

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Ústav české literatury a literární vědy

Diplomová práce

Petra Bílková

**KONEC KARNEVALU**  
poetismus na přelomu 20. a 30. let

**THE END OF THE CARNIVAL**  
Poetism on the verge of the 1930s

Praha 2012

Vedoucí práce: doc. PhDr. Jan Wiendl, Ph.D.

*Děkuji doc. PhDr. Janu Wiendlovi, Ph.D. za cenné rady, vstřícné jednání a čas, který této práci věnoval.*

**Petra Bílková**

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

V Praze dne 27. 4. 2012

Petra Bílková

## Abstrakt

V první polovině 20. let minulého století se v české avantgardě začalo formovat *nové umění* – poetismus, který byl na základě jednotlivých manifestů a programových statí vymezen jako *modus vivendi*, ve 20. letech se utvářelo mnoho ideálů a idejí do budoucna, nejen pro společnost, ale i pro umělecká hnutí. Poetismus představoval svérázné pojetí umění i života, autorem teoretických statí byl především Karel Teige a Vítězslav Nezval. Pojetí života jako bezstarostné hry a zdroje radosti během několika let vyrchalo, do poetismu začala pronikat hořká tematika, v tuto dobu se mění poetika poetismu a z původního opojného veselí a každodenní krásy přechází toto avantgardní hnutí k závažné existencialistické tematice – důkazem toho je mnoho uměleckých děl, tato proměna se nejvýrazněji projevila v poezii. V básnických sbírkách autorů, kteří vyšli z poetismu, je stále patrná tato inspirace, do popředí se ale dostávají závažnější témata. Každá z těchto sbírek představuje svébytné vyrovnání se s problémy postupujících 20. let a se společností.

**Klíčová slova:** Konstantin Biebl, František Halas, Vladimír Holan, Vítězslav Nezval, Vilém Závada, Karel Teige, Devětsil, avantgarda, poetismus, proletářské umění, expresionismus, Nový Ikaros, Kohout plaší smrt, Triumf smrti, Básně noci, Panychida, generační diskuze.

## Abstract

In the first half of the 1920's, in the Czech avant-garde, a new art began to form – Poetism. On the basis of individual manifests and programmatic articles it was defined as *modus vivendi*. In the 1920's many principles and ideas were shaping the future, not only for the society, but also for the artistic movements. Poetism featured mainly an original concept of art and life; the authors of theoretical articles were mainly Karel Teige and Vítězslav Nezval. Within a few years the concept of life as a careless game and a source of joy faded and bitter-sweet topics began to penetrate Poetism. At this time, the poetics of Poetism changed from the original cheerfulness and everyday beauty to serious existential topics – the evidence is provided by many works of art. This transformation affected poetry the most. In poems made by authors, who came out of Poetism, inspiration thereby gathered is still evident; however, more serious issues are coming to the fore. Each of those poems expresses a distinct reconciliation with the challenges of the advancements in the society during the 1920's.

**Key words:** Konstantin Biebl, František Halas, Vladimír Holan, Vítězslav Nezval, Vilém Závada, Karel Teige, Devětsil, avant-garde, proletarian culture, expressionism, Nový Ikaros, Kohout plaší smrt, Triumf smrti, Básně noci, Panychida, generational discussion.

# Obsah

<b>1. Úvod</b> .....	6
1.1 Dobový kontext a kritika .....	7
<b>2. Umělecké a kulturní souvislosti</b> .....	10
2.1 Proletářské umění .....	10
2.2 Umělecký svaz Devětsil .....	11
2.3 Nové umění proletářské .....	13
<b>3. Poetismus – estetické principy a východiska</b> .....	16
3.1 Život básní .....	16
3.2 Pásmo – inspirace literární avantgardy 20. a 30. let .....	23
<b>4. Manifesty a programová prohlášení poetismu</b> .....	25
4.1 Stať Poetismus .....	26
4.2 Ultrafialové obrazy, čili artificialismus (Poznámka k obrazům Štyrského & Toyen) .....	28
4.3 Manifest poetismu .....	29
4.4 Báseň, svět, člověk .....	32
4.5 Kapka inkoustu .....	34
4.6 Pantomima .....	35
4.6.1 Papoušek na motocyklu čili o řemesle básnickém.....	36
<b>5. Básnické sbírky z přelomu 20. a 30. let</b> .....	38
5.1 Konec karnevalu .....	40
5.2 František Halas: Kohout plaší smrt.....	44
5.3 Vladimír Holan: Triumf smrti .....	46
5.4 Vilém Závada: Panychida.....	51
5.5 Konstantin Biebl: Nový Ikaros .....	54
5.6 Vítězslav Nezval: Básně noci .....	58
<b>6. Závěr</b> .....	68
<b>7. Seznam použité literatury</b> .....	71

# 1. ÚVOD

Literární scéna první poloviny 20. století je významně spjata s meziválečnou avantgardou. Poválečná léta ale nejprve nenaznačovala, na kolik významným se meziválečné období stane pro dnešní myšlení o literatuře. Stagnace a deziluze během prvních let po válce vedly mladou generaci k zamyšlení se nad současností a k přehodnocení stávajícího života, toto období hledání a experimentování je příznačné pro meziválečnou avantgardu v celé Evropě. Dvacátá léta mají významné, v jistém smyslu zakladatelské místo ve vývoji moderní české literatury, do centra literárního dění se dostala generace předválečná a generace nejmladší, poválečná, nešlo ale o pouhé vystřídání literárních generací, především šlo o proměnu společenského a myšlenkového klimatu.

V této diplomové práci, jak napovídá název, se budeme věnovat tzv. *konci karnevalu*,<sup>1</sup> tedy druhému období poetismu v druhé polovině 20. let. Nejprve v úvodních pasážích nastíníme dobový kontext a širší kulturní a literární souvislosti, ze kterých se poetismus zrodil. Nezbytným předpokladem je charakteristika poválečného literárního vývoje a proletářského umění v několika prvních letech po válce – literatura první republiky nejdříve navázala na vitalismus, poté se ale začala formovat poezie proletářská a později poetismus. V poválečném Československu se k proletářské myšlence připojili významní představitelé uměleckého života, mezi nimi například Josef Hora, Vítězslav Nezval, František Halas, Konstantin Biebl, Emil František Burian, Jiří Wolker nebo Karel Teige – byla zde spatřována naděje na lepší život, utopická vize socialismu měla být řešením problémů, jak vyvést lid z těžkostí, kterými byla nezaměstnanost nebo bída.

Práce se zaměřuje na teoretickou činnost Uměleckého svazu Devětsil a na jednotlivá programová prohlášení. Poetismus se během 20. let minulého století stal jedním z předních českých avantgardních uměleckých směrů, ačkoli se poetismus nikdy nerozšířil za hranice naší země, nechal se inspirovat světovým avantgardním hnutím, i když se nejprve vymezoval i proti němu. Hnutí avantgardy počátku 20. století je významně spjata se jmény mnoha umělců, nejvýrazněji s osobností Karla Teiga, který je autorem klíčových textů poetismu, Teige není jedinou významnou osobností, jeho studie a články, stejně jako Nezvalovy, jsou považovány za základní teoretická východiska poetismu, proto budeme vycházet právě

---

<sup>1</sup> *Konec karnevalu* – takto Alfred French označil druhou polovinu 20. let (FRENCH, Alfred: *The End of the Carnival*. In: *The Poets of Prague. Czech Poetry Between the War*. Oxford University Press, London 1969, s. 43.).

z těchto textů. Pokusíme se zaměřit ale i na skutečnost, do jaké míry poetismus ovlivnil kulturní scénu 20. let minulého století.

V první části této práce se budeme věnovat dobovému kontextu a širším souvislostem spjatým s utvářením se Uměleckého svazu Devětsil, dále pak programu poetismu a základním textům tohoto směru, detailněji se zaměříme na základní texty a programová prohlášení Devětsilu z 20. let minulého století. V druhé, praktické části, se zaměříme na básnické sbírky Vladimíra Holana *Triumf smrti*, Františka Halase *Kohout plaší smrt*, Viléma Závady *Panychida*, Konstantina Biebla *Nový Ikaros* a Vítězslava Nezvala *Básně noci*, rádi bychom zachytili vývoj poetismu během jeho krátkého trvání na pozadí těchto sbírek, našli společné rysy, ale zároveň tyto sbírky vymezili i vůči sobě.

## 1.1 Dobový kontext a kritika

Období první republiky mezi světovými válkami představovalo jeden z největších rozvojų české literatury. Vznik samostatného Československého národa představoval posílení demokracie, podnítil snahu mnoha umělců, ale především zbavil literaturu snahy o vznik českého státu, tak byl zápas o národní svébytnost završen. Ačkoli se samostatný stát nevytvořil bez národnostních, náboženských a sociálních problémů, kultura se zde šířila podstatně svobodněji než v době předchozí. Lépe se začaly vyvíjet svébytné literární směry a žánry v čele s významnými umělci. Demokratický stát měl silný vliv na rozvoj svobodného myšlení a utváření se nových uměleckých i politických spolků.

Demokratický systém umožňoval relativně svobodné myšlení, literatura a další druhy umění nebyly omezovány *shora* aktuálními politickými potřebami, otevřel se prostor pro svobodné diskuze, ve kterých se nacházeli noví umělci a nové literární a kulturní směry. F. X. Šalda později charakterizoval východisko této doby a poezie takto: „[...] smysly byly ničeny válkou, smysly byly utiskovány, umlčovány, vyhladovovány za války: smysly dostávají se nyní ke slovu ve výlučnosti předtím neznámé. Nyní samo prosté bytí lidské zdá se být zázrak nad zázraky. Teprve v nebezpečích a úzkostech války chápou lidé, že všecy, i nejvyšší formy života lidského mají předpokladem a základnou prosté lidské smysly a nejprostší jejich funkce, které jindy přehlíželi. Válka je veliká egalizátérka, veliká nivelizátorka života: srovnává a vyrovnává lidi. Ukazuje, že lidé jsou v podstatě z jednoho těsta... a zachrání-li se z takové povodně krve, všichni jsou si rovni v *nové radosti ze života*:

všichni cítí neskonale štěstí z toho prostého faktu, že žijí, třebas na otepi slámy, třebas v hadrech a všich; že vidí, že slyší, že dýchají, že cítí... čeho jsi si jindy neuvědomoval, co jsi jindy přezíral, svou prostou existenci, vysvitne ti náhle jako nejvyšší milost: dar všech darů. Po velkých katastrofách začíná se vždycky v jistém slova smyslu od abecedy. V nich člověk *zprimitivní*: odpadne z něho jako zbytečná omítka mnoho odvozeného, vyumělkovaného, přejemnělého.<sup>2</sup>

Základní otázky, které se objevily v poválečné literatuře, se dotýkaly svobody člověka a lidskosti, problému vztahu lidí mezi sebou, otázky nového uspořádání světa a sociální spravedlnosti – události spjaté s válkou a revolucí vtáhly literaturu hluboko do společenského procesu. Na kulturní scéně docházelo k prudkému střetávání sociálních a ideových koncepcí, které nakonec vedly k seskupování umělců a k vytváření nových kulturních skupin a hnutí. Poválečný vývoj literatury se ubíral dvěma směry, na jedné straně byly v literatuře patrné tendence demokratické, na druhé tendence orientované levicově – myšlenka socialismu se po válce jevila jako bezprostřední společenská perspektiva, socialistické myšlenky našly svůj ohlas téměř v celé české literatuře, nejen u generace nejmladší, ale i u generace starší. Společnost, včetně spisovatelů a významných představitelů země, nalézala řešení v myšlence revoluce, ta se jevila jako nejúčinnější východisko, ideje socialismu slibovaly lepší zítřky a hlavně jistoty, které lidé postrádali.

Pro nově vznikající umělecké proudy a směry je charakteristické, že vystupují jako kolektivní hnutí, překračují národní rámec a navazují vzájemné kontakty, ale především dostávají mezinárodní charakter – spojují uměleckou aktivitu s radikálním postojem, projevují se v destrukci starých hodnot nebo tvorbou nového slohu a řádu,<sup>3</sup> takto avantgarda dovršuje vývojovou tradici moderního umění. To, co odlišuje avantgardní vystoupení od individualistického postoje předchozího období, je začlenění umělců do kolektivního hnutí – spojení umělecké avantgardy s revolučním programem. Česká avantgarda měla blízký vztah k italskému a ruskému futurismu, ale především k francouzskému kubofuturismu, vazba na francouzskou kulturu byla umocněna literární orientací, důkazem této silné orientace byly četné překlady<sup>4</sup> francouzské poezie.

---

<sup>2</sup> ŠALDA, F. X.: O nejmladší poezii české. In: *O poezii*. Československý spisovatel, Praha 1970, s. 15–16.

<sup>3</sup> Destrukce starších hodnot je charakteristická pro expresionismus a dadaismus, nový sloh a životní řád spíše pro futurismus, konstruktivismus či poetismus.

<sup>4</sup> Karel Čapek překládá Apollinairovo *Pásmo* roku 1919, o rok později vydává výbor *Francouzská poezie nové doby*.



Válečné otřesy se staly podnětem k přehodnocení stávajících, všeobecně přijímaných mravních norem a životních hodnot, jedním takovým požadavkem byl mravní přerod člověka, od individualismu k nadosobním hodnotám. Zároveň se po válce znovu objevují umělecké tendence, které se zrodily na počátku války jako protest proti dehumanizaci člověka, někteří autoři těsně po válce navazují na předválečný vitalismus nebo expresionismus, světová válka uspíšila krizi individualistického životního postoje. Touto dobou se vitalismus a expresionismus vzájemně prolínají, současně s nimi se ale do kulturního podvědomí dostává nová nastupující literární generace, která svou tvorbou mění podobu těchto směrů – mladé literární generaci posloužil vitalismus a expresionismus pouze jako východisko, z principů těchto směrů začali budovat vlastní umělecký program. Tato diferenciací byla způsobena především úspěšnou revolucí v Rusku a vlivem atmosféry poválečných let, v literatuře se objevují otázky po vztahu umění a života, vztahu umělce vůči společnosti a také po smyslu umělecké tvorby, objevuje se také požadavek podílet se uměleckou tvorbou na stavbě nového poválečného světa, této funkci by se měla přizpůsobovat struktura literárního díla.

## 2. UMĚLECKÉ A KULTURNÍ SOUVISLOSTI

### 2.1 Proletářské umění

Počátkem 20. let je v literatuře patrný vliv proletářského umění, ke kterému se hlásila starší poválečná generace spisovatelů, cílem této tvorby bylo oprostít literaturu od soukromých témat, sentimentu, individualismu, ale i od expresionistické dekadence, v popředí bylo splynutí s novou nastupující třídní realitou. České proletářské umění krystalizovalo pozvolna na základě dosavadní poetiky spisovatelů a umělců, kteří se k němu hlásili. Kultura proletářského umění navazovala na předchozí směry a vycházela z nich, jeho vrcholu u nás předcházela první světová válka – do válečné zkušenosti byla často vyslovována idea, že pokrok techniky povede k rozvoji osobnosti a k míru samotnému, nicméně po tomto prožitku se obrací pohled mladých lidí na život zcela jiným směrem, přistupují k životu nikoli rozumem, jak tomu bylo dříve, hlavní důraz kladou na své city, zkoušejí vycházet z prosté radosti každodenního života.<sup>5</sup>

Proletářská literatura našla na chvíli svou základnu v Devětsilu, jeho působnost byla ale mnohem širší, zahrnovala i další autory, tyto umělce spojovalo přesvědčení, že v proletariátu spočívá zdroj nové tvořivosti, literatura měla být přístupná a srozumitelná, proletářské umění chtělo zobrazovat svět očima pracujícího člověka. Proletářskou poezii, která představovala hlavní literární proud po válce, ovlivnily říjnové události roku 1917, fakt, že se revoluce zdařila, znamenal, že už nešlo o vzdálenou a nedosažitelnou myšlenku, nicméně ani tato idea nebyla udržitelná dlouhodobě do budoucna – mladá generace umělců stála po první světové válce na rozhraní doby, kdy po zkušenostech s válkou a válečnou literaturou se rozhodli tvořit nové umění pro nový život. Tato skupina umělců v čele s Karlem Teigem podrobila proletářské umění revizi, následně ho shledala jako naprosto nevyhovující pro nastupující generaci, protože nebylo schopno dostatečně zodpovědět otázky doby a zareagovat na objevující se nová fakta. Díla proletářských umělců spojoval fakt, že jejich tvorba zůstávala stejná jako v předválečné době, ačkoli se svět zcela proměnil, proletářské umění se stále dalo charakterizovat jako didaktické a ideologické, rétorické nebo dokonce ódické, nová generace jejich tvorbu nahlížela jako nedostatečnou, protože neplnila požadavky, které byly kladeny na soudobou poezii. Proletářská literatura se omezovala na víceméně stabilní okruh témat a postupů, tento potenciál se ale postupně vyčerpal.

---

<sup>5</sup> VLAŠÍN, Štěpán: Jaro poválečné generace. In: Vlašín, Štěpán (ed.): *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu*. Svoboda, Praha 1971, s. 11.

## 2.2 Umělecký svaz Devětsil

Není jednoduché najít a vymezit počátek české avantgardy, těsně po válce je v popředí zájmu proletářská poezie, proto se za rok počátku avantgardy u nás vymezuje až rok 1920, což je rok založení Devětsilu, nicméně určité avantgardní principy a cíle jsou charakteristické pro dvě dřívější umělecká sdružení, pro Skupinu výtvarných umělců z roku 1911 a dále pro skupinu Osma, která byla založena ještě o čtyři roky dříve, a to v roce 1907. I sám Teige jako vůdčí osobnost avantgardy 20. a 30. let spatřoval počátky avantgardy dříve než v založení Devětsilu, a to v prvním desetiletí, kdy umělci odmítli německý expresionismus a italský futurismus.<sup>6</sup> Ve 20. letech vedle sebe můžeme najít dva typy právě se konstituujícího umění, první z nich představuje poetika Uměleckého svazu Devětsil a jejich pojetí proletářského umění a později světa, *kteřý se směje*,<sup>7</sup> druhým je Literární skupina, která čerpala svou inspiraci ze severské literatury, proto se jejich literatura vyznačovala severskou melancholií.

Umělecký svaz Devětsil se zrodil 5. října roku 1920 jako centrum nejmladších socialistických umělců, základní programové prohlášení bylo uskutečněno 6. prosince téhož roku – poetismus nebyl prvním literárním směrem hlásaným z řad spisovatelů Devětsilu. Umělecká orientace se brzy po jeho vzniku vyhranila a přešla od proletářského umění, v jehož duchu umělci nejprve tvořili a na jehož idejích se zformovali, k novému umění poetismu – nejprve tedy i toto umělecké hnutí bylo spojeno s jistou utopií socialistické a komunistické společnosti, vlastní básnický směr poetismus si našel během prvních let své existence pod vedením Karla Teiga – proletářské umění bylo umělci odmítnuto částečně i pro jeho pasivitu. Tato změna orientace znamenala, že starší generace umělců opouštěla řady tohoto uměleckého svazu. Poetismus se od předešlého uměleckého směru lišil v tom, že na rozdíl od proletářského umění nechtěl bojovat za lepší svět a promlouvat k tehdejší nespravedlnosti a bídě, cílem poetismu bylo vytvořit předobraz krásnějšího a veselejšího života. Poetismus usiloval o odstranění hranice umění, poetickým lyrismem se snažil prostoupit každodenní skutečnost. Nechal se inspirovat dalšími avantgardními směry, ale také novými atrakcemi a zábavami 20. století – cirkusem, varieté, poutěmi, jazzem, filmem, fotbalem. V polovině 20. let se Devětsil stal nejvýraznějším sdružením mladé umělecké generace, navázal na poetiku Guillaumea Apollinairea, futurismu, dadaismu, ale nechal se inspirovat i českou literární tradicí.

---

<sup>6</sup> VOJVODÍK, Josef: Česká avantgarda: vývoj skupiny, proměny, teorie, programy, umělecké postupy. In: Vojvodík, Josef; Wiendl, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy*. Togga, Praha 2011, s. 23.

<sup>7</sup> Aluze na studii Karla Teiga Svět, který se směje z roku 1928.

Devětsil zprvu čerpal z francouzské revui *l'Esprit Nouveau* a s jistým dobovým odstupem se z futurismu snažil vybírat jen určité prvky. Zredukovaný předválečný futurismus se v českém umění projevoval svou touhou po nových světech a skutečnostech a především kladným vztahem člověka ke stroji. Devětsil si žádal vše, co zintenzivňovalo život člověka, proto se vymezoval k dosavadnímu umění, ve skutečnosti ale navázal na kubofuturistickou tradici, z které čerpal, současně chtěl tvořit proletářské umění a s ním se vrátit k člověku jako jedinci, tak se snažil sloučit prvky dvou uměleckých směrů, futurismu s proletářským uměním. Výsledkem bylo moderní umění moderního světa, umění perspektivní, suverénní a civilizační, s exotickými prvky, které chtělo zachytit člověka a společnost, proto se odvrátilo od individualismu.

Mezi zakládající členy Devětsilu v Praze můžeme zařadit spisovatele Artuše Černíka, Jaroslava Seiferta, Ivana Suka nebo Franze Carla Weiskopfa, z malířů Adolfa Hoffmeistera, Karla Vaňka, Aloise Wachsmanna, Františka Muziku a Ladislava Süsse, dále režiséra Jindřicha Honzla, architekta Josefa Havlíčka, hudebního teoretika Josefa Löwenbacha, teoretika Vladimíra Štulce a především teoretika a kritika Karla Teiga. Později se k Devětsilu připojil i Karel Prox, Karel Veselík, Vítězslav Nezval nebo Vladislav Vančura, který byl také zvolen prvním předsedou Uměleckého svazu Devětsil v Praze. Roku 1923, tedy o tři roky později, vzniká brněnské ústředí Devětsilu, mezi jehož členy patřil Artuš Černík, František Halas, Bedřich Václavěk nebo Jaroslav Bohumil Svrček, na samotné umělecké činnosti se podílelo mnohem více umělců, ústředí v Praze a Brně spolu komunikovalo především díky spolupráci Karla Teiga a Václava Černíka.

