jsme ve druhé polovině dvacátých let svědky určitého paradoxu. Básnický cestopis na jedné straně vychází v ústrety poetice, stává se žánrem, který v jistém smyslu generační snažení typizuje, na straně druhé ty charakteristiky žánru, jež se týkaly jeho „existenciálního přesahu" a dosud tvořily, jak jsme ukázali, páteř jeho vývoje, byly spíše potlačovány. Vzniká tak napětí mezi tradiční žánrovou potencialitou a přehodnocením útvaru avantgardní poetikou, která se však na jiné úrovni opět zhodnocuje: činí totiž z básnického cestopisu i v rámci poetiky poetistické útvar jak krajně programový, tak krajně protiprogramový, rozbíjející teoretickou představu svým vrozeným vnitřním neklidem. Už v Seifertově sbírce Na vlnách TSF vedlo krajní sblížení cestování a poezie k tomu, že specifika cesty jako pohybu vytrhujícího básníka z dosavadního prostředí vrhala zpětně reflexe na podstatu poezie. Cesta a cestování se staly melancholickou metaforou dobových redukcí její funkce. Na hlavu postavené moto z Máchy v úvodu této sbírky („Na tváři lehký žal, hluboký v srdci smích") bylo sice okázalou proklamací poezie antiromantické, vzdálené tragického prožívání skutečnosti, ale negované malkontentství se znovu ozývá v uvědomění tragikomičnosti básníkovy úlohy („Býti rybářem na Sahaře / a kapitánem lodi která nemá dna / hle to je vše co nám zbývá"), poznamenané vytržením poezie z reálných souvislostí. Ještě mnohem výraznější je ono vzdorné působení žánru v básnickém cestopisu Bieblově, jenž vlastně přes krajní oddramatizování lyrického hrdiny a hravou stylizaci cesty vůbec nezastřel základní a v básnickém cestopise typickou opozici domova a ciziny. Putování k „protinožcům" se v této perspektivě stává vlastně paradoxně poutí do míst, ze kterých se právě domov objeví jako „cizí", exotická, a tedy poetická krajina, v jejímž obraze i tradiční atributy země přísné, studené a asketické nabývají nového, pozitivního významu.

Na druhé straně světa jsou Čechy
krásná a exotická země
plná hlubokých a záhadných řek
jež suchou nohou přejdeš na Jména Ježíš

U nás je jaro léto podzim zima

U nás nosíme zimníky kravaty
a hole

Možná že padá sníh
anebo kvetou třešně

U nás rostou jahody

U nás je studená pitná voda

K. Biebl: Protinožci

Obdobná perspektiva se objevuje i v Seifertově sbírce Slavík zpívá špatně (1926), v níž báseň Tři hořká jadérka, věnovaná Bieblovi a inspirovaná jeho indonéskou cestou, opět v závěru konfrontuje obraz do-

mova a horké jižní krajiny. Domov se tu opět objevuje jako zaslíbená země v labyrintu cest („Jen usnout, usnout, jako usne had, / a najednou se doma probudit, / když je jaro!"). To zdůraznění domova jako výsostné a svrchované hodnoty mohla pak snadno prohlubovat o deset let později lyrika let třicátých a čtyřicátých v situaci krajního ohrožení země. Vývojovou progresívnost tohoto tématu ostatně potvrdil i Nezvalův básnický cestopis Sbohem a šáteček (1934), který vlastně dovršil poetistickou tradici básní z cest v nové, ve své podstatě již zřetelně surrealistické interpretaci.