Umělecká koncepce Devětsilu byla formulována již v roce 1922 v přednáškách *Proletářské umění* a *Nové umění proletářské*. Přednáška *Proletářské umění* byla uveřejněna v dubnu roku 1922, spoluautorem byl Jiří Wolker, přednáška *Nové umění proletářské* byla poprvé přednesena v květnu 1922 Karlem Teigem a Jaroslavem Seifertem na večeru Devětsilu, kde jako základní požadavky nastupujícího umění byla žádána revolučnost, tendenčnost a kolektivismus. Ačkoli se spisovatelé v počátcích Devětsilu hlásili k proletářskému umění, vycházející literatura se postupně začínala vzdalovat těmto ideálům. Jedním takovým příkladem byl sborník Devětsil z roku 1922, kde se otevřeně o poetismu nemluvilo, nicméně se zde proletářské umění revidovalo, ve stejném čísle sborníku byla také zařazena báseň Vítězslava Nezvala *Podivuhodný kouzelník*, která nezapadala do rámce proletářského umění, Nezvalova báseň se tak stala prvním signálem nastupujícího poetismu, který byl oficiálně vyhlášen až o dva roky později, tedy v roce 1924. Mladá nastupující generace nenavazovala na předchozí umění, zprvu popírala předešlé umělecké

poetiky, aby mohla začít od *začátku*. Umělci se vědomě odkláněli od ideálů předchozí civilistické poezie, jejich cílem se stal *nový člověk* ve své svobodě, spravedlivější svět budoucnosti a harmonický život. Umělci vycházeli z nejchaotičtějšího období dosavadních dějin, proto tvořili předobrazy zítřka, ke kterým směřovala veškerá lidská snaha, zájem nového umění se zaměřoval na člověka, na jeho práci a na řešení základních životních otázek.

Posun myšlení uvnitř Devětsilu naznačují předmluvy ke dvěma dílům Jaroslava Seiferta, autorem prvního z nich je Vladislav Vančura, jedná se o předmluvu ke sbírce *Město v slzách*, Vančura zdůvodňuje existenci proletářské poezie a její zásady, autorem druhé předmluvy ke sbírce *Samá láska* je Karel Teige, který v tuto dobu stále ještě zastává socialistické myšlenky, ale postupně se od proletářského umění vzdaluje, vyzdvihuje myšlenku, že by do české literatury a její nové kultury měly pronikat cizí vlivy a stejně tak, že by česká literatura a kultura měla oslovovat jiná umění a jiné národy. Myšlenka zahraničních vlivů v domácí literatuře byla poprvé vyslovena ve studii *Nové umění proletářské* z roku 1922, z této koncepce se rozvíjí poetismus, jehož básnickou realizaci signalizovala sbírka *Pantomima* Vítězslava Nezvala, kam byl znovu zařazen *Podivuhodný kouzelník*. Touto dobou vedle sebe existuje na kulturní scéně více literárních směrů, poetismus se tedy rodí na pozadí těchto estetik a literatur, pro 20. léta je charakteristická umělecká pluralita a žánrová mnohost.

Teoretické a programové koncepce aktuální ve 20. letech se vzájemně v některých bodech lišily, básnická generace Devětsilu vytvořila na základě soudobých teoretických koncepcí Stanislava Kostky Neumanna, Jiřího Wolkera, Josefa Hory a také Karla Teiga svérázný umělecký program, ve kterém se sdružoval revoluční postoj s avantgardním řešením.

## 2.3 Nové umění proletářské

Umělecký sborník Devětsil z roku 1922 se stal důležitým literárním přelomem na pomezí uměleckých epoch, a to proto, že obsahoval mnoho z příštích literárních proudů. V článku *Nové umění proletářské*<sup>8</sup> Teige zcela cíleně mířil k umění a myšlence poetismu. V textu se ještě nemluví o poetismu jako v pozdějších manifestech, jsou zde ale formulovány základní předpoklady a požadavky *nového umění*. Při formulaci nové estetiky vycházel Karel Teige z marxistických teorií Lunačarského. Otázka proletářské kultury byla počátkem 20. let

---

<sup>8</sup> Článek *Nové umění proletářské* byl poprvé publikován ve sborníku Devětsil, podzim 1922.

minulého století zásadní, začaly se jí zabývat odborné, ale i akademické kruhy. Stejně aktuální byla i otázka tendenčnosti umění, které se věnovalo mnoho textů, dilema představovalo buď „umění pro umění na jedné, a umění takřečené tendenční na opačné straně“.<sup>9</sup>

Teige ve svém článku vymezuje požadavky na nastupující umění, načrtává v něm několik úkolů kladených na novou estetiku, základním východiskem dle autora musí být marxistické umění – „[...] buďto nové umění bude proletářské, nebo nebude vůbec“.<sup>10</sup> Opět se zde setkáváme s myšlenkou, že důležitým východiskem je uskutečněná ruská revoluce, která měla dopomoci k realizaci hospodářské rovnosti a spravedlnosti, ale i k osvobození lidské práce. Autor vycházel z marxistického umění a literatury tak, jak bylo známo ve společnosti, považoval totiž marxismus za jediný možný světový názor, a to proto, že byl schopen ovlivnit nejen praktické, ale i teoretické oblasti. Marxistická kultura se tedy stala základním východiskem pro nové nastupující umění, které mělo nahradit *idealistickou estetiku a kritiku*.<sup>11</sup>

Teige se ve svém textu snažil stanovit úkoly a povinnosti, které byly kladeny na umělce revoluční přítomností, proto se krátce věnoval i předešlým uměním a estetikám, jejich východiskům, cílům a ambicím, proti nim vymezil požadavky na nové nastupující umění antiteticky. „Nové umění proletářské nevzroste ani tak z osobního socialistického smýšlení [...] nýbrž z pozitivního faktu nové společnosti.“<sup>12</sup> Teige v dosavadním umění a kultuře viděl existenci silné linie vývojové kontinuity, nastoupivší umění mělo proto pouze dvě možnosti, jak se vymezit oproti předešlé tvorbě, a to na ni buď navázat, nebo ji popřít, ale vždy „[...] musí nutně vycházet z forem předešlých, byť by sebevíce toužily se jich oprostít a naplnit jejich protiklad. I jim musí být období bezprostředně předešlé předstupněm na jejich dráze.“<sup>13</sup> Jedním ze základních požadavků na *nové umění* bylo, aby poměr nastupujícího umění k předcházejícímu období byl bezprostředně antitetický, Teige žádal nepokrytý protiklad a revoluci umění, považoval umění za funkci života.<sup>14</sup>

Teige formuloval své teze pro umění budoucnosti, jedním ze základních požadavků byla nezbytná nutnost odpsychologizovat umění, proto Teige uvádí, že nová estetika by měla být spíše sociologií než psychologií. „Bude-li estetika spíše *sociologická*, znamená to přeneseně,

<sup>9</sup> TEIGE, Karel: Nové umění proletářské [1922]. In: VLAŠÍN, Štěpán (ed.): *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu*. Svoboda, Praha 1971, s. 266.

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 275.

<sup>11</sup> Tamtéž, s. 249.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 258–259.

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 250.

<sup>14</sup> Tamtéž, s. 264.

že bude spíše *historická*: což předpokládá vybudování všeobecných dějin umění z marxistického hlediska.<sup>15</sup> Soudobé umění a kulturní politiku vymezil autor jako tvorbu uzavřenou, jako umění bez cíle, proto se dle autora toto umění obracelo pouze k velmi úzce vymezené skupince jedinců, pro které bylo stvořeno. Později bude stejnou myšlenku obhajovat Karel Teige v poetistických manifestech z roku 1924 a 1928, *nové umění* poetismu vymezil jako kolektivní umění pro všechny, nejen pro úzkou společnost vyvolených.

Základním cílem literatury se dle Karla Teiga stala skutečnost, aby literatura, potažmo poezie, lid oslovovala a líbila se mu. Významným znakem proletářského umění bylo kolektivní cítění a smýšlení, proto jako další požadavky na marxistické umění vyžadoval Teige *kolektivnost* a *lidovost* – lidovost byla žádána pro svou srozumitelnost, částečně ale také pro svou zábavnost a poutavost, do pozadí odsunul například díla bratří Čapků a nahradil je pokleslými žánry, indiánkami, sentimentálními romány, kinem či fotbalovým zápasem, protože, jak uvedl Teige, těmito žánry žil proletariát – pouze tak mohlo být, dle autora, vyhověno touze po činorodém, plném a aktivním životě. Teige obhajoval myšlenku, že život dokáže naučit mnohem více než umění nastudované v knihovnách a galeriích, protože umělci z lidu jsou životu a sobě navzájem vždy blíže.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> TEIGE, Karel: Nové umění proletářské [1922]. In: VLAŠÍN, Štěpán (ed.): *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu*. Svoboda, Praha 1971, s. 252.

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 272.

### 3. POETISMUS – ESTETICKÉ PRINCIPY A VÝCHODISKA

„Na jaře 1923, toho nezapomenutelného roku, se vzpomínkou na nějž budu umírat – jednoho večera, jehož všecka slova mi utkvěla v paměti, procházel jsem se s Teigem po Praze, a pocitující atmosféru štěstí, jehož svědky byly jarní vůně, hvězdy, růžence světél v ulicích, zvracející opilci, žebravé stařenky a líčidla starých nevěstek, opírajících se o nároží, našli jsme východisko z disharmonie světových názorů, jež byly mumifikované, jedovaté a trudné – a objevili jsme poetismus.“<sup>17</sup> Tak ve svém díle Vítězslav Nezval připomíná den, kdy se zrodil poetismus.

#### 3.1 Život básní

Ačkoli období poetismu v dějinách české literatury zabírá necelé desetiletí, od svého počátku prošlo toto umělecké hnutí výraznou proměnou, od vidin exotických dálek a cestování přes jistoty domova až po jeho samotné a neúspěšné hledání. Poetismus nejvíce těžil z aktuálního dobového opojení, lidé hledali nové hodnoty, válka a s ní spojená tragika byla za nimi. Před první světovou válkou a během ní docházelo k deformaci mezilidských vztahů, vztahů člověka k sobě samému, k přírodě a k tomu, co ho obklopovalo, poetisté z tohoto odcizení vinili společnost, která se čím dál více stávala složitější a přestala mít zájem o člověka jako individualitu, soustředila se pouze na sebe. Program poetistů si za svou vlastní filozofii určil překonání tohoto odcizení, a to pomocí nové literatury, nového umění a nového způsobu života. Z této proměněné doby a nespokojenosti vyšel poetismus a stal se novým uměleckým směřováním, nebyl ale koncipován pouze jako umění pro *vyvolené*, právě naopak, kladl si za cíl stát se novou filozofií života a novou tvorbou, chtěl naplňovat životní funkce a jejich smysl, měl být chápán jako *modus vivendi*.<sup>18</sup> „Poetismus je především *modus vivendi*. Je funkcí života a zároveň naplněním jeho smyslu. Je strůjcem obecného lidského štěstí a krásné pohody, beznáročně pacifický. Štěstím je komfortní byt, střecha nad hlavou, ale i láska, výborná zábava, smích a tanec. Je vznešenou výchovou. Dráždidlem života. Ventiluje deprese, starosti, rozmrzelost. Je duchovní a morální hygienou.“<sup>19</sup> Takto poetismus – *modus*

<sup>17</sup> NEZVAL, Vítězslav: Návěští o poetismu, ReD 1, č. 3, 1927.

<sup>18</sup> Tak poetismus formuloval Karel Teige v klíčových poetistických textech ve 20. letech.

<sup>19</sup> TEIGE, Karel: Poetismus [1924]. In: VLAŠÍN, Štěpán (ed.): *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu*. Svoboda, Praha 1971, s. 559–560.



*vivendi* tematizoval Karel Teige, jako přístup k životu, jako životní optimismus a radost, bezstarostnou budoucnost a především jako zaměření se na člověka jako na individuální lidskou bytost, na jeho svobodu a přání. Proletářské umění se také zaměřovalo na člověka, nikdy ne ale jako na individuální osobnost, vždy jako na zástupce určitého širšího společenství. Teigův přístup k životu měl člověka osvobodit a umožnit mu radosti, které do té doby neznal a nemohl si je dopřát, *modus vivendi* představuje v Teigeho pojetí kvalitu života – nepřipouští žádný pesimismus, jediná vidina budoucnosti je optimistická.<sup>20</sup> S novou definicí poezie a životního přístupu souvisí i poetistická definice nového svobodného člověka – s tímto pojetím se můžeme setkat už od prvních textů z počátku 20. let, ve stati *Novým směrem* a *Obrazy a předobrazy*, výrazněji je poté tematizován v prvním poetistickém manifestu.

Poetismus daleko překračoval literární oblast, zahrnoval nejenom poezii a prózu, ale také divadlo a film, výtvarná umění a architekturu, ale i hudbu, poetismus postihoval kulturní oblast a *životní sloh* v celém rozsahu – v této koncepci šlo o obsáhnutí a obohacení lidského života. Dle nastupující generace jedinou náplní uměleckého díla mohl být člověk – snahou nebylo vytvořit velké umění, nýbrž umění pro každého, které bude čerpat z lidovosti, národních písní nebo i dětských čmáranic, nevytvářelo se pouze umělecké hnutí, ale nový život, jehož mělo být umění odrazem. Poetismus se proto neměl stát pouhým avantgardním směrem nastupujícím po předešlých hnutích, jak tomu bylo dosud, především měl být cestou z nekonečných problémů a neutuchajícího smutku. „Po ideali[z]ovaných proletářích, barikádách a rudých praporech, přišla doba a móda ‚svobodného žonglérství‘, ‚umění samozřejmého, rozkošného a dostupného jako sport, láska, víno a všechny lahůdky‘, doba ‚clownů, tanečnic, akrobatů, námořníků a turistů‘, ‚harlekinády citů a představ‘, tedy ten ‚excentrický karneval a velikolepý zábavní podnik‘.“<sup>21</sup> Poetismus se tak měl stát spíše životním přístupem než uměním v dosavadním slova smyslu.

Tito umělci vstoupili do literatury s myšlenkou, že prožít krásný život je stejně lehké, nebo těžké jako prožít lásku, sport či popít víno. Život, který tvořil odraz umění, byl darem i hrou zároveň, hrou s minimem pravidel, bez velkých závazků a především bez následků do budoucnosti – poetismus se nesnažil vycházet z romantických iluzí, ale z intenzity života, zrodil se ve světě, *kteřý se směje*, jeho posláním se stala fantasknost i ležérnost, prvky hravé i milostné, ale především měl být naplněn optimismem, tak byl kladen důraz na lidskou

<sup>20</sup> Teige vycházel z předpokladu, že válka znamenala to nejhorší, co mohli lidé zažít, proto budoucnost musí být pouze *lepší*.

<sup>21</sup> TEIGE, Karel: Manifest poetismu. In: Nezval, Vítězslav; Teige, Karel: *Manifesty poetismu*. Odeon, Praha 1928, s. 15.

individualitu, kreativitu a poznání. Umělci Devětsilu se nadchli právě pro ty nejmenší a nejušednější věci, které nás obklopují každý den. „Logicky patří sklenice stolu, hvězda nebi, dveře schodům. Proto jich nevidíme. Bylo třeba položit hvězdu na stůl, sklenici v blízkost pianina a andělů, dveře v sousedství oceánu. Šlo o to, odhalit skutečnost, dát jí její svítivý tvar jako v první den.“<sup>22</sup> Logická pravidla odsunuli do pozadí, místo nich nastoupila čistá imaginace a volné asociace.

V základních poetistických textech se dočteme, že poetismus začínal od samého počátku, jako umělecký zdroj mu nesloužil žádný literární odkaz. Tento základní požadavek ale nemohl být nikdy zcela splněn, každé umění se vymezuje nebo čerpá z předchozích směrů, proto ani tento avantgardní směr nebyl bez literárních inspirací a předchůdců v minulosti. V prvním manifestu Teige tuto myšlenku ještě obhajuje, o čtyři roky později, v *Manifestu poetismu* z roku 1928, už ale cítí potřebu se k tomuto rozporu znovu vyjádřit, za největší inspiraci uvádí francouzské prokleté básníky, pokud si ale přečteme jednotlivé poetistické sbírky a nezůstaneme u pouhých teoretických tezí, vynušíme silnou poetistickou inspiraci v symbolismu či poezii Karla Hynka Máchy. Už od samého počátku programového vyhlášení poetismu si byl Karel Teige vědom základního rozporu, který se v něm nacházel, proto se také později k této premise vracel a rozpracovával ji dále. Nepochybně můžeme v průběhu celého poetistického období najít kontinuitu symbolistické tradice, ta byla aktuální i na přelomu 30. let, odkaz k této tradici nejzřetelněji nalezneme v básni *Smuteční hrana za Otokara Březinu*, který zemřel v roce 1929. Tradice v duchu nového umění si žádala určité přehodnocení, starší umění bylo přijímáno s podmínkou nového nadhledu a revize. Jednou z nových základních hodnot poetismu se měl stát primitivismus a primitivní umění, ve kterém byla spatřována autentičnost a spontánnost, tyto hodnoty byly přijaty už dříve skupinou Osma.<sup>23</sup> Literární inspiraci čerpal poetismus z evropského umění, především z prokletých básníků, Charlese Baudelaira, Jeana Arthura Rimbauda, ale i Comta de Lautréamonta, Edgara Alana Poea a Guillauma Apollinaira a dalších, z domácí tradice poetisté navazovali na proletářské umění a na předválečnou modernu, i když i k ní zprvu vyslovovali nesouhlas.

Stále ale zůstalo vymezování proti realistické a částečně i proletářské literatuře, expresionismus byl odmítán v celé své šíři, neboť poetismus se měl zakládat na čiré asociaci a fantazii, měl vycházet z různorodé tematiky a bohatství žánrů, nikoli z přehnaného

---

<sup>22</sup> NEZVAL, Vítězslav: Kapka inkoustu. In: Nezval, Vítězslav; Teige, Karel: *Manifesty poetismu*. Odeon, Praha 1928, s. 10.

<sup>23</sup> Devětsil zde hledal především novou formu, pro členy skupiny Osma šlo o návrat ke kulturním tradicím (VOJVODÍK, Josef; WIENDL, Jan: *Česká avantgarda: vývoj, skupiny, proměny, teorie, programy, umělecké postupy*. In: *Heslář české avantgardy*. Togga, Praha 2011, s. 15–16.).

rozumování, s marxistickou a proletářskou literaturou ale poetismus spojovala myšlenka socialistické revoluce. Inspirace byla také spatřována ve francouzské, italské a ruské literatuře, nejvýrazněji byla přejímána inspirace z Ruska, kde poetisté viděli spokojené porevoluční uspořádání společnosti a odkud byl také vzat ruský konstruktivismus, který se později s jistými alternacemi stal nutným doplňkem českého poetismu. Orientace na francouzskou kulturu byla dána především dlouholetou francouzskou tradicí a mnohaletou literární inspirací, Itálie byla obdivována pro svůj temperament, antiku a později i pro renesanci. Tento obdiv v temperamentních a rozhodných národech souvisel i s jednou z hlavních snah poetistů, ačkoli to zpočátku nebylo zřejmé, avantgarda velice důrazně polemizovala s tradičními a dlouholetými *českými neduhy*, hlavní náplní programu poetistů se tak stala snaha o lepší národní povahu.<sup>24</sup> Nešlo tedy pouze o uměleckou modernost a šťastnou budoucnost, za tím vším se skrýval daleko složitější cíl, který potřeboval více než šest let, aby mohl pomýšlet na úspěch.

Společným rysem avantgardních směrů byl blízký vztah života a umění, avantgardní hnutí často existovala na pozadí evropských diktatur, někdy s nimi bývají spojovány i na základě spolupráce. Pro poetismus se vzájemné propojení umění a života stalo jednou ze základních premis programu, čím se ale poetismus od ostatních avantgardních směrů lišil, byla skutečnost, že se snažil zbavit jakýchkoli politických ambicí – v důsledku to znamenalo, že se snažil stát netendenčním a nepolitickým uměleckým směrem. Lišil se ale také tím, že ve svém ideovém základu se neměl stát pouhým literárním programem, školou nebo *ismem* v běžném slova smyslu – jeho ambice byly vyšší, chtěl se stát způsobem nahlížení na život a životem samotným, život měl být básní. Teige vyhlásil, že poetismus není malířství, není literatura, není *ismus* v dosavadním slova smyslu, není ani uměním v tradičním romantickém pojetí, chtěl nastolit vládu čisté poezie, která odpovídala potřebě zábavy a aktivity.

Jak jsme zmínili výše, poetismus ve své koncepci nezasahoval pouze literární umění, ale i umění výtvarné a hudbu, architekturu a divadlo, což dokládá druhý manifest poetismu, který se věnuje výhradně výtvarnému umění – poetismus se nesnažil striktně oddělovat jednotlivá umění, naopak, bylo pro něj zásadní paralelní tvoření v několika uměleckých formách. Nový životní a umělecký styl měl být docílen skrze prostupování se jednotlivých zvukových a vizuálních vjemů, snahou poetismu bylo překročit tradiční české vlastnosti a vytvořit nový veselý a přirozený svět. Poezie, kterou si přál Teige vytvořit, se měla stát poezií pro všechny

---

<sup>24</sup> BLAHYNKA, Milan: Zlaté časy avantgardy. In: Vlašín, Štěpán (ed.): *Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu*. Svoboda, Praha 1972, s. 15.

smysly, v popředí měl být lyrismus jako dominantní prvek, proto se snažil *lyrizovat svět a život*.

Dualita poetismu, myšlení v protikladech a zároveň úsilí o estetickou syntézu, poetismus a konstruktivismus, stavba a báseň, emocionalita a racionalita, fantazie a konstrukce, příroda a civilizace – tento rozpor se objevil už roku 1924 v prvním manifestu, Teige si byl tohoto rozporu vědom, proto se ho ve svých dalších textech snažil domýšlet a obhajovat, pokoušel se morálně obhájit své teze, tak se ale později dostal do sporu s praktickou politikou.

První manifest poetismu je z roku 1924, následující roky poté poetismus zažíval svůj vrchol, Milan Blahynka označuje toto období jako *zlaté časy avantgardy*, konkrétně jde o léta 1925–1928,<sup>25</sup> avantgarda v Čechách touto dobou zažívala svůj největší rozkvět, sílilo kulturní povědomí, vycházelo mnoho avantgardních časopisů a revue, umění se odráželo nejen v literatuře, ale také v umění, hudbě, architektuře a v dalších uměleckých formách, navíc poetismus má touto dobou slabou literární konkurenci. Ve svých počátcích se musel potýkat s konkurencí proletářského umění, o pár let později ale další literární směry nemají tak silný vliv na českou kulturu jako poetismus. Počáteční konkurence Literární skupiny, která vznikala přibližně ve stejnou dobu jako Devětsil, byla nepatrná, až během následujících let se stala významným oponentem české avantgardy marxistická kritika reprezentovaná Stanislavem Kostkou Neumannem, Josefem Horou nebo Juliem Fučíkem, která čerpala z proletářského umění z počátku 20. let.

Umění vždy odráželo aktuální vývoj ve společnosti a ve světě, to, co bylo nezbytné a žádané po válce, nemělo v literatuře své opodstatnění o pár let později, kdy se společnost posunula dále. Jiří Brabec mluvil v souvislosti s poetismem o podlehnutí vítězné přítomnosti,<sup>26</sup> koncem 20. let nebyl poetismus schopen zareagovat na nové aktuální skutečnosti, stagnoval v několika radostných letech těsně po válce. Hledání nových cest a východisek bylo stále ještě aktuální i pro polovinu 20. let, a tedy i pro poetismus. Základním předpokladem poetismu byla snaha navázat blízký kontakt s životem proletariátu, cílem bylo následovat lid v jeho zábavách, umění se tak mělo stát součástí běžného života. Texty vznikající ve 20. letech, jejichž autorem je Karel Teige, pro nás z dnešního hlediska představují čistou utopii, pro všechny tyto texty je charakteristická jistá programovost a manifestační ráz – utopická vize Karla Teiga měla své opodstatnění koncem 10. let, tedy po době, která přinesla do té doby největší zklamání v moderních dějinách, jeho statě z počátku

<sup>25</sup> BLAHYNKA, Milan: Zlaté časy avantgardy. In: Vlašín, Štěpán (ed.): *Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu*. Svoboda, Praha 1972, s. 7.

<sup>26</sup> VOJVODÍK, Josef; WIENDL, Jan: Česká avantgarda: vývoj, skupiny, proměny, teorie, programy, umělecké postupy. In: *Heslář české avantgardy*. Togga, Praha 2011, s. 41.

20. let byly velice aktuální, nicméně pozdější texty obsahovaly stejné programové body a umělecké cíle, poetismus setrval na své poetice z první poloviny 20. let, tak nedokázal zareagovat na proměňující se skutečnosti ve světě a ve společnosti.

Již od prvního stěžejního textu dotýkajícího se poetismu můžeme soudit, že umělecký program tak, jak byl vymezen Karlem Teigem, se nemohl stát vůdčím uměleckým směrem na dlouhou dobu, poetismus zabíral v našich literárních dějinách dobu šesti let. Poetistické manifesty, konkrétně první manifest *Poetismus* a druhý *Manifest poetismu*, mají mnoho společných prvků. V druhém manifestu Teige vycházel z prvního textu, v něm je umění bráno jako věda, později ale bude poetismus chápán jako filozofický názor či teorie umění. Požadavky na poezii jsou především v oblasti její aktivity a dynamiky, poezie se měla stát součástí běžného života a dospět k osvobození všech složek básně. Dalším předpokladem bylo také zrušení uměleckého profesionalismu, poezie se proto měla stát dennodenní skutečností, která by byla vytvářena lidem – poezie básníků z lidu je lidem nejbližší, tak měl poetismus představovat aktivní součást života. Pojetí poetismu představovalo malou revoluci v postavení básníka i v náhledu na život – oproti symbolismu nebo dekadenci neměl básník stát v pozadí jako nepochopené individuum, básníkem se mohl stát každý.<sup>27</sup> Požadavky byly kladeny také na osvobození lidského ducha a fantazie. Poetismus se snažil zaujmout a promlouvat k člověku a společnosti, ve své době ale představoval poměrně radikální vizi umění, experimentoval s básnickými obrazy, metaforami, první manifest je ve svém základě utopický, nově vytvářené umění mělo dopomoci vytvořit originální přístup k životu, v soudobé společnosti ale k takto radikální změně dojít nemohlo, tak se tyto požadavky Karla Teiga staly z dnešního hlediska spíš naivními představami. V prvním manifestu se věnuje Teige také výkladu moderního umění, historický předěl moderní poezie nacházel v romantismu, vyzdvihoval jeho osvobození se od vžitých pravidel, což mu umožnilo uvolněnou formu poezie. V tomto textu stále ještě popíral umění futurismu, dadaismu, ale také Guillauma Apollinaira, jeho odmítnutí literárních tradic ústí do požadavku umění nezaloženém na předešlých literárních směrech, nicméně v druhém manifestu už považuje tato umění za nutná východiska poetismu, v tomto ohledu Karel Teige přehodnotil svá stanoviska a důsledněji se věnoval jednotlivým umělcům a uměleckým hnutím, jejichž prvky a motivy se staly součástí poetismu. První manifest naznačil základní směřování poetismu, druhý pak vedl k důslednějšímu rozboru základních tezí, výjimkou je konstruktivismus,

---

<sup>27</sup> Víze Karla Teiga, jak ji viděl ve svých statích během 20. let minulého století.

v druhém manifestu je konstruktivismus zmíněn pouze v souvislosti s architekturou, ačkoli v prvním textu byl považován za nezbytný doplněk a protiklad poetismu.

Druhý manifest je reakcí na soudobý stav umění, autor se jím ale také snažil umlčet kritiky a odpůrce poetismu, kteří zastávali názor, že poetismus je *mrtev*. Cílem druhého manifestu bylo důsledné prozkoumání poetistického programu od počátku, druhý text jednotlivo důsledně teze a východiska poetismu, především se věnuje některým otázkám rozpracovaným v prvním textu. Teige se zde vrací nejen k uměleckým východiskům, rozpracovává ale také svou teorii poezie pro všechny smysly, jejíž náznaky jsme mohli číst už dříve, soustředí se především na jednotlivé specifické okruhy umění a nové skutečnosti, které se umělecké tvorby dotýkají – cílem Karla Teiga bylo sloučit všechna umění v jedno *umění životní*. Nejsilnějším přínosem poetismu bylo ale jeho zobrazování reality, bohatá imaginace a využívání asociace.

Od původní poetistické hry později Teige přechází k myšlence životní harmonie, poetismus považoval za poslední kapitolu ve vývoji literatury, i z tohoto autorova předpokladu můžeme soudit, že jeho myšlenky byly ve své době nereálné, společnost, na kterou se Teige obracel svými manifesty, musela postupem času řešit zcela jiné záležitosti – středem zájmu společnosti se stávala závažnější tematika, hospodářská a společenská krize se projevila nejprve v politice a v životě běžných lidí, vzhledem k tomu, že se ale situace nezměnila, postihla tato krize i kulturu a umění – politická situace silně ovlivnila meziválečné umění, česká meziválečná avantgarda v sobě obsahovala prvky revoluční i romantické, šlo ale také o hnutí sociální. Teige se rozhodl budovat budoucnost, vycházel z předpokladu, že se revoluce zdaří, proto jsou jeho vize natolik utopické, vyšel z vidiny světa, která neměla reálný odraz ve skutečném životě, a zaměřil se na tento nový předobraz budoucnosti. Částečně to souvisí i s jeho požadavkem, aby nové umění čerpalo pouze ze sebe a nevracelo se zpětně k předešlým hnutím a směrům, tato tvorba měla odrážet nový svět a novou tvorbu budoucnosti, když se ale revoluce nezdařila ani během druhé poloviny 20. let, začal se Teige vracet k některým rozporuplným bodům prvního manifestu, aby je pevněji zakotvil do soudobé poetiky – z dnešního odstupu tak vize Karla Teiga, představené v programových prohlášeních a textech poetismu, představují spíše jakýsi *věčný sen*.

Během 20. let se Karel Teige věnoval nejen otázkám moderní poezie, ale také, v té době, okrajovým uměním, fotografii či filmu, jako teoretik formuloval principy nastupující avantgardní estetiky. Cílem jeho snažení bylo vytvořit jednotnou životní filozofii, věnoval se oblastem výtvarného umění, architektury i poezie. Jeho snaha o začlenění umění do všedního

života se odrážela nejen v jednotlivých manifestech, ale i v literárních studiích, například ve studii o Charlesi Baudelairovi. Výbor studií *Stavba a báseň* byl vydán roku 1927, autor se v této knize snažil přiblížit poezii s malířstvím, fotografií i s architekturou, spojovala se zde básnická vynalézavost poetismu s racionálním řádem konstruktivismu, cílem bylo programové sloučení těchto složek. Teige objevil souběžnost moderních uměleckých směrů a technik, teoreticky zasahoval do většiny oblastí avantgardy.

V roce 1928 Teige vydal soubor studií, cyklus *O humoru, klaunech a dadaistech*, která se skládá ze dvou částí. V oddílu *Svět, který se směje*, charakterizoval Teige složku dadaismu v poetismu ve vztahu k její mimoliterární a mimoumělecké inspiraci, v části *Svět, který voní* sledoval autor vývoj dadaismu a poetismu z hlediska osamostatňování se poezie, v posledních kapitolách knihy se těžiště přenáší k vývojovým problémům avantgardy. Už v těchto kapitolách se Karel Teige přibližuje surrealismu – ačkoli ten v české avantgardě zakotví až během 30. let, příklon Karla Teiga k surrealismu je patrný i ve výše zmíněné stati *Báseň, svět, člověk*. Karel Teige, stejně jako Vítězslav Nezval hájili poetismus až do doby, než jeho místo nahradil surrealismus.

### 3.2 Pásmo – inspirace literární avantgardy 20. a 30. let

*Pásmo*, stejnojmenná báseň, ale i svěbytný žánr české poezie – *Pásmo* bylo vydáno roku 1912 v Paříži, o sedm let později, v roce 1919, bylo poprvé přeloženo do češtiny a od té doby se stalo silnou inspirací pro nastupující básnické generace, především pro českou uměleckou avantgardu, jeden z důvodů, proč se u nás stala tato báseň natolik významnou, vidí Michal Bauer také ve skutečnosti, že mezi válkami byla patrná umělecká orientace na francouzskou literaturu a umění.<sup>28</sup> Literární, a tedy i básnické experimenty jsou příznačné pro celé 20. století, principem poetiky *Pásma*, jako uměleckého žánru, je naprostá básnická uvolněnost a kontinuita představ. *Pásmo* přináší do umělecké tvorby mnoho nových principů, Zdeněk Pešat upozorňuje z formální stránky především na střídání pravidelného a volného verše a na jejich splývání v jeden celek, lomený rým a asonanci, charakteristické jsou delší poémy, interpunkce zcela mizí. Co se v poezii dosud objevovalo v protikladech, nyní se ocitá v těsné blízkosti, prostupuje se přítomnost s minulostí, lyrika s epikou, tragické a komické prvky, prolíná se vnitřní a vnější realita, dalšími podstatnými principy je autobiografičnost,

<sup>28</sup> BAUER, Michal: *Pásmo*. In: Vojvodík, Josef; Wiendl, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy*. Togga, Praha 2011, s. 258.

subjektivismus a polytematičnost, se kterou neodmyslitelně souvisí oslabení tématu skladby, mění se polohy básnického subjektu, střetá se životní realita s mýtem a snem, pásmo se stává vyznáním, zpovědí.<sup>29</sup> Jednou z charakteristik této poezie je všednost a každodennost, do poezie se dostává s *Pásmem* běžný život se svými drobnými radostmi i smutky. Polytematické skladby střídají lyrickoepickou poezii.

Tato inspirace nachází své uplatnění v mnohých poetikách 20. století od doby svého vydání až do dneška, nejvýrazněji se ale uplatnila v české meziválečné avantgardě, pásmo jako literární žánr je charakteristický především pro poetismus a pozdější surrealismus, pro básníky, jakými byl Konstantin Biebl, Vítězslav Nezval, Jiří Wolker nebo Vilém Závada slabší inspirace je poté patrná například u Františka Halase, Vladimíra Holana nebo Jaroslava Seiferta. V období vrcholného poetismu, tedy někdy kolem roku 1926 a 1927 se autoři opět vrací k Apollinairovi, od vydání *Pásma* uplynulo čtrnáct let, přesto je stále aktuální, všichni zde uvedení autoři do jisté míry z *Pásma* vycházejí, jeho principy umožňovaly lépe postihnout realitu, přesto básníci druhé poloviny 20. let posouvají jeho tvorbu o něco dále.

---

<sup>29</sup> PEŠAT, Zdeněk: Apollinairovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poezie. In: *Dialogy s poezií*. Československý spisovatel, Praha 1985, s. 137–142.



## 4. MANIFESTY A PROGRAMOVÁ PROHLÁŠENÍ POETISMU

Základní programová stanoviska Devětsilu jsou obsažena v mnoha statích publikovaných během 20. let minulého století. Jednotlivé texty se liší svou formou i obsahem, určit základní charakteristiku toho, co je manifest, se u poetismu stává poněkud problematické – proto se v různých zdrojích dočteme rozdílný počet manifestů spadajících do období poetismu. Tento počet můžeme zredukovat na tři až čtyři základní texty, na druhou stranu ale toto číslo můžeme rozšířit až na osm základních poetistických statí. Tento problém vychází ze skutečnosti, že téměř každý text, který Karel Teige během 20. let publikoval, měl manifestační ráz.

Karel Teige byl vůdčí osobností Devětsilu, ale i celé avantgardy 20. let, je autorem mnoha textů, které můžeme považovat za klíčové – v této práci nechceme zpochybňovat důležitou úlohu textů vymezujících avantgardní program, nicméně bychom rádi za základní manifesty poetismu považovali stat' *Poetismus* z roku 1924, *Ultrafialové obrazy čili artificialismus* z roku 1928 a *Manifest poetismu* z roku 1928, autorem všech tří textů je Karel Teige, za další základní texty považujeme *Kapku inkoustu* Vítězslava Nezvala, která byla vydána v roce 1928 společně se dvěma posledně zmíněnými manifesty. Někteří literární vědci často k základním statím řadí také studii *Papoušek na motocyklu čili o řemesle básnickém*, v této práci neopomineme ani tento důležitý text, nicméně ho nepovažujeme za základní manifest. Nezvalova *Abeceda* nebývá označována jako programové prohlášení poetismu, nicméně svým obsahem mu odpovídá daleko více než jiné texty, které se běžně řadí ke stěžejním textům. Vzhledem k tomu, že naše práce zahrnuje vznik a vývojové proměny poetismu, především pak jeho vrchol a konec, omezíme si dobu vzniku programových prohlášení jednotlivých textů na 20. léta, ačkoli poetismus je vyhlášen až v roce 1924, některé texty se ho dotýkají již znatelně dříve.

Jedny z prvních důležitých poválečných textů samotného počátku 20. let, které už mají manifestační ráz, představovaly statě Karla Teiga vydané roku 1921 – v textu *Novým směrem*<sup>30</sup> a v textu *Obrazy a předobrazy*<sup>31</sup> chtěl Teige především upozornit na zklamání, které přinesly předchozí umělecké směry, jako byl futurismus, kubismus nebo expresionismus – nový vzor umění byl spatřován v primitivismu a v umění unanistů, v národních písních, lidovém umění, ale také v jednoduché dětské tvorbě – tak měl být zminimalizován rozdíl mezi tzv. velkým uměním, které bylo do této doby tvořeno

<sup>30</sup> Text *Novým směrem* byl poprvé publikován v *Musaion* II, jaro 1921.

<sup>31</sup> Text *Obrazy a předobrazy* byl poprvé publikován v *Kmen* IV, 24. února 1921.

současnými největšími umělci, a mezi uměním obyčejných lidí, protože tvorbou obyčejných lidí byla v pojetí Karla Teige myšlena například fotografie nebo i dobrá anekdota. S některými myšlenkami objevujícími se již v těchto textech, se můžeme později setkat v modifikované podobě v poetistických manifestech.

Prvně vydaným textem dotýkajícím se poetismu je stať *Nové umění proletářské*, o kterém jsme se již zmínili dříve. Stať byla publikována už v roce 1922, představuje předzvěst poetismu a hledání nových uměleckých zdrojů. Texty vydané během prvních let druhého desetiletí minulého století jsou příznačné revidováním předcházející epochy. Základními tématy tohoto období je analýza soudobé společnosti a uměleckých směrů, ale také myšlenka revoluce. V prvních letech po válce se k této myšlence připojovalo mnoho umělců, ale i širší veřejnost. Úspěšná říjnová revoluce znamenala pro mladé revolucionáře utvrzení se ve správnosti této teze, nicméně revoluce stále nepřicházela, a ačkoli ji teoretik Teige ve svých statích stále měl za aktuální ještě roku 1924, v praktickém životě aktuálnost této teze skončila někdy kolem roku 1921.

## 4.1 Stať Poetismus

Oficiálně první manifest poetismu byl zveřejněn v roce 1924 v časopise Host Karlem Teigem pod názvem *Poetismus*.<sup>32</sup> Podle autora stať prochází společnost i literatura závažnou krizí, poválečná avantgarda se začala štěpit do dílčích skupin, a tak neexistoval v tomto období jeden vedoucí literární směr, proto avantgarda pozbyla svého vedoucího postavení v literatuře.<sup>33</sup> Další důvody této krize spatřoval Teige v nedostatečných literárních zdrojích, protože se literatuře nedostávalo správné a bohaté inspirace – Teige opouštěl dosavadní umělecká pojetí, sympatizoval s experimenty, ve kterých spatřoval základní východiska literatury a umění vůbec.

Zrod poetismu je popisován jako výsledek spolupráce několika autorů, která vycházela ze společného postoje proti ideologické literatuře, která v umění do té doby převládala. Poetismus nově přichází s vizí, že základní a zároveň nejdůležitější hodnotou lidstva je sám člověk a jeho osobní štěstí, což v literatuře představuje poměrně radikální odklon od dosavadních poetik. Společnost, jak ji viděl Teige, neměla žádné iluze, jistoty nebo vize

<sup>32</sup> Manifest *Poetismus* byl poprvé publikován v Host III, červenec 1924.

<sup>33</sup> TEIGE, Karel: Poetismus [1924]. In: VLAŠÍN, Štěpán (ed.): *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu*. Svoboda, Praha 1971, s. 554.

budoucnosti, lidem chyběly ambice – touto dobou byla jako základní východisko vyslovována myšlenka socialismu a revoluce. Tato vize socialistické revoluce se objevila už dříve než v této stati, ale ještě zde ji Teige viděl jako jednu ze základních podmínek nové společnosti a nového umění. Jediný strach socialistického světa spatřoval Teige v bezduchem rozumu, který by určoval svět.

Poetismus podle programových statí měl znamenat *nové umění*<sup>34</sup> – nenavazovat na dosavadní umělecké směry, chtěl si vytvořit vlastní umění od samotného *počátku*, Teige kladl důraz na důsledné odmítání romantických prvků a na romantické pojetí literatury – později byl ale tento postoj přehodnocen a překonán – romantické prvky se začaly v poetistickém umění objevovat jako součást milostné hry. Do této doby hlásané kolektivní štěstí proletářskou literaturou bylo eliminováno, na místo toho se do popředí dostala spokojenost individuální bytosti, po dlouhé době se v literatuře setkáváme s tezí, že každý člověk má právo na citový život, soukromí, vlastní radost i fantazii<sup>35</sup> – od samého počátku poetismu byla vyslovována myšlenka, že toto umění má být uměním žít a užívat si života,<sup>36</sup> v takto pojaté koncepci se umělcem a básníkem mohl stát každý, poetismus si kladl za svůj cíl stát se životem a život básní. Projevem poetismu mohlo být prakticky cokoli – milostný rozhovor mezi milenci, improvizace nebo dopis, základní podmínkou byla jednoduchost a prostost ideologie,<sup>37</sup> poetismus se tak měl stát funkcí života a naplněním jeho smyslů – měl být zdrojem štěstí a naplněním životních okamžiků.

Poetismus, jak byl Karlem Teigem formulován, se měl oproti ostatním avantgardním směrům stát uměním bez filozofické orientace,<sup>38</sup> měl se vyhnout komplexním názorům a být pouhou atmosférou života. Teige v ideologické a tendenční literatuře spatřoval zbytky již překonané tvorby. V 19. století Flaubert popsal umění budoucnosti jako neosobní a vědecké – o polovinu století později se vyskytla základní otázka, zda takto charakterizované umění bude stále uměním, proto se právě Teige vymezoval vůči tomuto druhu tvorby – poetismus chtěl být přesným opakem, neheroický a fantaskní, zároveň ale i milostný.<sup>39</sup> Poetistické východisko, že umění se mělo stát životem, se odráželo i v dalších blízkých souvisejících uměleckých formách, nejen v literatuře, poetismus tak měl blízko k výtvarnému umění, filmu, fotografii, hudbě i k architektuře, tato myšlenka byla v dalším manifestu rozvedena do

<sup>34</sup> TEIGE, Karel: Poetismus [1924]. In: VLAŠÍN, Štěpán (ed.): *Avantgarda známá a neznámá. I. Od proletářského umění k poetismu*. Svoboda, Praha 1971, s. 554.

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 560.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 554.

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 558.

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 557.

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 556.

myšlenky poetismu jako umění pro všechny smysly. Za nezbytný doplněk a protiklad poetismu byl považován konstruktivismus, oba směry vycházely ze stejných základů, konstruktivismus byl charakterizován jako vidina budoucnosti a půdorys života, modernita byla přijímána jako výsledek lidské cílevědomé práce. Moderní život vyžadoval konstruktivní práci, z které se rodila nová krása života a umění – Teige v konstruktivismu nacházel samotnou existenci moderního světa. Vztah poetismu a konstruktivismu charakterizoval následovně: „po šesti dnech práce a budování světa je krása sedmým dnem duší“.<sup>40</sup> Poetismus a konstruktivismus představovaly metodu a soudobé vyznání.

## 4.2 Ultrafialové obrazy, čili artificialismus (Poznámka k obrazům Štyrského & Toyen)

Text *Ultrafialové obrazy, čili artificialismus*,<sup>41,42</sup> jehož autorem je Karel Teige, byl vydán roku 1928. Autor zařadil tuto studii o výtvarném umění mezi manifesty poetismu, neboť pro umění poetismu i výtvarného umění vymezoval stejná východiska a mnoho společných prvků. Nové umění, jak Teige poetismus označoval, nebylo vyhlášeno pouze v literatuře a v poezii, ale i v malířství – někteří výtvarní umělci ve 20. letech vyhlásili zánik malířství<sup>43</sup> tak, jak bylo veřejnosti známo doposud – předešlé epochy malířství byly považovány za překonané. Literatura i umělecká výtvarná tvorba do té doby sloužila vyšším cílům, od těchto historických funkcí malířství upustilo až počátkem 20. století, umění se osvobodilo novými postupy a žánry,<sup>44</sup> jakými byla například reklama či fotografie.