Trasa cesty do Paříže, jižní Francie, Monte Carla, severní Itálie a zpět do Čech vytvořila vlastně kompoziční osu Nezvalovy sbírky, která dovolovala spojit více než stovku rozmanitých básní v celek. Ta důslednost, s jakou se jednotlivé básně přimykají k jednotlivým zeměpisným lokalitám, byla o deset let dříve poetistické poezii cizí. Surrealistická básnická technika se tu zmocňovala zeměpisné reality až příliš systematicky a s akcentem na řád, nicméně v okouzlení množstvím turistických dojmů, básnickým prožíváním dálky, ale konečně i opakovaným utvrzováním paralelismu básně a skutečnosti se tu udržuje mnoho z tehdejšího poetistického programu. Svět, teď už víc surrealisticky přeludný než poetisticky hravý, je vlastně opět nahlížen současně a obráceně jako klíč k podstatě poezie. Žánrová rozmanitost básní (drobných lyrických postřehů, reflexí na téma poezie a tvorby, ironických politických komentářů, milostné lyriky), ale i jejich rozmanitost tvarová (pravidelná strofika i volný verš) jako by vypovídaly o nekonečně pestrém životě v jeho zeměpisných podobách. Tuto skrytou a v jádru k dvacátým létům odkazující básnickou filozofii tu však otevřeně provází obava, že básnivost světa je ve skutečnosti vyhrazena umělým prostorům (bleší trh, monacké akvárium) a umělému nazíracímu postoji, a nijak se nedotýká podstaty. Okouzlující pestrost skutečnosti je najednou nahlížena s úžasem jako „zpitvořenost", svět se v této perspektivě mění v „pyšný Babylón", je „strašnou panikou", jehož jazyk se nutně a zásadně rozchází s básníkovým jazykem „z barev a tónů", jehož chaos je jenom formálně, neobsahově blízký snovému chaosu básně. Někdejší poetistická — v podstatě ještě opojná — nostalgie z neustálých proměn a střídání obrazů, která se u Nezvala vlastně již v Podivuhodném kouzelníkovi a pak ještě výrazněji v Básních noci dotkla tématu smrti, se v knížce Sbohem a šáteček stává mnohem

jednoznačněji výrazem zneklidnění ze světa, jenž se neřídí zákony básně a nedovoluje člověku uskutečnit přirozenou (a poetismem proklamovanou) touhu po kráse. Cestování se najednou — zcela proti logice toho, jak bylo interpretováno poetismem — přibližuje dávným alegoriím lidské pouti jako metafory života od narození ke smrti či hledání a nalezení svrchovaných hodnot. Poezie domova, která Nezvalův básnický cestopis uzavírá, nabývá v daném kontextu jednoznačné podoby: proti vířivému těkání labyrintem světa, jehož poetická hodnota je možná jen přeludem a na povrchu ulpívající bizarností, objevuje domov jako spolehlivou a vysvobozující jistotu, „ráj srdce".

Tento posun od poetistického básnického cestopisu dvacátých let k Nezvalově sbírce Sbohem a šáteček je součástí procesů, které značně proměňují obraz české literární situace v nevelkém časovém úseku mezi léty dvacátými a třicátými. Prudké sblížení básnického cestopisu s poetismem vedlo často v rámci celkové reakce na poetismus k odmítání obou. V Neumannově Sonátě horizontálního života (1937) se příznačně objevuje oddíl Kontinenty, který je okázalým odmítnutím poetistického pojetí světa jako nástroje estetického působení na senzibilitu básníka-cestovatele. Svět tu tentokrát není subjektu básníka zprostředkováván turistickým zábavným výletem „za hranice všedních dnů", ale moderními komunikačními prostředky. Je to spíš svět publicistické zprávy, rozhodně ne poetistický svět-báseň: i tradiční exotické emblémy poetistického zeměpisu se tu najednou objevují v novém světle — jako politikum, prostě jako skutečnosti veskrze sociální (Píseň rikšakuliů, Zulské dívky). Obdobně se vyvíjí — přestože vlastně stále ještě pod podmanivým tvárným vlivem avantgardního (futuristicko-poetistického) vidění skutečnosti — i poezie Jiřího Taufra. Jednotlivé prvky avantgardního modelu světa se i zde krajně politizují, a také tam, kde spolu s výchozí poetistickou technikou (navíc v symbióze s přehodnoceným žánrem pásma) přežívají trosky poetistického básnického cestopisu, jsou součástí zcela nového kontextu.