Poetismus a artificialismus spojovala barevná hra, ale i emoce obsažené uvnitř díla a ztotožnění umělce se svým dílem. „Obrazy Toyena a Štyrského nevypravují divákovi ničeho: čarováním a kouzly svých linií a barev probouzejí v něm toliko dialog vědomí s podvědomím, osoby se vzpomínkami. A přece nejsou to obrazy snů a halucinací. Snad podvědomě inspirovány, jsou v plném jasu vědomí reali[z]ovány: básní nové skutečnosti, nové květy, nová světla, dirigují film vzrušení a dojetí, vytvářejí ultrafialový, nadvědomý

<sup>40</sup> TEIGE, Karel: Poetismus [1924]. In: VLAŠÍN, Štěpán (ed.): *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu*. Svoboda, Praha 1971, s. 556.

<sup>41</sup> Text *Ultrafialové obrazy, čili artificialismus* byl poprvé publikován v ReD 1, č. 9, červen 1928.

<sup>42</sup> Pojmem *artificialismus* Toyen a Jindřich Štyrský označovali své umění, později šlo o malířský styl 20. a 30. let 20. století, který byl založen na volných asociacích.

<sup>43</sup> TEIGE, Karel: *Ultrafialové obrazy čili artificialismus*. In: Nezval, Vítězslav; Teige, Karel: *Manifesty poetismu*. Odeon, Praha 1928, s. 11.

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 11.

svět [...].<sup>45</sup> Stejně tak jako v literatuře, i v umění se opouštějí tradiční postupy a techniky, začínají se používat neobvyklé prostředky, aby tak mohlo být dosaženo nových efektů.

### 4.3 Manifest poetismu

*Manifest poetismu*<sup>46</sup> z roku 1928 je z velké části rekapitulací prvního manifestu *Poetismus* z roku 1924, Teige v něm spojuje do širších souvislostí několik bodů, které uvedl již v dřívější stati, nejvýrazněji rozvádí literární tradici, na kterou poetisté ve své poetice navázali. Tento manifest považujeme za poslední stěžejní poetistické prohlášení.

*Manifest poetismu* byl publikován až v roce 1928, tedy rok po vydání Nezvalovy skladby *Akrobat* nebo po Zavadově sbírce *Panychida*, Teige stále obhajoval hravé umění plné radosti, nicméně tyto jeho vize zůstaly pouze v rovině teorie, umělecká díla se od tohoto programu začala odklánět a vydala se vlastním směrem – Teige zůstal u svých základních stanovisek a východisek, se kterými jsme se mohli setkat už dříve v jiných programových statích, poetistický program prošel téměř neznatelnými proměnami, přesto ale tento manifest zůstává nejdůležitějším textem poetismu. Ve studiích a textech vydaných po oficiálním vyhlášení poetismu se Karel Teige stále vracel ke svým původním programovým prohlášením a snažil se jejich obsah – poetismus tak, jak byl stanoven během první poloviny 20. let, obhájit. Teige se snažil hájit myšlenku poetismu, zpočátku se poetističtí umělci vymezovali proti předešlému umění, v této stati se Teige snaží poetismus stavět vedle jiných soudobých avantgardních směrů, jaký vztah k sobě z dobového i z historického hlediska zaujímaly – poetismus vstoupil do literatury v době určité stagnace avantgardních směrů, jakými byl dadaismus, futurismus, expresionismus nebo kubismus – poetismus neměl ale vystřídat existující umělecké směry nebo jim konkurovat, jeho cílem bylo formulovat životní názor a určit literatuře novou cestu, poezie tak dostala nový směr kudy směřovat – poetismus neměl být chápán jako nový avantgardní směr, hnutí nebo škola. To, co bylo v poezii hledáno doposud, bylo od základu přehodnoceno, literatura potřebovala světovou provázanost, pluralitu a neohraničenost, samotný a omezený vývoj domácí literatury byl nedostačující, národností jednostrannost literatury škodila, tak definoval Teige své požadavky.

---

<sup>45</sup> TEIGE, Karel: Ultrafialové obrazy čili artificialismus. In: Nezval, Vítězslav; Teige, Karel: *Manifesty poetismu*. Odeon, Praha 1928, s. 12.

<sup>46</sup> *Manifest poetismu* byl poprvé publikován v ReD 1, č. 9, červen 1928.

Mladá generace umělců měla možnost opustit regionální poezii a nacionální myšlenky, světová válka je oproti generaci nad nimi odcizila, v celé šíři důsledků se tito umělci zřekli literárního dědictví a historických odkazů hodnot, které byly vyznávány dříve.<sup>47</sup> Nastupující generace neodmítla hodnoty předešlého umění, měla dostatek literárních odkazů, na které mohla navázat, nicméně nenavázala bezprostředně na předcházející literární epochu. Pomyslný začátek nové a osvobozené literatury byl Karlem Teigem a dalšími poetisty spatřován v romantismu a v Charlesovi Baudelairovi. Tato literární epocha byla považována za počátek čisté poezie – poezie, která byla zbavena veškerých zákonů, kterým doposud podléhala. Jednou ze základních premis poetismu byla jeho netendenčnost, proto se samotné východisko hledalo v romantismu, kterému se jako prvnímu podařilo stát se netendenčním a nedidaktickým – poprvé ve své historii se literární umění oddělilo od náboženství a filosofie, ale především od politických cílů.

Nastupující generace spisovatelů znala historický vývoj moderní literatury, proto se tito umělci snažili očistit poezii, aby nemohla být zneužita k mimoestetickým účelům, tedy například pro politické účely, s tím souvisela i forma básně, která se měla podříditi funkci, nikoli ale jejímu účelu – poezie se nesměla podřizovat racionální srozumitelnosti, emocionálnosti básně mělo být dosaženo skrze její efektivnost. Dalším důležitým prvkem poezie byla celková revize slovesného materiálu, zde šlo především o slova jako o nositele pojmového obsahu, poezie se měla vyřadit ze světa pojmů a kategorií, a především, poezie měla probouzet všechny smysly, kterými zpětně měla být vnímána. Úkolem nastupujících generací bylo vymanit poezii z úkolů, kterým v minulosti sloužila, život poezie se měl stát samostatným a nezávislým. Nově vznikající útvary básní a nové experimenty měly za úkol, aby poezie byla vnímána celou lidskou osobností, tak se měla stát poezií univerzální.

Karel Teige ve svém manifestu rozlišuje dva proudy básnictví<sup>48</sup> formující se od poloviny 19. století. (1) Na jedné straně vymezuje poezii s mnohaletou tradicí – epickou literaturu, která měla svůj obsah a děj a byla pro ni charakteristická odičnost a rétoričnost. (2) Dalším, nově rozvíjejícím typem poezie byla vymezena čistá forma básnictví, kde byla báseň definována jako plynulý tok metafor. Teige odmítl (1) dlouholetou literární tradici a přiklonil se (2) k čisté poezii, z historického hlediska zde můžeme spatřovat jisté tendence k očistě poezie a k eliminování nesourodých cizorodých prvků. V poezii se proměnila forma básně,

---

<sup>47</sup> TEIGE, Karel: Manifest poetismu. In: Nezval, Vítězslav; Teige, Karel: *Manifesty poetismu*. Odeon, Praha 1928, s. 16.

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 17.

inspirace, došlo ale i ke změnám spojeným se změnou funkce poezie – upouští se od idejí a důraz je kladen na básníkovu představivost. V této době se stává velice důležitá propojenost různých druhů umění a smyslů, což je jeden ze základních předpokladů poetismu.

Pro české poetisty se vzorem a inspirací stali francouzští básníci, již zmíněný Charles Baudelaire, Artur Rimbaud, Stéphane Mallarmé a další moderní básníci. Poetisté byli osloveni především vizí básně bez slovesného řádu a gramatických vazeb, do poezie se s těmito umělci, především díky Mallarmému dostal nový smysl, další rozměr básně, kterým čtenář básně vnímal – typografický rozvrh písma na stránce a typografická úprava knihy se stala důsledně sladěnou optickou soustavou a přesným poměrem mezi tiskařskou černou a bílou stránkou papíru, od této chvíle se typografie stala důležitým obsahem básní i slov.<sup>49</sup> Symbolismus obohatil poezii o volný verš, díky němuž byl zpružněn rytmus básně a dodán smysl jakéhosi nekonečna,<sup>50</sup> anuluje se interpunkce, což umožňuje básni otevřený systém, a ruší syntax, hlavní apel je básníky kladen na intuici a představivost čtenáře, od kterého je žádána spolupráce, protože až ve chvíli přečtení si básně divákem se básně rodí.

Karel Teige domýšlel svou představu poezie pro všechny smysly do důsledků, poetismus nám z dnešního hlediska obohatil poezii o zrakové vnímání básně, díky typografii dospěla poezie postupem času k úplnému zoptičtění. Prvním básníkem, který využíval ve své tvorbě typografii, byl Guillaume Apollinaire, který skládal své básně do různorodých obrazců, tak se poezie a výtvarné umění dostávaly do hlubšího sepětí. V české literatuře se typografické úpravy básně začalo používat později, prvním výraznějším typografickým počinem byla Nezvalova *Abeceda*, jejíž grafickou úpravu vytvořil Karel Teige.

Literatura byla obohacena o nové kategorie, které odpovídaly vyšším literárním a estetickým cílům a také jiným praktickým a intelektuálním potřebám člověka, jak jsme výše uvedli, poetismus měl za cíl oslovovat všechny lidské smysly, básně tedy měla být vnímána naprosto komplexně. Karel Teige vymezil poezii pro všechny smysly, konkrétně shledává osm smyslů, jak můžeme literaturu, potažmo poezii vnímat. Takto Karel Teige vnímal poezii pro všechny smysly.<sup>51</sup>

- poezie pro zrak čili osvobozené malířství: kinografie, obrazová básně
- poezie pro sluch: hudba, jazz

---

<sup>49</sup> TEIGE, Karel: Manifest poetismu. In: Nezval, Vítězslav; Teige, Karel: *Manifesty poetismu*. Odeon, Praha 1928, s. 18.

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 19.

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 30–31.

- poezie pro čich: symfonie vůní
- poezie pro chuť: kuchařské umění
- poezie pro hmat: hmatové básně či taktilní obrazy
- poezie intersensoriálních ekvivalencí: osvobozené divadlo či optofonetika<sup>52</sup>
- poezie tělesných a prostorových smyslů: sport či tanec
- poezie smyslu komična: groteska<sup>53</sup>

Umělecký přerod není ve 20. století charakteristický pouze pro literaturu, potažmo pro poezii, historickou změnou procházelo také výtvarné umění, které se oprostilo od mimouměleckých požadavků. Malířství, stejně jako poezie, si kladla nové cíle, a to dojmout divákovu sensibilitu. Výtvarné umění ve svých dějinách vznikalo ve službě zobrazovací funkci, proto byl potřeba poměrně dlouhý boj za osamostatnění výtvarného umění, jeho estetických hodnot tak, jak známe umění dnes.<sup>54</sup> Pablo Picasso jako hlavní představitel soudobého umění vyhlásil ve své době konec umění – kubismus se tak stal výtvarným uměleckým směrem, který osvobodil malířství ze starého naturalismu a obohatil ho barevným lyrismem a čistou poezií, tento přerod v literárním umění patří také kubismu.

#### 4.4 Báseň, svět, člověk

Autorem textu je Karel Teige, stať *Báseň, svět, člověk*<sup>55</sup> byla vydána roku 1928, Teige tento text považuje za druhou část *Manifestu poetismu*, někteří literární vědci ho považují dokonce za třetí poetistický manifest.<sup>56</sup> Karel Teige v této studii rozpracovává myšlenky a teze svých prvních dvou manifestů, věnuje se poezii pro pět smyslů, konkrétní realizaci této poezie na základě vědeckých poznatků z jiných oborů – výsledkem této teze by byla univerzální poezie, která by umožnila nové vnímání poezie i světa. Teige tuto myšlenku rozpracovává v myšlence *nového člověka*, pro kterého by byly charakteristické „*nové pudy, nové smysly*,

<sup>52</sup> Optofonetika měla zahrnovat i zvukovou složku filmu.

<sup>53</sup> V tomto bodě Karel Teige vyzdvihuje grotesku a Charlie Chaplina, smích a humor považoval za nezbytný k životu.

<sup>54</sup> TEIGE, Karel: Manifest poetismu. In: Nezval, Vítězslav; Teige, Karel: *Manifesty poetismu*. Odeon, Praha 1928, s. 22.

<sup>55</sup> Stať *Báseň, svět, člověk* byla poprvé publikována v knize *Svět, který voní*, v kapitole *Poesie pro pět smyslů, čili druhý manifest poetismu* v roce 1928.

<sup>56</sup> Květoslav Chvatík považuje stať *Báseň, svět, člověk* za třetí manifest poetismu ve své knize *Teige a báseň: Karel Teige jako teoretik moderny*.



*nové tělo, nová duše*“.<sup>57</sup> Všechny tyto jeho vize ale nejsou uskutečnitelné v soudobé společnosti, proto jako jednu z prvních podmínek pro proměnu společnosti určuje změnu člověka samotného. Již v druhém manifestu Teige hovořil o hledání harmonie ve světě a potažmo i v umění, zde se k této myšlence vrací, dle autora by měla nastat harmonie mezi tělem a duší. Autor poezii považuje za nejvyšší umění a nachází ji ve všech oblastech lidského života.

Problém soudobého umění spatřuje Teige v estetickém hodnocení – soudobá estetika nebyla schopna dostatečně rychle reagovat na nastupující umění, s novými směry by měla přicházet i nová estetická měřítká. Ke slovu *umění* musíme dle autora přistupovat s uvozovkami – Teige se vrací ke svému pojetí umění, stále zastává názor, že život by měl být básní, což umožní kvalitní naplnění života – zde se vraťme ještě k hledání harmonie, protože dle autora je v harmonii ukryto štěstí, když tedy dosáhneme této životní harmonie skrze její hledání, bude nám umožněno prožít bohatý a kvalitní život. Smysl umění Teige spatřuje v lidském pudu, který má vliv na lidskou osobnost, tvůrčí pud je ukryt v lidské sexualitě – tento text sice vzniká roku 1928, můžeme zde ale objevit přechod k surrealismu. Mezi poetismem a surrealismem bylo mnoho rozdílů, Teige ale nacházel u obou umění společný cíl – osud: „[surrealismus a poetismus] jsou pseudorevolučními intelektuály či revolučními pseudointelektuály šmahem a paušálně proklínány jako spiritualistické hry jako buržoazní kratochvíle, jako květy dekadence a bahna [...]“.<sup>58</sup>

Cílem poetismu bylo osvobodit člověka, jeho tělo i ducha, v okamžiku, kdy nové umění tohoto požadavku dosáhne a zavládne absolutní svoboda, bude možné upustit od poetismu. Nové vnímání života je možné pouze na základě toho, že se člověk oprostí od svého minulého světa – v novém světě by poetismus byl teorií umění, která by představovala nejen hru, ale především by obohacovala naše smysly.

---

<sup>57</sup> Teige, Karel: *Výbor z díla I., Svět stavby a básně: studie z dvacátých let*. Praha: Československý spisovatel, 1966. s. 494.

<sup>58</sup> Tamtéž.

## 4.5 Kapka inkoustu

Manifest *Kapka Inkoustu*<sup>59</sup> Vítězslava Nezvala byl publikován až v roce 1928, tedy v době, kdy už vznikají díla postupně se odklánějící od poetismu. Nezval připomíná slova Pabla Picassa, jednoznačným posláním umění je *nalézt, nikoliv hledati*: „[Ž]ádné dílo není tvořeno jako cesta k druhému. Každé chce být definitivní a přítomné. Není vývoje ve smyslu pokroku k nějakému ideálu.“<sup>60</sup> I Vítězslav Nezval popírá předchozí teorie a normy, popírá i obecné modely poezie, dle jeho názoru má poezie odrážet to, co slyšíme, vidíme, žijeme, tato nová tvorba upouští od dogmat a konvencí. Neoperuje se s pravidly, slovní kombinace mají být originální a odvážné, ale také nespoutané jakoukoliv ukázněností. Nezvalovy programové body se názorově shodují s požadavky vůdčí osobnosti poetismu, s Karlem Teigem.

Nezval přirovnává práci moderního básníka k varietnímu iluzionistovi, varietním umělcem se nechal inspirovat proto, že iluzionista nezastírá svět, snaží se svou práci ukázat právě tak, aby publikum zůstalo ohromené nad prostými maličkostmi, které si doposud neuvědomovalo – proto je dle jeho názoru největším umělcem člověk, který žije a má silnou obrazotvornost, který vedle sebe, navzdory logice, pokládá různé obrazy a různé předměty. Skutečnost nově vytvářeného světa potřebuje dle Nezvala zapomenout na okolní svět, neboť právě jím jsme zvyklí uvažovat, oproštění se od známé skutečnosti znamená otevření se světu, který je třeba prozkoumat a vidět vlastníma očima. Cílem poetistického básníka bylo proto zobrazovat svět v jeho pravé tvářnosti bez iluzí a přikrášení – žasnout nad obyčejným světem v celé jeho kráse a skutečnosti, to je pravé bohatství básníka, jak jej zformuloval Vítězslav Nezval ve svém programovém prohlášení.

Stejně jako Karel Teige, vyzdvihuje Nezval původnost a kvalitu literárního díla, literatura se dle těchto autorů měla odprostit od jakéhokoliv napodobování a pošetilsti, protože epigonství a idealismus umění deformují. Stejně tak by se mělo poetistické dílo vyvarovat jakéhokoliv idealismu, autor by měl být za své dílo zodpovědný – ideje zbavují zodpovědnosti, tak byla v minulosti, dle autora, odváděna pozornost čtenářů od reality k idejím. Nezval reviduje předchozí umění, v minulém umění spatřoval dekoraci a umělé metafory, ani ty ale nepatřily do moderní poezie. Výsledkem této tvorby bylo, že obecnstvo si ve vlastním světě připadalo cizí, protože svět nepoznávali, lidé si byli odcizení. Nezval si žádal umění modernější, než byla velkoměsta, důvodem bylo, že tato města vznikala bez

<sup>59</sup> Manifest *Kapka inkoustu* byl poprvé publikován v ReD 1, č. 9, červen 1928.

<sup>60</sup> NEZVAL, Vítězslav: *Kapka inkoustu*. In: Nezval, Vítězslav; Teige, Karel: *Manifesty poetismu*. Odeon, Praha 1928, s. 7.

plánů – stejně tak poetismus si nekladl za vzor předlohy či vzory, chtěl být tvořen spontánně a hravě. Poetismus tak měl být lékem na *nemoc* počátku 20. století, na jeho umělost a ideály. Život a svět se měl stát živou básní, umělci neutvářeli nový svět, pouze přehodnocovali a přeuspořádali stávající, tak činili autentičností skutečnosti, citlivostí, obrazem, slovem nebo i zvukem.

## 4.6 Pantomima

Mnohé z poetismu začalo právě sbírkou Vítězslava Nezvala *Pantomima*, poetika sbírky je samotnou manifestací nového přístupu k poezii i k životu. *Pantomima* je různorodým souborem textů, které Vítězslav Nezval vydal roku 1924, nejde jen o básnickou sbírku, ale zároveň o programový *manifest*<sup>61</sup> poetismu. Autorem sbírky není ale pouze Nezval, spolupracoval na ní i Jiří Svoboda jako autor hudební přílohy, dále Jindřich Štyrský, který vytvořil obálku a ilustrace sbírky, doslov napsal Jindřich Honzl, ale především Karel Teige, jemuž je sbírka věnována, dovedl *Pantomimu* do její finální podoby, dal jí originální výtvarnou a především typografickou úpravu. Sbíрка tak představuje kolektivní dílo různorodých žánrů. „Kolektivní autorství, které u *Pantomimy* setřelo hranici mezi literárním dílem a jeho záznamem v knize, patří k nejnápadnějším příznakům generačního charakteru sbírky.<sup>62</sup> Citáty umělců jako byl Guillaume Apollinaire, Stéphane Mallarmé, Charles Baudelaire, Jean Cocteau, Tristan Tzara a další odkazovaly k uměleckému kontextu poetismu. Osobitá kompozice tak ve své době představovala spíše antologii textů či výbor uměleckých děl, *Pantomima* je komponovaná jako sborník, obsahuje v sobě jak teoretická východiska poetismu, tak jejich praktickou realizaci.

Úvodním textem je oddíl *Abeceda*, založená na principu asociace – asociace představ je základním principem poetistické poezie, jde o postupné vybavování obrazů na základě nejrůznějších představ. Básník vyšel z jednotlivých tvarů písmen, které byly inspirací pro konkrétní básně, zdrojem inspirace byla buď grafická podoba písmene, nebo jeho zvuková realizace. *Pantomima* obsahuje i programový text poetismu, jde o teoretickou stať *Papoušek na motocyklu*, kterému se budeme věnovat samostatně. Lyrické oddíly sbírky jsou *Rodina*

---

<sup>61</sup> *Pantomima* není programovým manifestem ve vlastním slova smyslu, spíše jde o praktickou realizaci poetistických tezí.

<sup>62</sup> MACURA, Vladimír: *Pantomima*. In: Červenka, Miroslav; Macura, Vladimír; Med, Jaroslav; Pešat, Zdeněk: *Slovník básnických knih*. Československý spisovatel, Praha 1990, s. 198.

*harlekýnů, Týden v barvách, Exotická láska, Múza a Cocktaily*, vedle nich zde najdeme i filmový scénář *Raketa*, avantgardní drama *Depeše na kolečkách*, obrazovou báseň *Adé* a další. Nejvýraznější básní sbírky je ale poéma *Podivuhodný kouzelník*, která byla později zařazena do *Básní noci*.

*Pantomima* sbližovala poezii s dalšími druhy umění, ve sbírce se objevuje mnoho fotografií, je užita originální typografie, sbírka odkazuje k filmu, cirkusům a varieté, tak byly setřeny hranice mezi básnictvím a nižšími formami umění, prostupuje se zde čistá poezie s malířstvím, divadlem i hudbou, ale nikoliv v jejich nejvyšších podobách, naopak, z hudby se objevuje jarmareční píseň, malířství je reprezentováno černošskými plastikami a divadlo pantomimou nebo varieté. Takto koncepce představuje hru a inspiraci dětskou fantazií, nenajdeme zde logické souvislosti, jednotlivé motivy a básně jsou spojovány čistou básnickou obrazností na základě podoby, zvuku nebo také jinými osobitými asociacemi. „Poezie, která byla ztotožněna s jakýmkoliv estetickým prožíváním skutečnosti, se tak zmocňuje téměř výlučně skutečnosti, která jako estetická již byla předem prožívána; v logice tohoto pojetí se tak předmětem poezie stává vlastně poezie sama, promítnutá do světa a životního slohu.“<sup>63</sup> Civilizace, velkoměsta a život jsou tak chápány jako zdroj emocí a životního veselí.

#### 4.6.1 Papoušek na motocyklu čili o řemesle básnickém

Jednou z programových statí poetismu je i Nezvalův text *Papoušek na motocyklu čili o řemesle básnickém*,<sup>64</sup> který byl uveřejněn jako součást *Pantomimy* roku 1924. Jednotlivé programové body tohoto prohlášení se shodují s obsahem manifestů poetismu, liší se ale svou formou.

„*Nervózní zdraví XX[.] století je předpokladem moderní poezie, umožňujíc rychlé asociace a volné představy.*“<sup>65</sup> Moderní literatura představovala nový způsob tvoření, staré se podřizovalo ideologii, která měla být naopak v novém umění eliminována, a také syžetu a logice, moderní umění má využívat senzibility. „Je třeba pohlédnout vzhůru na letící aeroplán a uslyšet skřivánčí píseň. Stav citlivosti v deliriu. [...] Je třeba viděti elektrické

<sup>63</sup> MACURA, Vladimír: *Pantomima*. In: Červenka, Miroslav; Macura, Vladimír; Med, Jaroslav; Pešat, Zdeněk: *Slovník básnických knih*. Československý spisovatel, Praha 1990, s. 199.

<sup>64</sup> Text *Papoušek na motocyklu čili o řemesle básnickém* byl poprvé publikován v Host III, červenec 1924.

<sup>65</sup> NEZVAL, Vítězslav: *Pantomima*. Ústřední studentské knihkupectví a nakladatelství, Praha 1924, s. 30.

květiny a cítit vůni v odporné tlačnici.“<sup>66</sup> Nová podoba světa ohromovala a stala se bohatým zdrojem inspirace, moderní technika umožňovala spojovat lidi, najednou si byli blíže, což znamenalo být více humánní. Nové vidění a nové představy nadcházejícího života, to jsou moderní principy poezie, jak je viděl Vítězslav Nezval, základním principem této poezie se stal *zákon* asociace, dalšími podstatnými principy nové poetiky je silná imaginace a rytmus, dále rým, asonance a metafora jako nástroje básnické transfigurace. „*Svébytný reálný objekt ve světě představ a jejich forem, neodvislý od světa jevů.*“<sup>67</sup> Posláním básníka je vynalézat nové a podivuhodné světy, zachycovat je a dávat jim směr, život i literatura je umělci hrou, k tomu je ale zapotřebí, aby básník naprosto ovládl básnickou formu a konstrukci. Poetické záliby jsou v barvách, kavárnách, hráčích, ale i ve venkově a ve všem, co s nimi souvisí – cílem moderního básníka mělo být maximum emocí, oproti popisné strohosti.

---

<sup>66</sup> NEZVAL, Vítězslav: *Pantomima*. Ústřední studentské knihkupectví a nakladatelství, Praha 1924, s. 30.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 32.

## 5. BÁSNICKÉ SBÍRKY Z PŘELOMU 20. A 30. LET

Pro následující rozbor jsme zvolili pět básnických sbírek z přelomu 20. a 30. let minulého století, ačkoli datově sbírky spadají do druhého období poetismu, už sám název sbírek napovídá, že nezapadají do běžného poetistického rámce – v názvech nacházíme téma noci a smrti – smrt, „která je na stránkách oněch sbírek, není pak nějakou lacinou koketérií s druhým břehem, ale výrazem skutečnosti samé doby, kterou čeká po klamavě bezstarostném záchvěvu poválečné konjunktury nejen nový zápas sociální, ale i politický.“<sup>68</sup> *Básně noci*, *Nový Ikaros*, *Kohout plaší smrt*, *Triumf smrti* a *Panychida* – tituly sbírek napovídají výraznou proměnu poetiky autorů, poetistická hravost ustupuje existenciálnímu ladění. Tyto sbírky vycházejí v době, kdy ustupuje vliv poetismu, do umělecké tvorby proniká vědomí smrti, které bylo po válce vytlačeno touhou po životě.<sup>69</sup> Pro analýzu básnických sbírek jsme si zvolili výše uvedená díla, rádi bychom našli společné prvky a východiska, a zároveň odlišili Holanovu a Halasovu sbírku od ostatních. Prvotiny těchto básníků byly napsány v duchu poetismu, a znamenaly tak přiklonění k tomuto avantgardnímu hnutí, výjimkou je tvorba Vladimíra Holana, v prvotině *Blouznivý vějíř* je také patrný vliv poetismu, ale není jím ovlivněna celá kniha, v závěru sbírky čteme básně, které napovídají poetiku následujícího Holanova období.

Data narození autorů těchto sbírek se pohybují v rozpětí sedmi let, přesto Vítězslav Nezval a Konstantin Biebl vstupují do literatury svými básnickými prvotinami znatelně dříve, a to těsně po roce 1920,<sup>70</sup> oproti tomu Vladimír Holan poprvé knižně publikoval až v roce 1926, Vilém Závada a František Halas v roce 1927. Poetistický program byl revidován autory, jejichž prvotiny byly tvořeny v duchu poetismu – v této tvorbě ale už vycházejí z pozměněné poetiky a z poetismu přebírají především bohatou obraznost a princip asociace, shodně nacházíme i inspiraci *Pásmem*, prokletými básníky, poezií Karla Hynka Máchy, ale také Otokara Březiny. Pro druhou polovinu 20. let jsou příznačné delší skladby, ty umožňovaly lépe vyjadřovat životní pocity a uchopení skutečnosti ve své proměnlivosti a dynamice, *Podivuhodný kouzelník* z první poloviny 20. let tvoří svou kompozicí spíše výjimku, pro toto období je také charakteristické směřování k větším souhrnným dílům, jako jsou *Básně noci*, *Triumf smrti* a další. Přesto i poetika těchto spisovatelů je odlišná, můžeme

<sup>68</sup> JUSTL, Vladimír: *Triumf smrti Vladimíra Holana*. Česká literatura 3, 1965, s. 400.

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 400.

<sup>70</sup> Nezvalova prvotina *Most* pochází z roku 1922, Biebl začíná knižně publikovat roku 1923.

proti sobě postavit dva typy sbírek, na jedné straně *Básně noci*, *Nového Ikara* a *Panychidu* a na straně druhé sbírky *Kohout plaší smrt* a *Triumf smrti*, posledně jmenovaná se liší nejvýrazněji.

S prvotinami Františka Halase, Vladimíra Holana a Viléma Závady vstupují do literatury básníci, jejichž tvorba překračuje hranice poetismu, jejich první sbírky jsou ještě ovlivněny hravou poetikou, v dalších dílech už se ale jejich poetika bude vymezovat vůči předcházejícímu období. Za přispění nových skutečností a s novými elementárními otázkami vztahujícími se k podstatě života tito autoři poetismus prakticky opouštějí, nastolují existenciální poetiku, jejíž směřování je protichůdné tvorbě poetismu. Jejich zpodobení života je tragičtější, než je tomu ve sbírkách Nezvalových nebo Bieblových. Především ale jsou tyto prvky poetiky patrné v díle Vladimíra Holana a Františka Halase, *Panychida* Viléma Závady není v tomto období ještě natolik vyhraněná. Poezie Vladimíra Holana má ojedinelé místo nejen mezi tvorbou českých básníků 20. let, ale v celé české poezii vůbec, s touto generací Holana spojují některé motivy jeho skladeb, ale především společné východisko – doba a společenská situace, ve které vstupovali na literární scénu. Holan patřil do generace básníků, kteří ve svých počátcích byli ovlivněni poetismem, prvotina *Blouznivý vějíř* vychází z těchto principů, Holan ale i tak stojí stranou spisovatelů, jakými byl Vítězslav Nezval, Konstantin Biebl nebo Vilém Závada, jeho poezie je bližší spíše poetice Františka Halase.

*Kohout plaší smrt* a *Triumf smrti* – svět v těchto sbírkách je zpochybněn od samého základu. „Metaforický proud volných asociací je postupně rozkládán ve prospěch osamostatnění obrazných pojmenování, přerývanosti kontextu, který neustále nově metaforizuje ústřední téma – pocit, často vyjádřený v titulu básně.“<sup>71</sup> Lyrický subjekt těchto básní se vrací na počátek své existence, zpochybňována je tak samotná existence, život i smrt, lidský život je odhalován nejen vracejícími se vzpomínkami, ale především díky snovým vizím člověka. Tematiku tragického životního pocitu, úzkosti a smrti najdeme ve všech zde uvedených sbírkách, Halasova a Holanova *smrt* je ale o něco konkrétnější a intenzivnější, zdrojem hrůzy ze smrti není pouze uplynulá válka, smrt je nahlížena jako protiklad samotného lidského bytí, je tedy opozicí k životu – snaží se dojít *tajemství* lidské existence, s tím přinášejí vědomí nové bolesti. Tito autoři přenášejí těžiště poetiky od hry k harmonii, ale především k hledání této harmonie. V poezii Halase a Holana nenajdeme východisko v závratné životní proměně, jako je tomu například v Nezvalových *Básních noci*, liší se i kompozice jednotlivých skladeb, zatímco Nezval, Biebl a Závada důsledně vycházejí

---

<sup>71</sup> Dějiny české literatury IV, ved. red.: J. Mukařovský. Victoria Publishing, Praha 1995, s. 361.

z principů *Pásma*, poezie Halase a Holana natolik striktně tato pravidla nedodržuje, obě sbírky odlišuje struktura, Holan tíhne k delším lyrickoepickým skladbám, oproti tomu pro Halase jsou charakterističtější kratší básnické útvary. Existenciální tematika se objevuje napříč poezií druhé poloviny 20. let, ale až v díle Františka Halase a Vladimíra Holana se vydělují výraznější expresionistické tendence. Radosti života vystřídala nedůvěra a smutek, někdy také zoufalství, poezie je tak zdrojem mámením a iluzí. Svět těchto básní je nevyzpytatelný, básně sbírky *Kohout plaší smrt* jsou *posedlé tématem smrti, zmaru a nevíry v život*, tato nedůvěra vychází z existenciálních kategorií.<sup>72</sup> Oba autoři se dotýkají elementárních otázek lidského bytí, zobrazují lyrický subjekt v jeho ohrožení.

## 5.1 Konec karnevalu

Veselý nástup 20. let příznačný pro poetismus skončil, koncem 20. let se poetické umění značně přehodnotilo pod tíhou společenských a politických událostí, kdy do poetiky poetismu pronikly hořké a zpytující otázky. Konec 20. a nastupující 30. léta znamenala programovou přeměnu uvnitř kruhu Devětsilu, ačkoli programová prohlášení nenaznačovala v průběhu 20. let, že se na poetice avantgardy něco proměňuje. V roce 1928 vycházejí souhrnně *Manifesty poetismu*, souborně vydaná tři programová prohlášení, jejichž autory je Karel Teige a Vítězslav Nezval. Z počátku byla poezie poetistů plná nadšení pro hru a život, tyto motivy a témata se postupem času rozšiřovala směrem ke skutečnému životu, oproti nim Karel Teige stále vycházel z počátečního programového prohlášení a pokračoval v něm, *v jeho neživotných premisách*,<sup>73</sup> a tak čím dál více směřoval poetismus pod jeho vedením k teorii abstraktního umění, které se stalo zcela neaktuálním.

Poetismus určoval směr české avantgardě po dobu šesti let, koncem 20. let ale prošel natolik silnou vnitřní krizí, že po roce 1930 už o tomto uměleckém směru mluvit nemůžeme. Počátek této krize započal ale mnohem dříve, během prvních poválečných let se konstituovalo proletářské umění, které bylo záhy Devětsilem odmítnuto, místo něj bylo přijato nové revoluční umění, poetismus, odtud vzešly první námitky odpůrců poetismu, kteří se poprvé ozvali po roce 1925 a pak znovu v roce 1929 a 1930 – proletářské umění si nestihlo nejprve konstituovat svůj program a svůj postoj vůči společnosti a umění. Poslední období

<sup>72</sup> CHVATÍK, Květoslav: Pražská moderna a její vývojové etapy. In: *Melancholie a vzdor*. Československý spisovatel, Praha 1992, s. 34.

<sup>73</sup> JELÍNEK, Antonín: *Vítězslav Nezval*. Československý spisovatel, Praha 1961, s. 50.



poetismu, tedy léta 1929–1930, jsou označována jako *generační diskuze*,<sup>74</sup> která se rozpoutala mezi spisovateli. Jak uvádí Vladimír Dostál, tato problematika zasahovala mnohem hlouběji, nejen estetickou teorii, ale i kulturní politiku.<sup>75</sup> Krize uvnitř umělecké avantgardy začala sporem mezi Komunistickou stranou a dalšími komunistickými spisovateli, kteří nesouhlasili s novým vedením této strany a byli za svou kritiku ze strany vyloučeni – šlo o Jaroslava Seiferta, Josefa Horu, Marii Majerovou, Vladislava Vančuru, Ivana Olbrachta, Stanislava Kostku Neumanna a Helenu Malířovou, vyloučení těchto sedmi umělců a provokativní článek Jindřicha Štyrského odstartoval *generační diskuzi*, která se dotýkala nejen stavu uvnitř Devětsilu, ale také postoje umělce k politice a naopak, k režimu a k umění.

Jak už jsme zmínili, počátky krize sahají do samých počátků poetismu, kterému bylo často literární kritikou vytýkáno, že mu chyběly výrazné realizace programu, mezi teorií Karla Teiga a reálným uskutečněním poetismu bylo mnoho nesourodých prvků, především se lišily požadavky na společenské a třídní uvědomění – poetismus byl vyhlášen ve své radosti a hravosti, postupem let ho vystřídala melancholie a smutek. Karel Teige na své teorii trval i během postupujících 20. let, nicméně básníci a spisovatelé se s poetismem tak, jak byl zprvu koncipován, rozcházel, veselí a hravost nahradilo expresionistické nebo symbolistní ladění skladeb. „Co bylo z poetistických zásad reálné a realizovatelné, stačilo se vtělit v poezii, prózu a drama za poměrně krátkou dobu, pokračování hrozilo vyčerpáním.“<sup>76</sup> Poetismus se tak stal náplní několika málo literárních děl, nicméně poté jeho optimismus začal vyprchávat. Rozpory a problémy nebyly v tuto dobu příznačné pouze pro poezii a politiku, společnost začínala tušit nové hrozby v podobě války.

V *generační diskuzi* se znovu otevřela otázka tendenčnosti umění, ačkoli byl poetismus ve svém počátku vymezen jako netendenční a bez politických cílů, oddělování politiky a umění s sebou neslo čím dál více otázek a neustále se vracelo jako nezodpovězené téma 20. let. Do této polemiky vstoupila většina vyloučených spisovatelů, mezi nimi hlavně odpůrci poetismu, Josef Hora, Marie Majerová nebo Julius Fučík, na druhé straně obhajoval Karel Teige a Bedřich Václavěk poetiku poetismu. Hlavní příčinou této neshody bývá uváděna tzv. *krize kritérií*,<sup>77</sup> kdy jsou odmítány dosavadní modely literatury a přehodnocena estetická funkce poezie. Na jedné straně stálo marxistické chápání literatury, na druhé teoretické teze poetismu – poetismus se snažil vyhýbat jakékoli ideologii v umění, poetika

---

<sup>74</sup> DOSTÁL, Vladimír: Diskuze ne pouze generační. In: Vlašín, Štěpán (ed.): *Avantgarda známá a neznámá III. Generační diskuze*. Svoboda, Praha 1970, s. 8.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 8.

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 18.

jako celek se neměla přiklánět k žádným politickým tezím, nicméně umělecká avantgarda umožňovala toto přiklonění umělci jakožto člověku, právě zde došlo k zásadnímu konfliktu, neboť spisovatelé se čím dál více politicky a sociálně angažovali. Rozpolcenost poetismu je taktéž patrná v ideji marxistické budoucnosti a myšlence revoluce, což se ovšem ve své podstatě neslučuje s utopickými vizemi šťastné a bezstarostné budoucnosti, Teige hlásal nekomplikovanost, nicméně jeho teorie se stávala vnitřně složitou a odporující si. Jisté rozpory byly nacházeny také v požadavcích na moderního člověka, jak byl definován Karlem Teigem v programových prohlášeních, Vladimír Dostál charakterizuje Teigův požadavek na moderního člověka takto: „Typ nového člověka je ideál hygienický: člověk omlazený, elastický, neizolující se od širokého a hlučného života, jenž miluje stejně dobře trénovaného ducha jako tělo. Roste člověk nové vitality, jenž přes to, že nemá žádných iluzí, je v podstatě optimistický a naivní... Má vlastnosti prostě lidské a sociálně potřebné.“<sup>78</sup> Jen málokteré Teigovy myšlenky, uvedené v manifestech, došly své plné realizace, většina z nich byla od samého počátku nerealizovatelná a postupem času se proměnila v utopii.

Básníci, kteří vyšli z poetismu, si uvědomili, že bezstarostná hra k životu nestačila, každodenní realita nebyla idylická, proto se v poezii z takového způsobu života nedala radost a optimismus těžít neustále. Bezstarostnost a veselí sice zpočátku představovaly účinné prostředky, jak si nepřipouštět všednost a poválečnou bídu, nicméně s postupujícími roky se proměnila i životní realita, společenská a politická situace. K této životní realitě se proměňuje i realita básnická, která vnější skutečnosti hodnotí daleko ostřeji a s většími obavami – tito básníci dospívají svou tvorbou za hranice poetismu a postupně ho překonávají. Básníci se koncem 20. let přiklánějí k vážným společenským tématům, začíná se prosazovat obrat k problematice lidské existence, tento tematický obrat vychází ze samotné literární tvorby, tyto podněty pomohly k přetvoření poetického programu a nastolily novou existenciální problematiku.

Konec poetistické literatury byl kritiky předpovídan už v roce 1926, kdy vyšla sbírka Jaroslava Seiferta *Slavík zpívá špatně*, která je charakteristická svou hořkostí a melancholií. Poetismus byl v průběhu svého trvání revidován samotnými autory, kteří se k němu v jeho počátcích hlásili, kladli důraz na elementární otázky lidské existence, a tak poetismus prakticky opouštějí. Bezstarostnost klaunů a tanečnic, exotika snivých dálek – to vše nemohlo postihnout celou skutečnost, pro toto období literatury jsou charakteristické delší básnické poémy, jako je Nezvalův *Akrobat* nebo *Edison*, Bieblův *Nový Ikaros*, *Panychida* Viléma

---

<sup>78</sup> DOSTÁL, Vladimír: Diskuse ne pouze generační. In: Vlašín, Štěpán (ed.): *Avantgarda známá a neznámá III. Generační diskuze*. Svoboda, Praha 1970, s. 30.

Závady nebo sbírka *Slavík zpívá špatně* Jaroslava Seiferta, většinou už názvy sbírek napovídají změnu poetiky, *všechny krásy světa* jsou vystřídány, dálky krajin už nejsou vnímány jako okouzující a exotické, nýbrž evokují stesk po domově, samotu a hledání jistot – velmi příznačné je označení Alfreda Frenche pro toto druhé poetistické období – *konec karnevalu*. Proměna poetiky svazu Devětsil, a nejen umělců tohoto sdružení, je dobře vidět na ústředních postavách podivuhodného kouzelníka a akrobata ve stejnojmenných poémách, oba si kladou zásadní otázky po smyslu lidské existence – poetika radosti užívat si se zprvu proměňuje v radost žít, až životní radosti mizí úplně – poetistická proměna vycházela z přehodnocených motivů, převládá melancholie, motivy smutku a smrti. Společenské poslání poezie se proměnilo od svého základu, básnický subjekt vstupuje do díla jako osobnost s životní zkušeností, orientace literatury se přesouvá na moderního člověka, poetismus se odcizil svému původnímu programu natolik, že byl v soudobých periodikách považován za *mrtvý*. Mnoho děl bylo chápáno jako polemika k poetismu – poetismus můžeme datovat až do počátku 30. let, kdy tvůrčí metodu a cíle poetismu přebírá nastupující surrealismus.<sup>79</sup>

Svět po první světové válce byl odcizený, úkolem poezie a literatury vůbec bylo vrátit člověku jeho jistoty, jeho svět a život, jenomže poezie nedokázala zbavit svět nemocí, smutku a bolesti, naopak, s postupujícími léty začala poezie čelit rozdílným hodnotám a morálce společnosti, dobou se nesl neklid, na který reagovala i tehdejší umělecká tvorba. Najednou se svět ocitl v nové krizi, největším činitelem změny doby byla ekonomická a politická nestálost, které byly způsobeny ekonomickou krizí, ta odstartovala v polovině roku 1929, s ní spojená nezaměstnanost a nedůvěra v demokratický systém způsobila tak silné společenské změny, že se ihned promítly do kulturního a literárního života, tyto společenské přeměny nakonec vyvrcholily druhou světovou válkou.

---

<sup>79</sup> Podle Marie Kubínové hovoříme o poetismu, dokud přetrvává jeho typická tvůrčí metoda, tedy metoda volného řazení vzájemně odlehlých jevů a oblastí (KUBÍNOVÁ, Marie (ed.): *V magických zrcadlech poetismu*. In: *Magická zrcadla. Antologie poetismu*. Československý spisovatel, Praha 1982, s. 24.).

## 5.2 František Halas: Kohout plaší smrt

Básnická hravost a obraznost jsou prvky poetismu, které najdeme ještě v Halasově prvotině *Sépie* z roku 1927, Halasovo období poetismu spadá do let 1924–1926, jeho rozchod s tímto avantgardním směrem je tematizován v pozdější sbírce vydané roku 1930, *Kohout plaší smrt*. Tento rozchod byl pozvolný, proto některé z poetistických motivů najdeme ještě zde, jsou ale podřízeny jiným rysům Halasovy poetiky, začínají se zde objevovat motivy smrti a pocity hořkosti. František Halas ruší bezprostřední spojení s avantgardou a popírá tradiční avantgardní poetické kánony.<sup>80</sup> Pro tuto Halasovu sbírku, stejně jako pro sbírku Konstantina Biebla *Nový Ikaros* jsou charakteristické reminiscence války, ale také pochyby o smyslu tvorby, které tematicky spojují tuto sbírku s Nezvalovými *Básněmi noci*.

Jedním z klíčových motivů Halasovy básnické tvorby se stala smrt a vracející se vzpomínky první světové války, básně jsou spojovány motivy ztracené existence, obrazy války a zoufalství. Tento motiv smrti dominuje a prostupuje celou básnickou sbírku, je obsažen téměř v každé básni – smrt je všudypřítomná, objevuje se v přírodních motivech, kde se vynořuje jako paralela podzimu, život a smrt se v Halasově poezii doplňují, smrt vrhá na život stín, neznamená ale lidskou rezignaci, oba tvoří své nutné protipóly – prolínání se života a smrti a přecházení jednoho v druhé je charakteristický motiv poezie Karla Hynka Máchy. Motiv naděje prostupuje sbírku pouze sporadicky, určitá naděje je spatřována v dětství, i když i tato etapa je zastíněna přítomností smrti, ani ve snění není spatřován žádný únik, noci jsou bezesné, vkrádá se do nich stín...