Zas odplouváš Jsi na lodi Sibirja
zas opřen kouříš v hamburském přístavu
kde rákosí stožárů šelestí do výšky

zas usmíváš se malé Holanďance

snad dceři starých Burů
jež v klíně louská burské oříšky

za každým soustem francouzské slovo polkla
ta prudká a statečná komsomolka

J. Taufer: Na shledanou

Polemika s poetismem mohla být však vedena — a bylo to patrno i na složité a až nepoetisticky komplikované struktuře nejvýznamnějších poetistických básnických cestopisů, zvláště Bieblova — nikoliv jen mimo cyklus básní z cest, ale přímo z pozice tohoto žánru. Není náhodou, že to bylo spjato v počátcích i s okázalou změnou směru cesty: v Horových Strunách ve větru (1927)[17] i v Seifertově knížce Slavík zpívá špatně (1926) se stává nositelem vývojové dynamiky soubor básní z cest „na východ", do Sovětského svazu. U některých textů z obou těchto sbírek jsou dosud patrny stopy asociativní kompozice s ještě poetistickými scenériemi („hra vlajek", „kapesní šátky", „duše Indie stoupá jak polibky rádia", Hora: V přístavu; „empírová lastura, z které se zrodila Venuše / s námořnickou čapkou", „Lodi nadívané máslem, čokoládou a čajem", Seifert: Město Leninovo apod.), ale těžiště již zřetelně nespočívá v montáži nesourodých motivů do básnivě vzrušující mozaiky. Do centra pozornosti se dostává sám — z hlediska avantgardní estetiky překvapivý fakt zvrstvené, složité a nejednoznačné reality: z vnitřně rozporného tematického materiálu je budována ne estetická koláž, ale složitá výpověď o smyslu skutečnosti. Příznačně je v obou sbírkách společně akcentován faktor času. Seifert pracuje s prolnutím obrazu Ruska muzeálního, Ruska odumírajících exponátů starého věku („plesnivý diadém", „rozpadlé róby mrtvých careven"), Ruska revoluce a jejího romantického patosu i Ruska všedního dne, v němž symbol zlata nahrazuje prostá předmětnost chleba (Píseň o Moskvě) a v němž rekvizitář minulosti vytlačuje pestrý výjev činorodého lidského hemžení (U matky boží iverské). Ještě nápadněji je toto téma nastoleno v Horových sovětských básních: vynořuje se z kuse zaznamenávaného přírodního výjevu v motivech „tisícileté jeseně", v dramatických rozporných obrazech „oráče" a „pluhu", „stepi" pracující k porodu apod., aby se stalo středem Horovy básnické filozofie.

Jdu jak duch Rudým náměstím
kol Leninova hrobu.
Tvé srdce bije. Je časoměr
a měří dobu.

V Moskvě

Nejde tu přitom prostě o návrat k látkovým zdrojům proletářské poezie, jak bystře postřehl Julius Fučík ve svém doslovu k Seifertově knížce: „Moskva, odkud podnikl včera svou velkou výpravu za poznáním, hle, Moskva, kterou opustil včera pro západ a nalézá dnes z druhého konce, nově a novou, docela jinakou, ne prostou hru barikád a rudých praporů, ale námahu, šedivé dílo, se zrezivělou krví na Kremlu jako těžkou stopu nutnosti a vykoupení."[18] Cesta, svět i postava putujícího básníka se opět zahalují vážností. Skutečnost cizí země se stává postupně skutečností dramaticky prožívanou a složitěji konfrontovanou s básníkem, ba ještě výrazněji než dříve — skutečnost se stává přímo výzvou k sebepoznání a sebehodnocení („Kdy ... uvidím v dálce sám sebe, / v té dálce, jež ve mně je?", J. Hora: Dálky).

V tomto směru, v zárodečné podobě vyznačovaném již na sklonku let dvacátých, bude lyrický cestopis pak využíván i později (O. Fischer, F. Branislav aj.). Proti extenzívní podobě poetistického cyklu básní z cest se prosadí jeho až krajně intenzívní podoba, v níž lyrický hrdina a prostor cizí země vstupují do složitého vztahu, ve kterém proti dřívější smyslové recepci, přijímání smyslových vjemů nabude důležitosti spíše dobývání významu. Cizí skutečnost básníkem objevovaná mu stane tváří v tvář jako skutečnost sdělující, jež dovoluje — díky cestováním stimulované recepční aktivitě — vyslovit skryté poselství. A zdá se, že ani fakt, že v případě básnického cestopisu Branislavova — oddíl Na severu ve sbírce Věčná země (1939) či oddíl Polární záře ve sbírce Dým k hvězdám (1940) — je cesta směrována přesně opačně, než kam dosud obvykle ukazovala střelka českého básnického cestopisu, není literárně bezvýznamný a nahodilý.