*„Poslušen chvějivé bezútěšnosti snění  
vychází ze sebe s pokorným úsměvem  
a v zaníceném patře jeho úst hoří vzlyk“<sup>81</sup>*

Halas proniká pod smyslový povrch věcí, tak se dostává k jejich podstatě, ve které je shledávána pomíjivost smrti<sup>82</sup> – smrt umocňuje pocity úzkosti a vědomí prchavosti, zasahuje jedince i celá pokolení. Zániku není ušetřeno nic, lidé, děti, příroda, pomíjivost prostupuje město i venkovskou krajinu, venkov je nehostinný a zimomřivý, i do této krajiny vstupuje smrt, která je symbolizována nocí a tmou.

<sup>80</sup> ČERVENKA, Miroslav: Kohout plaší smrt. In: Červenka, Miroslav; Macura, Vladimír; Med, Jaroslav; Pešat, Zdeněk: *Slovník básnických knih*. Československý spisovatel, Praha 1990, s. 108.

<sup>81</sup> HALAS, František: *Kohout plaší smrt*. Rudolf Škeřík, Praha 1930, s. 42.

<sup>82</sup> KUBÍNOVÁ, Marie (ed.): V magických zrcadlech poetismu. In: *Magická zrcadla. Antologie poetismu*. Československý spisovatel, Praha 1982, s. 23.

„Noc stoupá do hlavy a vrávorám  
smysly neznámými zvidám chtivě  
bojácny dech vzpurně polykám“

„Van smrti se lísá kolem čela  
kohout hvězdy zobe zpívá  
smrt se vyplašila“<sup>83</sup>

Motiv kohouta prostupuje několika básněmi, sbírka nese název podle stejnojmenné básně, ve které je tematizována smrt v podobě noci, až nastávající den a světlo symbolizovány kohoutem jsou schopny zahnat tuto noc – smrt. Smrt v této básni nepřichází jako hrozba, nýbrž jako něco něžného a přirozeného, doslova se přimykajícího k člověku v podobě vánku. Strach je nejen v lidech, ale i v přírodě, proto ani slavičí zpěv není radostný, je vystřídán smutným rekviem: „*Jarní rekviem slavičí stoupá z parku*“.<sup>84</sup> Život postav sbírky *Kohout plaší smrt* je nahlížen ze dna a z jejich doslovného přežívání, všechny roviny života jsou prostoupeny životní deziluzí, strachem z prázdna a z nicoty, které se stávaly dennodenními skutečnostmi. Heroismus, pokud se ve sbírce objevuje, je odhalován opět prostřednictvím smrti. Postoj hrdinů Halasových veršů k realitě je nesmlouvavý, odmítají iluze a přísně shlížejí na svět i sebe sama.

Básníkův životní názor je konfrontován se soudobými představami poetismu, nejvýrazněji se zde uplatňují expresionistické motivy – sbírka byla silně ovlivněna expresionismem, který se do té doby vyvíjel v Německu, Halas znal překlady Georga Trakla, které měly nejvýraznější vliv na jeho tvorbu. Expresionistické tendence ovlivnily celou nastupující generaci a poetiku, která se začala utvářet po poetismu, je pro ni charakteristická skepse ke smyslům, ztráta sebejistoty, nedůvěra v slovo, deziluze, a mnoho dalších motivů, například výše zmíněná smrt – existenciální problematika je příznačná pro celou sbírku. Další inspiraci představovala pro Františka Halase poezie francouzských prokletých básníků, ta je nejvýrazněji přítomna ve fiktivních obrazech, například v básni *Jedovatá krajina*. Silná obraznost se projevuje v obrazech smrti a zániku, je ale patrná i v motivech přírody. Život a všechny jeho krásy jsou pohlcovány smrtí a časem, ten je zpřítomňován obrazy tlení a hniloby v přírodě, čern a temnota pohlcují vše.

---

<sup>83</sup> HALAS, František: *Kohout plaší smrt*. Rudolf Škeřík, Praha 1930, s. 43.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 50.

Pro Halasovu poezii je charakteristické kladení protikladných prvků do těsné blízkosti, v pozitivních prvcích hledá básník negativní, všechny tyto jevy nesou v sobě své popření. Významová stránka sbírky vstupuje do významových souvislostí s ostatními složkami, až v sepětí s nimi se ozřejmuje vlastní funkce v celku díla, v této sbírce má tuto komplementární funkci především lyrická spontaneita. Vnitřní protikladnost a nejednotnost se promítá nejen do konkrétních motivů sbírky, ale i do celých strof, tak autor proniká hlouběji k podstatě reality, typické jsou pro tuto sbírku kontrasty a paradoxy, tato silná dramatičnost veršů kontrastuje se státností básnických obrazů.

*„Noci rozsvít' se lítostí  
pro zrno hořčičné jež klíčí  
ať vzejde ve vší skromnosti  
Noci rozsvít' se radostí  
pro růži která voní  
ať zvadne ve vší tichosti“<sup>85</sup>*

V této sbírce najdeme mnohá obrazná pojmenování a metafory, oproti ostatním poetistickým básníkům Devětsilu nevyužívá Halas volného sledu metafor a asociací, které se rodí a vycházejí jedna z druhé, charakter jeho básnických pojmenování je silně individuální. František Halas začal své verše úsporně koncipovat, v jeho verších není místo pro improvizaci a poetistickou hru, jeho básně se stávají intenzivnějšími. Maximálně využívá výraznost svých veršů a básnická sebeoslovení, používá nepravidelný, přerývaný verš. Jazyk jeho básní se vyznačuje hovorovou plynulostí, pro zvukovou realizaci verše je příznačná kakofonie a asonance, poetistický jazyk je narušován složitě konstruovanými větami, archaismy i novotvary.

### 5.3 Vladimír Holan: Triumf smrti

V básnickém debutu Vladimíra Holana, ve sbírce *Blouznivý vějíř* z roku 1926, nacházíme básně milostné, hravé, snové i exotické, už ze samotného názvu sbírky je patrná na jedné straně hravost, na druhé melancholie. Další Holanova sbírka se už ale vyznačuje vytrálenější poetikou a naléhavějšími tématy – sbírka *Triumf smrti* vychází z jiné životní filosofie a estetiky, nicméně některé básně v závěru *Blouznivého vějíře* naznačují poetiku další sbírky.

---

<sup>85</sup> HALAS, František: *Kohout plaší smrt*. Rudolf Škeřík, Praha 1930, s. 18.

*Triumf smrti* v díle Vladimíra Holana zaujímá specifické postavení, od prvního časopiseckého vydání básní vydal sbírku autor poprvé v roce 1930, poprvé ji přepracoval o šest let později roku 1936 a podruhé znovu roku 1948, přepracování jsou velice výrazná, sám autor se s touto sbírkou vyrovnával několik let. Přepracování přináší, že „čím méně je báseň v novém znění ‚konkrétní‘, tím je objevnější a obsažnější, čím méně je ‚srozumitelná‘, tím více rozšiřuje poznání a proniká k skrytým souvislostem.“<sup>86</sup> Původní básně, ve kterých převládala epika, se mění v silně lyrické skladby.

Skutečnost zobrazená Holanem v jeho poezii překračovala poetistickou poetiku, její postupy nemohly vystačit básníkovi k vyslovení světa a života, jak ho viděl on, proto zvolil zcela odlišné výrazové prostředky, které mu umožnily překročit poetismus – výrazná lyrizace Holanových veršů umožňuje hlubší soustředění k smyslu básně, zároveň ale také odvrát od popisnosti. Z básnickovy prvotiny do *Triumfu smrti* prostupuje melancholické ladění sbírky a dojmová lyrika, ve sbírce jsou patrné bohatě rozvinuté smyslové dojmy, obrazy dětství a lásky mezi mužem a ženou, vzpomínky na mládí a dospívání – svět lyrického subjektu se rozprostírá v několika časových i prostorových rovinách. Vladimír Holan využil několik postupů a principů *pásma*, ale nejsou natolik výrazné jako v poezii jeho současníků. Holan se nechal inspirovat prokletými francouzskými básníky, najdeme zde ale i odkazy na Guillaumea Apollinaira. Básnická sbírka přebírá mnoho motivů z poezie Karla Hynka Máchy, můžeme objevit jeho motivy kraje, domova nebo loučení se s krajem a přicházející smrt.

První vydání sbírky *Triumf smrti* z roku 1930 se skládá ze tří částí, každý tento oddíl obsahuje další skladby. Sbírka je uvedena citátem z Françoise René de Chateaubrianda: „*Scházelo mi něco, čím bych vyplnil propast svého bytí...*“.<sup>87</sup> Každý oddíl sbírky je poté uveden dalším citátem. První část tvoří *Zmizelá katedrála*, druhou *Granátové jablko* a poslední část *Triumf smrti*. Výraznými motivy básní je příroda, láska, ale i smrt, ta na sebe upozorňuje už v titulu sbírky. Krajina a podoba města se vzájemně prolínají, básník vystavuje přírodu stejně, jako jsou budována města, naopak jsou poté města prostupována krajinou a přírodními motivy, oba prostory splývají, místy je těžké je od sebe odlišit. Láska i život lyrického subjektu se odehrávají na pozadí přírody, konkrétně na pozadí cyklů přírody, roční období korespondují s různými obdobími básnickova života.

Obrazy lásky a smrti se neustále doplňují, nejprve smrt nevystupuje do popředí, je přítomna na pozadí odehrávajícího se příběhu v podobě smutku a melancholie, ale také ve formě hořkého pláče nebo tmy. Tma, šerost, mlha – smrt zde není zobrazena pouze jako noc

<sup>86</sup> BRABEC, Jiří: Holan. In: OPELÍK, Jiří, (ed.): *Jak číst poezii*. Československý spisovatel, Praha 196, s. 159.

<sup>87</sup> HOLAN, Vladimír: *Triumf smrti*. In: Justl, V. (ed.): *Bagately*, Paseka, Praha, Litomyšl 2006, s. 44.

či temnota, ale také v podobě rozprostírajícího se šera a mlhy, jako určitý *stín smrti* – tento stín prostupuje velice jemně sbírku, je ale o poznání skrytější, než smrt samotná. Z této tmy vystupují obrazy dětství, ještě výrazněji ale dospívání, se kterým je spojeno mnoho erotických i *romantických* motivů, motivy milostné splývají s přítomností lyrického subjektu. Obraz *katedrály* je proměnlivý, skutečný chrám se mění v abstraktní zmizelou *katedrálu lásky*,<sup>88</sup> která je nepřítomná a je stavěna z básnickovy imaginace.

„Hled'te, ' řekla jste hlasem  
setkaným v křehkost skla –  
,jak očúnovým časem  
zlomena  
je naše katedrála  
v tón neživý,  
tam pomalu stín svála  
jsem já i vy“<sup>89</sup>

V obrazech dětství je zobrazena křehkost i hravost, ale především dětské sny, které kontrastují s realitou skutečného života, s pohledem na život dospělého muže. Konkrétní vzpomínky na dětství podtrhávají epický ráz skladby: *bylo mi dvanáct let. Slunce vyhlíželo jak archiv starý / svítící pavučinou*.<sup>90</sup> Skladbami prostupuje chronologická linie, určité vzpomínky a události jsou zakotveny v paměti subjektu konkrétními daty. Jednotlivé obrazy se ve sbírce k sobě přimykají bez silných logických vazeb, dějová linie veršů je prostupována vzdálenými vzpomínkami, ale i snovou melancholií, prolíná se básnickova skutečnost, s jeho dětstvím, ale i dospíváním. Stejně jako je narušována časová osa sbírky, je tomu tak i s prostorem. Vzpomínky na dospívání nejsou ale vždy tak idylické, jak tomu bylo v dětství, zde se objevují počáteční známky zklamání, první odmítnutí, prvně vyslovené lži, s touto dobou je ale také spojeno mnoho milostných motivů, které přetrvávají do jeho současnosti, tyto prvky nejsou však zcela totožné, pro prvotní období je charakteristické hledání i určitá nerozváženost, oproti básnickově přítomnosti, v té se tyto motivy vyznačují hlubokým citem. Právě první oddíl *Zmizelá katedrála* je částí, která je nejméně prostoupena motivy smrti, naopak, mnoho obrazů z dětství a z básnickových vzpomínek plaší smrt, vstupují do této tmy a prostupují ji.

<sup>88</sup> JUSTL, Vladimír: *Triumf smrti Vladimíra Holana*. Česká literatura 3, 1965, s. 411.

<sup>89</sup> HOLAN, Vladimír: Triumf smrti. In: Justl, V. (ed.): *Bagately*, Paseka, Praha, Litomyšl 2006, s. 58.

<sup>90</sup> Tamtéž, s. 48.



*„Ten pohyb vašich kouzel  
zda ještě naleznu?  
Je mi, jako bych vzbouzel  
v nejsladší ruce tmu,  
zachytiv unášené  
ve výjev mlčení,  
zřím, tvar ve tvar se klene  
na minulosti pni“<sup>91</sup>*

Druhý oddíl sbírky, *Granátové jablko*, přebírá motivy a melancholické ladění první části, z něj přesahuje především všudypřítomný stín zanikání lidské existence a smrti – smrt, která se nejprve objevila na počátku sbírky v básni *Tanec ve vyhnanství* jako trpká skutečnost básnickovy současnosti, je prostupována drobnými příběhy uchovanými ve vzpomínkách – motiv smrti si nechává svou podobu stínu. Společně s motivy smrti se daleko více v druhém oddílu objevují obrazy noci či půlnoci, měsíce, temné oblohy, hvězd atd. Milostné motivy zde vystupují slaběji, láska a vzpomínky sice opět prostupují tyto básně, tato láska je ale vzdálená, lyrický subjekt si začíná uvědomovat nepřeklenutelnou propast času.

*„Co povědět? Je půlnoc  
bez hvězdy skloněná,  
ponurý blankyt lijáků,  
hlubina zamčená.  
Tma tmí se jako pomsta,  
kterou jsem zmámený,  
spanilá spanilosti,  
kameni kamenný!“<sup>92</sup>*

Tematizace času a jeho plynutí je spojena s motivem přicházející smrti, motivy času se objevují od samotného počátku sbírky, je zobrazen ať už v obrazech hodinek či slunečních hodin, zde ho symbolizuje odbíjení kostelních zvonů – tyto básně poprvé prostupují silné emoce strachu a zmatení, strachu nejen z *konečnosti*, ale také z nepřítomnosti lásky. Láska zobrazená ve vzpomínkách lyrického subjektu už není natolik silným zdrojem štěstí, aby zaplašila strach. Jednotlivé vzpomínky jsou nahlíženy přísněji a s větší objektivitou, lyrický subjekt si uvědomuje propast mezi milenci, která nezmizela ani po tolika letech. Přítomnost

---

<sup>91</sup> HOLAN, Vladimír: Triumf smrti. In: Justl, V. (ed.): *Bagately*, Paseka, Praha, Litomyšl 2006, s. 61.

<sup>92</sup> Tamtéž, s. 98.

je prostupována minulostí, ta se ale nemění – vzpomínající subjekt básně ano, nezměnily se vzpomínky, ani krajina, kterou básník prochází, do této přírody se vrací muž, nikoliv dítě.

Motivy smrti dominují poslednímu oddílu sbírky, lidské smysly jsou utlumeny a láska je odsunuta do pozadí. Básníková současnost je zobrazována s nedůvěrou, je v ní obsažen rozpor, a proto se jí nedá věřit – rozpor mezi poznáním a snem, mezi světem dětství a vyspělostí vytváří kontrast – tento rozpor se stal jedním ze základních principů Holanovy poetiky, vše se v jeho světě objevuje v určitém rozporu, kladu i záporu, kontrast tvoří svět vzpomínaného dětství a poznaná realita, svět lidskosti i tragiky.

„Bohatý rozsah zážitků a dojmů vtiskl [...] *Triumfu smrti* silně předmětný, místy dokonce popisný ráz. Autor v rozsáhlejších lyrickoepických skladbách [...] vrství názorně evokované scenerie a scény z venkovského prostředí, v nichž se odehrává jeho citové a intelektuální zrání; konkrétní rovina, vytvářená řadou reálií a detailů, je propojována do roviny abstraktní nebo symbolické.“<sup>93</sup> Básník přistupuje k osobnímu údělu člověka a k jeho soukromému životu. Melancholické ladění sbírky zobrazuje tragický svět, ale i ten je prostoupen mnoha vzpomínkami a silnými emotivními momenty, ve kterých je ukryto mnoho pozitivního, láska dvou mladých lidí a především dětství.

Jazyk Holanovy sbírky je založen na porušování běžných jazykových struktur, na tvoření jazykových novotvarů, na přetváření slovesných vazeb a slov a na jejich následném spojování, vedle sebe se tak objevují prvky z vyšší i nižší jazykové roviny. Holanovy postupy jsou výsledným poznáním, že na postižení složité životní reality běžně užívané prostředky nemohou vystačit, protikladné děje odehrávající se v lidském nitru i venku ve světě vyžadují specifické prostředky – integrující tendencí této poetiky je paradoxní dualita veškeré skutečnosti, ve všem je přítomný „hlas i protihlas“, „nicota i protinicota“, časnost i věčnost, dobro i zlo.<sup>94</sup> Vnímaná realita se zde pohybuje mezi svými protipóly, zároveň je zde také napětí mezi konkrétním a abstraktním.

---

<sup>93</sup> Dějiny české literatury IV, ved. red.: J. Mukařovský. Victoria Publishing, Praha 1995, s. 363.

<sup>94</sup> MENCLOVÁ, Věra a kol.: *Slovník českých spisovatelů*. Libri, Praha 2000, s. 240.

## 5.4 Vilém Závada: Panychida

Vilém Závada vydává svou prvotinu *Panychida* ve stejném roce, kdy vstupuje do svazu Devětsil, tedy roku 1927, v době kdy poetismus přetváří svou poetiku a dosahuje svého vrcholu.<sup>95</sup> Tímto důrazným básnickým debutem vstupuje Závada na literární scénu, která se značně liší od dosavadní tvorby, poetismus a jeho principy byly básníkovi inspirací, umělecké postupy poetistů přetvořil a přehodnotil, aby jimi mohl vyjádřit svérázný životní postoj, takto využil například princip asociace nebo obraznost.<sup>96</sup>

Sbírku *Panychida* můžeme rozdělit na dvě části, jednu část představuje cyklus kratších básní, druhou rozsáhlá poéma *Panychida*. Úvodní básní sbírky je *Procitnutí Ahasverovo*, symbolicky zvolená postava Ahasvera, věčně nespokojeného a toulajícího se člověka bez domova, který v ničem nenachází uspokojení, tak Závada otevírá svou sbírku *Panychida* a stává se básníkem pod tlakem všech společenských otřesů. Poéma *Panychida – panychida* je smuteční obřad nebo mše za mrtvé, v tomto případě za oběti první světové války, která se básníkovi stále zpřítomňuje. *Báseň melancholie*, jak zní podtitul skladby, je věnovaná Vítězslavu Nezvalovi a uvedena dvěma citáty Dantona a Apollinaira. Scenérii básně otevírá těžkopádný statický obraz města za soumraku, se kterým se ve sbírce setkáváme často, příroda jako by byla nepřítomna, objevuje se pouze vybudované město a to, co z přírody zbylo, je nepřístupné a nepřátelské. „Večerní město je líčeno s odporem, který stále graduje, [...] hysterické projevy odporu přecházejí ve vysílení a melancholii, do níž zaznívá hlas ženy vyprávějící o tom, že svět byl vždy ve své lhostejnosti schopen trvat dál i přes toto období úpadku, katastrof a bezcitného ničení“.<sup>97</sup>

*„jen mezi horami dlouho do nočního šera  
zapadajícího slunce rozevřená tlama čněla.  
Byla to rozevřená tlama,  
byla to do ruda rozpálená hlaveň děla.“*<sup>98</sup>

Válka je Závadovi neustále přítomnou realitou, válečná zkušenost nejenže vstupuje do společenské oblasti poezie, prostupuje ale i tu intimní část. Touha po lásce a porozumění se

<sup>95</sup> Období mezi lety 1926 a 1927 považujeme za vrcholné období poetismu, touto dobou vycházejí nejvýznamnější poetistická díla – někteří kritikové ale považovali poetismus za *mrtvý*.

<sup>96</sup> Ve stejném duchu poetistické postupy přehodnocoval i František Halas ve sbírce *Kohout plaší smrt*.

<sup>97</sup> ČERVENKA, Miroslav: *Panychida*. In: Červenka, Miroslav; Macura, Vladimír; Med, Jaroslav; Pešat, Zdeněk: *Slovník básnických knih*. Československý spisovatel, Praha 1990, s. 202.

<sup>98</sup> ZÁVADA, Vilém: *Panychida*. In: Málková, Iva (ed.): *Básně*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2006, s. 63.

objevuje v milostných verších, které jsou prostupovány válečným neštěstím a zradou, svět je zobrazen ve svých protikladech: láska, zrada; cizinec, domov atd. I zde můžeme najít silný básnický odkaz Otokara Březiny a především Karla Hynka Máchy, máchovská melodie je znatelná na pozadí celé sbírky – pocit prokletí a vyděděnctví, motiv cizince ve vlastním světě, motiv země, zde všude spatřujeme Máchovu inspiraci, je zde patrný silný vztah k rodnému kraji, doslova přimknutí se k zemi. Závadovo válčení světla a tmy, touhy po plném životě, která je konfrontována s tvrdou realitou života nabývá zřetelné podoby. Rozpor mezi snem a skutečností je vystřídán silným motivem rodné země, která je neodlučně spjata s člověkem a lidským osudem. Jedním ze základních rysů Závadovy sbírky je vyjádřený rozpor mezi krutou skutečností a snem. Touha po štěstí, šťastném životě a prožitém snu je stále konfrontována s realitou, stejné pocity najdeme později i u Halase, naději představuje mládí, i když i to je zasaženo minulostí, přesto představuje prakticky jediné světlé místo sbírky, společně s milostnými motivy. Lyrický subjekt klade důraz především na smyslové vnímání, ze kterého také plyne silné okouzlení, po kterém často následuje zklamání.