Tak či onak vypovídá o přesunu hodnot, k němuž v tomto desetiletí došlo, o celkovém pohybu od smyslovosti ke smyslu, od vnímání a estetické hry k přemítání, tedy ve směru, který u nás již tradičně v básnickém cestopisu znamenal směr severní. Obráží se to, zdá se, i na celkové „severské" stylizaci cesty do Sovětského svazu (reálně

uskutečněné v říjnu 1925) zvláště v cyklu Horově, jak naznačují nejen hojné motivy „sněhu“, „ledu“, „mrazu“, báseň věnovaná polárnímu badateli Amundsenovi, ale i přímá konfrontace Ruska, jež stanulo na nejednoduché cestě přeměny světa, s bezstarostným — a *falešným* — Jihem.

Severským městem
řetěz světel zívá.

Sbohem mé palmy, příboje
ohně, vody, vzduchu.

Hladovými těly jde do boje
sever duchů.

Křik práce, pocel rádia,
benzin a mlno.

V sníh a mráz, v lůno z ocele
vložené zrno.

POZNÁMKY

1 V našem kontextu srov. základní práce Zlatka Klátika Über die Poetik der Reisebeschreibung, Zagadnienia rodzajów literackich 11, 1969, seš. 2 (21), s. 126—153, zvláště pak syntetickou studii Vývin slovenského cestopisu, Bratislava 1969, která byla svou rozpracovanou teoretickou složkou užitečným východiskem také naší stati.

2 Cz. Niedzielski, O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej, Podróż — powieść — reportaż, Toruń 1966, citováno podle: Z. Klátik, Vývin slovenského cestopisu, s. 41.

3 Srov. Z. Pešat, in: Dějiny české literatury III, Praha 1961, s. 515, kde je Výlet na Krym charakterizován jako knížka „básníkova oddechu“; týž, Dialogy s poezií, Praha 1985, s. 162—179.

4 B. Václavek, Nové techniky v básnickém řemesle, Disk 1, 1925, č. 2, s. 1.

5 M. Rutte, Skrytá tvář, Praha 1925, s. 225—226.

6 B. Václavek, Od umění k tvorbě, Praha 1928, s. 108—110; F. Götz, Jasnící se horizont, Praha 1927, s. 185—187.

7 Nepřímo, odkazem v textu k J. Machovi, se kterým se Hora setkal v Římě a pobýval s ním i u moře v nedalekém Anziu, je do této tradice vtahován vlastně i „skeptický“ cestopis generace buřičů. J. Mach píše o Horově cestě ve své Římské vzpomínce na Josefa Horu, Marginalie 18, 1944/1945, č. 5—7, s. 65—72.

8 B. Václavek, Od umění k tvorbě, s. 108.

9 F. Götz, Jasnící se horizont, s. 185.

10 M. Blahynka, Zlaté časy avantgardy, in: sb. Avantgarda známá a neznámá II, Praha 1972, s. 18—23.

11 F. C. Weiskopf, 100%, Avantgarda 1, 1925, č. 4, s. 9.

12 E. Urx, Na vlnách TSF, DAV 1, 1925, č. 2, s. 57.

13 B. Václavek: „Poezie je dnes soukromou citovou zábavou, jíž maříme čas.“ In: Slovesné umění nové a proletářské, Pásmo 2, 1925, 1, s. 2—5.

14 K. Teige, Manifest poetismu, Red 1, 1928, č. 9, s. 317—336, citát s. 336.

15 Tamtéž, s. 335.

16 F. Götz, in: Z. Kalista, Vlajky — Barevná romance, Praha 1925, s. 6.

17 Ke konfrontaci Itálie a Strun ve větru viz. J. Mourková, Josef Hora, Praha 1981, s. 112—116.

18 J. Fučík, Cesta kolem světa, in: J. Seifert, Slavík zpívá špatně, Praha 1926, s. 59—63, cit. s. 62.