Ve sbírce převládají pocity samoty, stesku a melancholie, zároveň se ale objevují i pocity touhy a slitování. Duchovní vize se zde střetávají s realitou skutečného světa a se vším, co si s sebou život nese z minulosti – deziluze a osamělost, poznaná realita zpomaluje možné osvobození se od světa. Lyrický subjekt není schopen komunikovat v základních otázkách a životních pocitech, tak se umocňují jeho pocity vykořeněnosti a izolace, kdy pociťuje, že básník sám nese tíhu života, lyrický subjekt se stylizuje v cizince nebo dokonce vyděděnce společnosti, proto nenachází domov – tento smutek z osamělosti je střídán obrazy rodné krajiny a domova, ke kterým má hluboký a vřelý cit, kamkoliv ale přichází, cítí se, že není doma.

Svět, symbolizovaný zde jediným městem, se stal místem plným surovosti a brutality, je zobrazen jako místo, kde *sirény pískají v blátivý a šerý podvečer*.<sup>99</sup> Citlivost moderního básníka zesiluje – svět je uzavřen a stává se vězením. Válečné reminiscence a tisíce dalších obětí umocňují intenzitu pocitu umírání a smrti na pozadí světa, ve kterém se ani po takto tragické zkušenosti nic nezměnilo. Jedině ve smrti je shledáno vysvobození – život sám je neustálé umírání,<sup>100</sup> smrt zde nachází svou podobu, personifikuje se do podoby ženy, staré přítelkyně, která utěšuje a chlácholí – opět tedy není vnímána jako něco zcela nepřátelského.

Závadova poezie je vysoce intelektuální, zdůrazňuje izolaci člověka ve světě, ve kterém žije, toto *odříznutí* člověka od světa je umocněno postavou, která kráčí krajinou jako cizinec,

<sup>99</sup> ZÁVADA, Vilém: Panychida. In: Málková, Iva (ed.): *Básně*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2006, s. 64.

<sup>100</sup> PÍŠA, A. M.: Vilém Závada, Panychida. In: *Dvacátá léta*. Československý spisovatel, Praha 1969, s. 204.

postavou, která hledá ráj, ve kterém by se cítila jako doma.<sup>101</sup> Tento člověk je odříznut od přirozeného světa i od přírody, mezi člověkem a světem (přírodou) se otevírá propast, která je zapříčiněna vlastním svědomím. Postavy sbírky *Panychida* jsou spíše pasivní, přesto lyrický subjekt básní se snaží bojovat o základní předpoklady a životní jistoty, ale i on se ocitá v pochybnostech – tragický životní pocit umocňuje samota a obraz světa bez boha. Bolestné životní vzpomínky se řetězí, jsou naplněny bídou a válečnými lety, zpřítomňují se v obrazech rozkládající se přírody. Motiv proměny je patrný i v této sbírce, mění se svět, staré v nové, i sám lyrický subjekt básně, ale i v této proměně je přítomný základní rozpor, rozpor moci ovlivnit tuto změnu či nikoliv, subjekt básně je přitahován vírou ve spravedlivou přeměnu světa.<sup>102</sup>

„Ale všechno se mění, ty sám se měníš též jak počasí  
a naříkáš, že se ti už nelze změnit.“<sup>103</sup>

Nadšené poetistické okouzlení moderní dobou se zde objevuje jen výjimečně v nečetných motivech, jako jsou rakety, elektrické světlo nebo žárovka, tyto motivy nejsou ale zdrojem inspirace jako tomu je u Vítězslava Nezvala v poémě *Edison*, zde jsou přijímány s naprostou samozřejmostí na pozadí závažnějšího obsahu. Významným motivem je i velkoměsto a podoba poválečné Evropy, „[...] lyrický subjekt [...] tuší [ve velkoměstu] nebezpečí pro svou vlastní duši, pro své lidské i básnické dozrání.“<sup>104</sup> Básník jakoby z poetismu vystřízlivěl, z další poetistické inspirace se ve sbírce objevuje jen málo exotických představ v podobě tabákových plantáží, nejsilnější inspirací je ale básníkovi vlastní život a zkušenost, dále potom poezie Karla Hynka Máchy, Otokara Březiny a francouzských prokletých básníků.

Postavení a úděl básníka, to jsou další motivy v poezii konce 20. let, se kterými se setkáme u Nezvala, Biebla i Halase, pro celé období je charakteristické hledání smyslu poezie, nejinak je tomu u Viléma Závady v jeho prvotině, i zde se objevují otázky po smyslu tvůrčí práce a postavení básníka – symbolicky autor uzavírá sbírku veršem: *kdo s básní zachází, ten básní sejde.*<sup>105</sup> Přesto všemu navzdory se i v Zavadově světě rodí nový den, noc

<sup>101</sup> FRENCH, Alfred: The End of the Carnival. In: *The Poets of Prague. Czech Poetry Between the War*. Oxford University Press, London 1969, s. 64.

<sup>102</sup> PETŘÍČEK, Miroslav: Básník dolující. In: Florian, Miroslav (ed.): *Vilém Závada, Beze jména: výbor z veršů*. Československý spisovatel, Praha 1970, s. 190.

<sup>103</sup> ZÁVADA, Vilém: *Panychida*. In: Málková, Iva (ed.): *Básně*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2006, s. 64.

<sup>104</sup> ČERVENKA, Miroslav: *Panychida*. In: Červenka, Miroslav; Macura, Vladimír; Med, Jaroslav; Pešat, Zdeněk: *Slovník básnických knih*. Československý spisovatel, Praha, s. 201.

<sup>105</sup> ZÁVADA, Vilém: *Panychida*. In: Málková, Iva (ed.): *Básně*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2006, s. 73.

dospěla ke svému svítání. Ve sbírce je konfrontován vnější katastroficky viděný svět se světem vnitřním, se světem básníka – metoda pásma tu poprvé sloužila k odkrytí rozporuplného subjektu. Tak inspirace *Pásmem* nabývá mnohem výraznějších rysů, než v poezii autorů jako byl Vítězslav Nezval, ale především Konstantin Biebl. Básník využívá volného proudu metafor a rychle se střídajících obrazů. Slovo zde působí svým obsahem, nepoukazuje pouze ke skutečnosti, ale tuto skutečnost přímo a bezprostředně vyjadřuje. Závadův jazyk využívá složité syntaxe i archaismů, jeho verš je osobitým prvkem jeho poezie, je silně nemelodický, tvrdý až drsný, což Zavadovu sbírku vzdaluje od tvorby Vítězslava Nezvala nebo Konstantina Biebla, celkově tedy od poetismu.

## 5.5 Konstantin Biebl: Nový Ikaros

Vzdálené země a kontinenty se staly nedílnou součástí inspirace umělců 20. let – exotické dálky a cestování představují základní motivy poetismu, v těchto motivech je obsažen dynamický charakter cesty i pohyb směřující za hranice známého. Po válce se zdálo, že žádná místa ani skutečnosti nejsou nedosažitelné, tato, do té doby abstraktní a nereálná představa, se začínala realizovat – a to díky rozvoji techniky, dosud nenáviděná válka přinesla také něco, díky čemuž se život lidem ulehčil. Najednou se v básních běžně tematizují motivy techniky: vlaků, automobilů, ale především letadel – cestování se usnadnilo a nezabere už ani tolik času – připomeňme si v této souvislosti Apollinairovo *Pásmo* – tato polytematická báseň znamenala inspiraci nejen ve Francii, ale i pro celou českou avantgardu 20. a 30. let, inspirací se stala jak forma básně, tak i její motivy. *Pásmo* zmiňujeme u Biebla záměrně proto, že ačkoli Apollinaire inspiroval celou meziválečnou avantgardu, právě Biebl rozvinul jeho poetiku nejdůsledněji. Čím se ale poezie Konstantina Biebla lišila od jeho současníků, byl fakt, že v jeho poezii chyběly osudové otázky generace.<sup>106</sup> Cestování představuje také jeden ze základních prvků modernosti – neboť právě tak se objevují nové skutečnosti – meziválečná avantgarda stavěla do popředí tyto moderní prostředky, veškeré tyto vize a sny avantgardy o cestování a létání poválečná avantgarda nechala za sebou, viděla v nich skutečnost exaktní vědy.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> VÁCLAVEK, Bedřich: Po bojích. In: *Od umění k tvorbě. Studie z přítomné české poezie*. Svoboda, Praha 1949, s. 146.

<sup>107</sup> VOJVODÍK, Josef: Česká avantgarda: vývoj, skupiny, proměny, teorie, programy, umělecké postupy. In: Vojvodík, Josef; Wiendl, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy*. Togga, Praha 2011, s. 15–16.

Vraťme se ale ještě do meziválečného období, objevování nových míst a nových skutečností, umožňovalo splynutí a identifikaci – Veronika Veberová mluví v souvislosti s vizí cestování u meziválečné avantgardy o touze o ovládnutí neznámého světa.<sup>108</sup> S koncem 20. let se ale přehodnocuje i tento motiv snivých a exotických dálek, na rozdíl ale od motivů klaunů a tanečnic v poezii 30. let zůstávají – tato tematika sice už není v básnických sbírkách tak častá, jako byla v polovině 20. let, kdy se objevovala i v názvech sbírek – oddíl *Svatební cesta* ze sbírky *Na vlnách TSF* nebo *S lodí, jež dováží čaj a kávu*, ale nemizí úplně – fascinace neznámem a dálkou je příznačná i pro toto období, nicméně už jde spíše o únik do neznámého světa nebo o útěk ze stávajícího bytí.

*„Básník nový Ikaros lehce se vznáší v prostoru i čase  
od sádrové sochy až k založení Říma  
od založení Říma až k dějinám první růže  
od první růže k všem ženám na světě  
do Číny Indie a na Jávu  
a potom zpátky přes Egypt po modrém italském nebi  
rovnou zas k vašemu rovnému nosu  
jeho krása moje láska  
moje láska jenom vzduch a moře“<sup>109</sup>*

*Nový Ikaros* – titul básně odkazuje do řecké mytologie, do příběhu o Daidalovi a Ikarovi, „[p]říběh se stal symbolem touhy moderního básníka, aby podobně jako Ikaros – byť za cenu ztroskotání – našel v sobě křídla, odvahu fantazií překlenout prostor a čas.“<sup>110</sup> – Hned v prvních verších úryvku básně výše můžeme vidět, s jakou lehkostí se nový Ikaros pohybuje prostorem i časem, napříč historií i celým světem. Autor jako ústřední motiv použil ikarovský mýtus, který symbolizuje vzepětí lidských sil a lásku po svobodě.

*„Bože dej křídla básníkům  
tak jako andělům semenům javorovým“<sup>111</sup>*

Polytematická báseň *Nový Ikaros* byla vydána v roce 1929, má čtyři oddíly, z nichž v každém můžeme najít jedno téma, příběh – jeden básníkův životní zážitek. Báseň silně

<sup>108</sup> VEBEROVÁ, Veronika: Exotismus, básnický cestopis. In: Vojvodík, Josef; Wiendl, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy*. Togga, Praha 2011, s. 136.

<sup>109</sup> BIEBL, Konstantin: *Nový Ikaros*. Československý spisovatel, Praha 1978, s. 34.

<sup>110</sup> PEŠAT, Zdeněk: *Nový Ikaros*. In: Červenka, Miroslav; Macura, Vladimír; Med, Jaroslav; Pešat, Zdeněk: *Slovník básnických knih*. Československý spisovatel, Praha 1990, s. 180.

<sup>111</sup> BIEBL, Konstantin: *Nový Ikaros*. Československý spisovatel, Praha 1978, s. 12.

ovlivnily otřesy světové války, realita smrti, láska, ale i skutečná cesta básníka – měla tato cesta nějaký cíl, ke kterému by směřovala? *Nový Ikaros* vznikl v době, kdy uvnitř poetismu dochází k proměně a odklonu od radosti, to dosvědčuje i tato skladba, pro kterou snivé dálky neznamenaají pouze exotiku, ale také zklamání a hledání. Čtyři oddíly básně nemají mnoho společných motivů, sjednocujícím prvkem je emotivně silný obraz vojenské polnice, což je také jeden z mála motivů, který prochází, s jistými alternacemi, celou skladbou – nejen voják svolává padlé vojáky ve válce, ale i anděl vytrubuje a volá k poslednímu soudu.

*„Voják troubí  
ale nikdo z mrtvých neposlouchá  
na jeho alarm ani jeden muž se nepohne a z řady nevykročí  
aby si nasadil bodák k útoku“<sup>112</sup>*

Již první verše prvního zpěvu básně otevírá obraz nastávající noci a tma na moři, přichází ráno a objevují se první exotické motivy dalekých cest, vzápětí se ale rychle vrací tma a motivy černého zrcadla, zoufalství, podzimního večera a smrti. Původní obraz anděla s křídly, který chrání, se mění v obraz orla s křídly plnými melancholie, které smazávají mlhavý obzor popelavými perutěmi. Exotické motivy plavby, ovoce a tropů zůstávají v celé básni přítomny, nicméně na jejich pozadí se odehrává mnohem závažnější obsah – smrt ženy. Neustále se připomíná válka – motiv polnice prostupující všemi oddíly básně je nejprve tematizován v osobě troubícího vojáka svolávající mrtvé, v anděla připomínající poslední soud, ale také v bílém slonu. Motiv proměny – přeměny je charakteristický pro celou skladbu, setkáváme se s ním stejně jako u Nezvala v *Podivuhodném kouzelníkovi* nebo v *Akrobatovi*. Proměňuje se svět vně i uvnitř básníka, ale i jeho lásky – mrtvá žena se proměňuje v prach a po ní zůstává jen vzpomínka, vše ostatní vyprchává. Opět se do popředí dostává motiv noci a smrti na pozadí římských dějin a s tím spojená prázdnota a hrůza. Válka je tematizována skrze celou skladbu, svět se pod tíhou bojů proměňuje, ze škol jsou vojenské nemocnice, krev černá a na pozadí této hrůzy je jen hysterie a šílenství.

S proměnou souvisí i rychlé střídání roviny časové a prostorové, přítomnost je prostupována minulostí, vzdálená místa se vedle sebe ocitají napříč celým světem, osobní prožitky básníka se doplňují se snovými vizemi vojáka, mění se básníková poetika, tragicky vyznívající báseň se mísí s úsměvnou poetickou hrou – toto prostupování se na všech rovinách básně umocňuje představu moderního světa 20. století, ve kterém nic nestagnuje,

---

<sup>112</sup> BIEBL, Konstantin: *Nový Ikaros*. Československý spisovatel, Praha 1978, s. 22.



naopak, stejně jako pro dalekou cestu jsou zde příznačné motivy rychlé změny a dynamiky – Bieblova skladba nesleduje časově ani prostorově skutečnost, intenzita zážitku je vytváří samostatně.<sup>113</sup> „Tak jak se ostře a bezprostředně, útržkovitě i v drobných příbězích neustále střídají jednotlivé okamžiky básníkovy života, tak prudce se ve skladbě proměňují i druhové a žánrové roviny. V převládajícím lyrickém proudu se občas vynoří drobné epické pasáže; komické nebo tragické [...] příběhy vyvolávají svým vnitřním kontrastem až agresivní grotesknost.“<sup>114</sup>

V neustálé reminiscenci se vrací obraz bitvy u Verdunu, který se stal děsivou vzpomínkou na světovou válku, této tíživé minulosti se snaží básník zbavit rychlým střídáním motivů, a tak se od této vzpomínky dostat co nejdál.<sup>115</sup> Básník tak před čtenáře předkládá obraz soudobého světa a demonstruje svou touhu po prožití intenzivního života – nicméně se neustále v reminiscencích vrací smrt a zkušenost války. V prvních dvou zpěvech básně převládají motivy básně, jako jsou smutek a tíha životní zkušenosti. Střídají se polohy mírného smutku, které přecházejí z tragiky k radosti a opět se vracejí do melancholických nálad, přesto v této pochmurné skladbě jsou slabé hravé poetistické ohlasy. V reminiscencích se vrací ohlasy války, pocity zmaru a nicoty, nic nemá cíle, ani počátku,<sup>116</sup> tyto pocity gradují až k myšlence na sebevraždu, nejvýrazněji do popředí těchto motivů vystupuje básníkovy plachost a křehkost.

Mnoho biblických a církevních odkazů je doplňováno paralelními motivy z bitev – křesťanskou válkou a proměna v básníka smrti, to vše umí vyčarovat válka. Anonymita, kterou válka přinesla v statisících obětí, je zde zpřítomněna v postavě neznámého vojáka. Ve skladbě jsou přítomny otázky po hodnotách, bohu i sebevraždě – tento refrén se neobjevuje pouze jednou v básni, válečné bubnování se odehrává uvnitř člověka – básníka, silný tlukot srdce udává tělu jeho zoufalství. Na konci druhého zpěvu se setkáváme s motivem smrti a sebevraždy, je ve smrti nějaký rozdíl? Dle lyrického subjektu nezáleží na smrti, kterou si zvolíme, mizí lidské životy, neměnný nezůstává ani domov, to, co bylo dříve považováno za místo, kam je možno se stále vracet, zmizelo, ve svém městě bloudí subjekt básně jako cizinec, tyto děsivé okamžiky z války se opakují i mnoho let po jejím skončení.

<sup>113</sup> VÁCLAVEK, Bedřich: Po bojích. In: *Od umění k tvorbě. Studie z přítomné české poezie*. Svoboda, Praha 1949, s. 147.

<sup>114</sup> PEŠAT, Zdeněk: Nový Ikaros. In: Červenka, Miroslav; Macura, Vladimír; Med, Jaroslav; Pešat, Zdeněk: *Slovník básnických knih*. Československý spisovatel, Praha 1990, s. 180.

<sup>115</sup> BIEBLOVÁ, Marie: Chvilka s Novým Ikaros. In: BIEBL, Konstantin: *Nový Ikaros*. Československý spisovatel, Praha 1978, s. 41.

<sup>116</sup> Antonín Píša v souvislosti s Novým Ikaros připomíná, že pro avantgardu pozdních 20. let se stále častěji opakovaly máchovské motivy: nicota, zmar, spění bez konce, cizinec ve světě atd. (PÍŠA, Antonín Matěj: *Smysl Bieblova Nového Ikaru*. In: *Dvacátá léta*. Československý spisovatel, Praha 1969, s. 336.).

„Hrobový klid hroznější ještě nežli když zuřila válka  
to ticho v noci v listopadu bombardované jenom tlukotem tvého zoufalého srdce  
Jsi bubeník který náhle zešlel a bubnuje do tmy a prázdna  
chce si to vyřídit s bohem který z něj udělal toho blázna  
bubnuje bubeník bubnuje k útoku do tmy a prázdna  
kam všichni mrtví se dívají kupředu do tmy a prázdna“<sup>117</sup>

Bieblova básnická technika nabývá intenzity a dosahuje svého vrcholu, představuje tak nadcházející perspektivu 30. let, některé, v básni dosud ne plně rozvinuté motivy, se budou později plně rozvíjet v surrealistických básních a sbírkách Konstantina Biebla, už v této básni si můžeme všimnout dlouhých lyrických pasáží, které hraničí s technikou automatického psaní – *Nový Ikaros* tak předznamenává proměnu poetiky Konstantina Biebla i svazu Devětsil a směřuje ji k surrealismu.

## 5.6 Vítězslav Nezval: Básně noci

Počáteční tvorba Vítězslava Nezvala nebyla ovlivněna primitivismem proletářského umění,<sup>118</sup> až později tvořil v duchu poetismu, který mu umožnil naprostou básnickou svobodu, tou se nechal inspirovat ve verších Guillauma Apollinaira, proto se Nezvalova poezie z této doby vyznačovala silným vnitřním vnímáním bez pevných logických hranic.

*Básně noci* vycházejí poprvé v roce 1930, rok před vydáním sbírky zemřel Otokar Březina, jehož památce je sbírka věnována. První vydání tvoří sedm básní, které se liší svou délkou i datem svého vzniku, sbírka obsahuje básně *Smuteční hrana za Otokara Březinu*, *Noci*, *Podivuhodný kouzelník*, *Akrobat*, *Edison*, *Silvestrovská noc*, *Neznámá ze Seiny* – jednotlivé básně nejsou řazeny chronologicky, nejstarší básní je *Podivuhodný kouzelník*, který byl vydán poprvé v roce 1922, poslední básně zařazené do sbírky pocházejí z roku 1929. *Básně noci* tak představují souhrn Nezvalovy básnické práce celého desetiletí, sbírka vznikala kontinuálně mezi lety 1922 a 1929, první vydání jednotlivých skladeb se pohybuje napříč 20. lety minulého století. Dodatečně byla do sbírky zařazena i báseň *Signál času* z roku 1931.

<sup>117</sup> BIEBL, Konstantin: *Nový Ikaros*. Československý spisovatel, Praha 1978, s. 23–24.

<sup>118</sup> VÁCLAVEK, Bedřich: Poesie bez hranic. In: *Od umění k tvorbě. Studie z přítomné české poezie*. Svoboda, Praha 1949, s. 134.

Pro všechny skladby sbírky jsou charakteristické temnější tóny, společným tématem je nenaplněná nebo zmařená existence, neuskutečnění proměn a především všudypřítomný stín noci a smrti. Nezval se zde snažil zobrazit životní skutečnost v neustálé proměnlivosti, komplexním tématem je proces životní proměny a její jednotlivé fáze – pro celou sbírku je příznačné hodnocení doby a soudobého života. „Nezval byl především básníkem noci. Noc mu byla [...] silným inspiračním zdrojem [...].“<sup>119</sup> Oproti předešlé Nezvalově tvorbě se tato sbírka značně liší, hlavním prvkem je téma noci a téma přeměny. Tyto motivy fungují jako hlavní jednotící prvky sbírky, společnými tématy je ale i soudobá společnost a umění. „V mnohém je tak *Básně noci* rozbíjen poměrně úzký názor avantgardy s příliš uměle vymezenou oblastí poetična a s odmítáním filozofické reflexe v poezii. Oživení otázky lidské tragiky jako problému, který nelze pominout, pootevřelo cestu k hlubšímu postižení skutečnosti, ale současně zproblematizovalo i původně neproblémové pojetí básnického subjektu; ten se znovu stává nenahraditelným nositelem výlučného básnického údělu, obrácený ke všem, ale zůstávající osamocen ve svém tvůrčím zápase.“<sup>120</sup> Počáteční poetistická myšlenka, že básníkem se může stát každý, nikdy nemohla být zcela realizována, postupem 20. let je básník opět chápán jako tvůrčí individualita.

Pro sbírku *Básně noci* je charakteristická opakující se kompozice jednotlivých částí, Vladimír Macura upozorňuje na cyklickou stavbu sbírky, která připomíná sonátovou formu s expozicí, provedením a reprízou, dále také zmiňuje úzké propojení úvodních básní se skladbami v závěru sbírky – jsou to opakující se motivy mrtvého těla, nejdříve těla mrtvého básníka s konaným průvodem kolem rakve, poté tělo mrtvé dívky a pohřební průvod pradelnek. Pro všechny básně sbírky je typické opakování úvodního tématu, sám autor zdůraznil fakt, že sbírku tvoří jakýsi kompoziční kruh lidského koloběhu života a smrti, s tímto motivem se vracíme zpět na úvod sbírky k Otokaru Březinovi, tematika tajemství života a smrti je typická právě pro Otokara Březinu a symbolistickou poezii vůbec – symbolismus byl cíleně odsunut avantgardou ve 20. letech – toto oživení symbolistické tradice je ve sbírce evokováno už v počátku sbírky dedikací Březinovi, ale také volbou básnických prostředků, obrazností a technikou rýmů.<sup>121</sup> V mnoha motivech sbírky můžeme spatřovat inspiraci Apollinairovým *Pásmem*, nejvýrazněji se nechal Vítězslav Nezval inspirovat v básni *Akrobat*, tento tvůrčí podnět můžeme vysledovat ve formální podobě básně

<sup>119</sup> KALISTA, Zdeněk: Vítězslav Nezval. In: *Tváře ve stínu*. Růže, České Budějovice, 1969, s. 195–216.

<sup>120</sup> MACURA, Vladimír: *Básně noci*. In: Červenka, Miroslav; Macura, Vladimír; Med, Jaroslav; Pešat, Zdeněk: *Slovník básnických knih*. Československý spisovatel, Praha 1990, s. 31.

<sup>121</sup> Několik citátů ve sbírce odkazuje i ke Karlu Hynku Máchovi, jsou to citace „dobrou noc“ nebo „stíny modra nebe“, přímé odkazy k Máchovi jsou příznačné pro celá 20. a 30. léta minulého století.

– střídá se zde volný verš s veršem pravidelným, první a třetí zpěv tvoří rámec básně pro druhou část *Vyznání*, inspirace je dále patrná ve stylizaci moderního básníka do ústřední postavy básně, v kladení zdánlivě nesouvisejících motivů vedle sebe a stírání vzdáleností ve světě – akrobat snažící se o překonání Evropy na laně, mnoho těchto principů je dále obsaženo i v dalších skladbách sbírky.

Společným tématem všech básní, jak už jsme zmínili výše, obsažených ve sbírce je téma noci – které je předznamenáno úvodní básní sbírky *Noci* – tato noc se ale proměňuje a dospívá k novému dni. *Básně noci* spějí k rozednění, podivuhodný kouzelník se probouzí na ulici města, kde se zastavuje nad svou prací, v básni *Akrobat* se hlavní hrdina šplhá na nový východ, motiv rozednívání je nejpatrnější v *Edisonovi*, neboť právě on dal světu světlo. U Nezvala často najdeme motivy smrti a nového života těsně vedle sebe, stejně je tomu s obrazy noci a dne, které úzce souvisejí s dalším motivem, který je charakteristický pro celou sbírku, a to motiv proměny. Tento motiv je přítomen ve všech básních, nejpatrnější je ve skladbách *Podivuhodný kouzelník*, *Akrobat* a *Edison*. Dalším jednotícím motivem sbírky je tematizace poezie, ta je nejpatrnější v poémě *Akrobat*, kde autor konfrontoval své představy o dosahu a poslání poezie s jejími skutečnými možnostmi. Společným tématem sbírky je také čas a jeho plynutí, který spojuje všech sedm básní sbírky.

*Podivuhodný kouzelník*,<sup>122</sup> poéma pocházející z roku 1922, o dva roky později v roce 1924 vyšla jako součást *Pantomimy*, báseň je věnována památce Jiřího Mahena, ke kterému se Nezval hlásil jako přítel a žák. Touto skladbou se Vítězslav Nezval připojil k poetické poetice svazu Devětsil, vytvořil báseň, která zapadala do nově vydávaných programových prohlášení, a tak umlčel největší odpůrce poetismu, kteří kritizovali skutečnost, že poetismus měl spoustu teoretických statí, ale žádnou praktickou realizaci tohoto směru. I tato poéma představuje stejně jako celá sbírka autorův subjektivní přístup k realitě. „*Podivuhodný kouzelník* je klíčová báseň, protože se vyvíjí a existuje v jednotě s Nezvalovým filosofickým a společenským úsilím.“<sup>123</sup>

Ústřední postava kouzelníka během sedmi let prochází světem a sedmi proměnami – v tomto putování je obsaženo mnoho motivů příznačných pro poetismus, revoluce, zázračnost poezie, kouzelná jezerní postava, krása moderní civilizace, poezie jako umění života, kouzlo dalek a cestování a s tím spojená exotika a tajemství a především proměnlivost života... ale

<sup>122</sup> I zde je patrný vliv Guillauma Apollinaira, název poémy *Podivuhodný kouzelník* byl inspirován dřívější Apollinairovou básnickou sbírkou *Zahnívající čaroděj*.

<sup>123</sup> JELÍNEK, Antonín: *Vítězslav Nezval*. Československý spisovatel, Praha 1961, s. 19.

i motivy charakteristické pro nastupující druhou část tohoto období, jako je noc, hledání nebo smrt. Jednotlivé motivy a obrazy básně nejsou řazeny logicky, v básni převládají volné básnickovy asociace založené na překvapujících souvislostech – Nezvalova poezie není statická, uvnitř každé metafory je pohyb.

Podivuhodný kouzelník nás okouzluje svými proměnami, stejně jako život sám, báseň je metaforou moderní poezie, která je konfrontována s realitou a ideály. Stejně jako ostatní básně sbírky, ani *Podivuhodný kouzelník* nemá pevný děj, má ale přesnou kompozici. V sedmi proměnách (a také v sedmi zpěvech) prochází kouzelník světem, poznává ale pouze bolest a smutek, až v samotné proměně najde harmonii a klid. Básník skrze lyrické já básně zobrazuje život ve své nekonečné proměnlivosti, co se ale hrdinovi nedaří, je zbavit svět nemocí a smutku.

*„O nové kultuře sníš a já nově ti  
v proměnách zpívám“<sup>124</sup>*

*„Chceš-li být živ proměň se za živa!  
Tělo se rozpadne život však musí zbýt  
Chceš-li ho poznati musíš se proměnit*

*musíš se proměnit před svýma očima  
Hle život v sedmi proměnách začíná“<sup>125</sup>*

Proměna básníka – kouzelníka je umocněna touhou stát se *vším*, tento motiv přeměny je základní premisou k možnosti prožití krásného života, se stejným motivem proměny se setkáme i v *Akrobatovi*. Proměnu života umožňuje revoluce, ta se stává určitou nezbytnou podmínkou lepší budoucnosti, v básni je v ní spatřováno osvobození člověka – člověku nesmí v cestě za skutečným životem stát absolutně nic, revoluce je nahlížena jako určitá brána ke štěstí, i tou kouzelník prochází. Nezval se v básni zmocňuje současného i minulého života, blízké i vzdálené skutečnosti, vše splývá ve vyšší jednotu, bytí je postřehováno ve své celistvosti.<sup>126</sup> V jedné básni se ocitá celý svět ve své šíři i hloubce, vedle sebe se v rychlém sledu objevují světová města, stejně jako evropská historie, sny i realita se mísí v jednotu, vzniká tak polymorfní a polytematická skladba, kde je zdůrazňována čirá imaginace.

---

<sup>124</sup> NEZVAL, Vítězslav: Podivuhodný kouzelník. In: *Básně noci*. Odeon, Praha 1966, s. 19.

<sup>125</sup> Tamtéž, s. 78.

<sup>126</sup> VÁCLAVEK, Bedřich: Poesie bez hranic. In: *Od umění k tvorbě. Studie z přítomné české poezie*. Svoboda, Praha 1949, s. 136.

*Akrobat* je třídílnou polyfonickou skladbou s dramatickou stavbou, přičemž první a třetí zpěv básně tvoří rámec básně – poéma má přesně koncipovanou výstavbu. Báseň otevírá scéna akrobata kráčejícího po laně napříč Evropou, ale i on, nejlepší ve svém řemesle, padá, a tak nemůže dostát svému úkolu, jeho cílem bylo vyléčit nemoci lidstva. Autor věnoval báseň Vladislavu Vančurovi, u obou těchto autorů najdeme motiv pádu akrobata.

Poéma *Akrobat* bývá považována za autorovo definitivní vyrovnání se s poetikou poetismu. „V okamžiku tohoto vyrovnání stala se hranice mezi Nezvalem a Teigem hranicí mezi úsilím o postižení reality a iracionalitou [...].<sup>127</sup> V neúspěšném dokončení akrobatovy cesty a v jeho ztroskotání byl spatřován rozchod Vítězslava Nezvala s poetismem, ve skutečnosti šlo ale spíše o revizi tohoto uměleckého směru. *Akrobat* je spíše rozloučením s představou iluze o životní moci poezie. Příběh akrobata je podobenstvím poezie v soudobém světě, který existoval v tragice první světové války a v optimismu poetismu. V básni čteme podobenství literatury, její vliv a dosah. Poezie je symbolizována postavou akrobata, stejně jako akrobat nemůže osvobodit lid od nemocí a od bolesti, ani poezie nemůže vyléčit všechny bolesti světa, které život způsobuje – poetismus byl koncipován jako lék na poválečné smutky a strasti, proto bývá poéma *Akrobat* takto charakterizována.

Nezvalův umělecký přerod je patrný až v této skladbě, autor opouští příkrasnost a hravost poetismu. Postava akrobata je silným motivem – motivem balancování a udržování rovnováhy, v *Akrobatovi* můžeme spatřovat motivy hry, dobrodružství a jisté nevázanosti, všechny zraky se upírají k této postavě, ale nikdo si neuvědomuje obrovskou propast, která je s akrobatem neodmyslitelně spjata. Motiv akrobata je příznačný pro konec 20. let, nejen pro Nezvalovu tvorbu – hodnocení dosavadní epochy se tak odráží v tvorbě jednotlivých umělců, nicméně tato poéma představuje nejdůležitější skladbu tohoto období – myšlenka *revoluce veselosti*<sup>128</sup> je pomalu vytěšňována na okraj umělecké tvorby, až je zcela nahrazena.

Symbolická cesta akrobata vede z Madridu, přes Řím a Prahu a dále na Sibiř, tyto obrovské vzdálenosti prostoru i času zdolává akrobat v jeden den, je jakýmsi podobenstvím vykupitele a spasitele. Příchod akrobata je doprovázen mnoha sluchovými vjemy, nejprve jde o tikot hodinek odpočítávajících zbývající čas, odbíjení zvonů, zaznívá sbor dětí a piana a nakonec přijíždí i malý námořníček. Výrazným motivem je i umíráček, který vydává skřípající vozík malého námořníčka, který symbolicky otáčí koly svého vozíku, jako by tato

---

<sup>127</sup> JELÍNEK, Antonín: *Vítězslav Nezval*. Československý spisovatel, Praha 1961, s. 49.

<sup>128</sup> *Revoluce veselosti* – tak charakterizoval poetismus Bedřich Václavek (VÁCLAVEK, Bedřich: *Poesie bez hranic*. In: *Od umění k tvorbě. Studie z přítomné české poezie*. Svoboda, Praha 1949, s. 144.).

kola pro něj představovala zeměkouli, svět... což zpětně odkazuje k postavě akrobata, který tento svět zdolával na laně.

„*Pojednou zazněl umíráček  
a z nemocnice rajské v plamenech květináčů  
vraty jež se rozvírala s dlouhou hudbou  
na vozíku mrzáčků*“<sup>129</sup>

„Nezval v [Akrobatovi] volným veršem konfrontuje prvotní představy o poslání a dosahu poezie s realitou jejích skutečných možností; skepse, která z konfrontace vzhází, je především skepsí o světě, o životě v nudě a bez fantazie.“<sup>130</sup> Tato problematika je konfrontována s vlastními zkušenostmi a zážitky básníka, které jsou určující pro přerod básníka v akrobata. Akrobat je básní o dosahu poezie a o jejích možnostech, autor zde konfrontoval své představy o poezii s realitou skutečného dosahu tvorby. Hledání životní harmonie ústí v skeptické vidiny světa o životě bez jakékoli fantazie. Ve světě, kterým prochází akrobat je jen jedno místo, kde lze spatřovat uvolněný a hravý svět, vysněný poetistický svět, jde o město bláznů, kam akrobata zavede malý námořníček.

Ve své době vyslovil Vítězslav Nezval o akrobatice, že má jen dvě možnosti, a to dokonalost nebo pád. Akrobat je mistr svého řemesla, a přesto padá, jeho pád předznamenává symbol smrti, který usedá na jeho prsa. „Báseň je nepřímou polemikou s tradicí evropské poezie – iniciativu v budování celistvého tvaru synteticky uchopujícího osud jedince i světa okázale předává lyrickým prostředkem, obraznosti a asociaci jako její organizační síle.“<sup>131</sup> Nad takovýmto světem se balancovat nedá, pád akrobata byl způsoben příchodem malého námořníčka, který vysvobozuje akrobata a vede ho do města zázraků, ve skutečnosti však na místo bláznů, tak autor vyslovil svou polemiku se současnou poezií i světem – u akrobata je důležitá právě jeho lidská stránka a současnost, ve které žije.

V oddílu *Vyznání* z několika různých úhlů nahlížíme básníkovu dětství a mládí a jeho vzpomínky, tato část skladby obsahuje nejvíce autobiografických prvků, všechny útržky ze života a z dětství se odehrávají na pozadí určitého rytmu stanoveného prvním a třetím zpěvem básně – tak se zde setkáváme s básníkovou první láskou i bolestí, touhou, ale i myšlenkou na sebevraždu. Oproti *Podivuhodnému kouzelníku* zde autor použil jinou formu

<sup>129</sup> NEZVAL, Vítězslav: Akrobat. In: *Básně noci*. Odeon, Praha 1966, s. 113.

<sup>130</sup> Dějiny české literatury IV, ved. red.: J. Mukařovský. Victoria Publishing, Praha 1995, s. 203.

<sup>131</sup> MACURA, Vladimír.: *Básně noci*. In: Červenka, Miroslav; Macura, Vladimír; Med, Jaroslav; Pešat, Zdeněk: *Slovník básnických knih*. Československý spisovatel, Praha 1990, s. 30.

básně. Motiv přeměny, který Nezval použil už dříve v *Podivuhodném kouzelníku*, je přítomný i zde, v druhém zpěvu básně se setkáváme s básníkovou – akrobatovou přeměnou. Osobní vzpomínky básníka jsou zahrnuty v dramatu moderní poezie, básník zde konfrontuje své zážitky, které určují jeho povahu. Novým životním cílem je jeho proměna, z básníka se stává akrobat experimentující s poezií a nová vize básnictví.

*„život pozbyl své marné poslání  
je potřeba vyčerpati všecku marnost  
svlékáš se  
stojíš před zrcadlem  
a učíš se akrobatice  
je to optimism  
nechceš skládati zrcadlo v starý celek  
všecky střepy odrážejí přítomnost  
žárovka svítí stokráte  
to jsi ty“<sup>132</sup>*

Akrobat znamenal revizi poetistického programu, nepředstavuje rozchod s vizí poetismu, možnosti vytvoření světa básnickou hrou, nicméně poetistický protiklad města zázraků a města nudy, jakožto i neustálé návraty do města zázraků v básni zůstávají – poetismus tak spíše reviduje utopické stránky svého programu. Akrobatova skepse je vůči světu, jeho nudě i proti ztrátě fantazie, zároveň ale také vůči poetistickému snu, proto se v básni objevuje na jedné straně město zázraků a na druhé straně město nudy.

Další básní sbírky je poéma *Edison*, po *Akrobatovi* se proměňuje Nezvalova poetika, v jejím středu ale i nadále zůstává člověk a jeho zápas o život s dobovou morálkou a uznávanými hodnotami, nevzdává se ani moderního světa kolem sebe, stále se snaží dobývat život v různých proměnách, stejně jako v životě i v poezii se stupňuje zápas o lidský svět. Shodně s předchozími básněmi, i zde je zásadní motiv přeměny člověka a hodnota lidské práce, radost z poznávání a tvoření.

*Edison*, oslava dobrodružství poznávání a tvůrčího činu, Nezval v této básni opouští dosavadní symbolické pojetí svých skladeb, které doposavad vždy vytvářelo rovinu přímou a přenesenou a vytváří přísně sevřenou strukturu. *Edison* představuje konfrontaci s reálnou postavou amerického vynálezce žárovky Thomase Alvy Edisona, reálná osobnost vynálezce je ale v básni zatlačena do pozadí, tématem básně se stává moderní svět a nová epocha, touto

---

<sup>132</sup> NEZVAL, Vítězslav: *Akrobat*. In: *Básně noci*. Odeon, Praha 1966, s. 133–134.



poémou proniká do atmosféry současné moderní doby se všemi jejími krásami i rozpory. Ani v této básni nenajdeme souvislou dějovou linii, ústřední postavou je americký vynálezce Edison, jeho postava slouží jako podnět k vyslovení neklidu nad soudobou společností – Nezval do *Edisona* promítá vlastní pojetí života a umění, do samotného díla vstupuje jako básník ale i jako část svého hrdiny,<sup>133</sup> z životopisných faktů Edisona se zde setkáme jen s několika málo informacemi ze života dospívajícího vynálezce a několika vzpomínkami na dětství. Ani zde nechybí motiv přeměny, ke kterému dochází ve třetí části básně společně s novým objevem. Poéma má tradiční metrum a sonátovou konstrukci, na kterou autor sám upozornil. Báseň má pět zpěvů, pohybuje se v neustálé gradaci, typické je také opakování strof.

Všechna tvorba představuje pro Nezvala vynalézání a uvádění věcí do nových souvislostí. Skladbu otevírá obraz únavy a úzkosti, noci a sebevražedného stínu, který se také stává vynálezcovým protihráčem. Pro báseň je příznačné napětí mezi spontánností poetismu a tvůrčí kázní vynálezce, je zde důležitý motiv noci, ta se zde zobrazuje v přeludu smrti a v opakujícím se dvojverší, se kterým se setkáváme už na počátku skladby. Tyto verše představují dva základní protipóly básně, ve kterých osciluje dvojí atmosféra.

*„Bylo tu však něco těžkého co drtí  
smutek stesk a úzkost z života i smrti“<sup>134</sup>*

Člověk *konečně* vítězí nad přírodou a podřizuje si ji pomocí své síly, nemizí ale neklid a smutek nad životem a tvorbou – pro báseň jsou příznačné otázky po smyslu života a hodnotě práce, rozpolcenost moderní doby se dá překonat, jak ukazuje autor, právě tvůrčí prací. Až zde hrdina nachází východisko ze soudobé společnosti, nepodařilo se to ani kouzelníkovi, ani akrobatovi, až Edison našel cestu, jak se dá překonat krize, i pro tuto poému je charakteristické nekonečné hledání. Báseň začíná rozpolcenou osobností Edisona, který čelí této rozdvojenosti svou prací, jeho odhodlání překonávat vítězí nad obrazem vynálezce v jeho samotě a smutku. Pocit z uskutečněné práce se zde stává překonáním veškerých nejistot, tvůrčí činnost je pojata jako dobrodružství, především ale celou skladbou prostupuje představa silného dosahu poezie.

---

<sup>133</sup> Stejný postup dříve používal například i Karel Hynek Mácha.

<sup>134</sup> NEZVAL, Vítězslav: Edison. In: *Básně noci*. Odeon, Praha 1966, s. 151.

Z roku 1929 pocházejí další čtyři básně sbírky. *Dedikace – Smuteční hrana za Otokara Březinu* představuje *básnický nekrolog* a odkazuje k Otokaru Březinovi jakožto hlavnímu představiteli českého symbolismu, ale také k básníku země a noci, ke Karlu Hynku Máchovi, tak zobrazuje osud tváří v tvář nekonečnému lidskému bytí, tohoto záměru dosahuje i důslednou cyklickou kompozicí básně.<sup>135</sup>

Úvodní báseň *Noci* přejímá tematiku celé sbírky, podle Vladimíra Macury báseň představuje nezbytnou součást v řetězci vznikání a zanikání.<sup>136</sup> Skladbu otevírá scéna hvězdné noci a počínající válka. Bezútešná noc nenabízí ochranu, je v ní tragika, ale i marnivost, v básni se objevuje jen málo poetistických motivů. Průvod rakví z básně na úvod sbírky kontrastuje s průvodem v závěru sbírky, v básni *Neznámá ze Seiny*.

„Kdo zhasil světla v zahradách a záři  
nad městy  
kdo rozžal rubínový knot nad ložem nevěsty  
kdo způsobil že vyje pes na drnu křižovatek  
kdo způsobil ten nevěrný a hrůzoplýn zmatek  
kdo navrstvil snop po snopu kdo snil tak  
tragicky“<sup>137</sup>

*Silvestrovská noc* rozvíjí obraz každodenní všednosti na pozadí dvou různých světů, na jedné straně se odehrávají zdánlivě všední oslavy konce roku, tento svět je ale na druhé straně konfrontován se zcela, na první pohled, obyčejným životem básníka, který zná smysl života, jeho konečnost, a bojí se ho, ačkoli si smrt zpočátku vůbec nepřipouští. Celý básníkův svět je vtěsnán do jeho pracovny, inspirací mu je skutečný svět i smrt samotná, která ho přitahuje a ukrývá se v noci. S ostatními poémami sbírky spojují báseň *Silvestrovská noc* motivy noci, tmy a smrti, ale také tematizace básnické tvorby, dalším z výrazných motivů je také proměna. Básníkovo hodnocení života a obrazy jeho každodennosti se proměňují pod zcela nepatrnou záminkou v neobyčejně silnou skutečnost, záminku vyvolal dotek mramorového těžítka ve tvaru dívčí ruky – vyvolané asociace a představy jsou ale silnější než podnět, který je vyvolal.

<sup>135</sup> MACURA, Vladimír: *Básně noci*. In: Červenka, Miroslav; Macura, Vladimír; Med, Jaroslav; Pešat, Zdeněk: *Slovník básnických knih*. Československý spisovatel, Praha 1990, s. 30.

<sup>136</sup> Tamtéž, s. 29.

<sup>137</sup> NEZVAL, Vítězslav: *Neznámá ze Seiny*. In: *Básně noci*. Odeon, Praha 1966, s. 17.

Poslední báseň sbírky, inspirovaná neštěstím z 19. století, je elegie za utonutou dívku, *Neznámá ze Seiny* je báseň využívající stejné postupové principy a motivy jaké jsou v ostatních básních sbírky. Hlavním tématem básně je smrt dívky, úvodní obraz průvodu pradlenek k řece Seině kontrastuje se závěrečným smutečným průvodem těchto dívek, proti sobě se ocitají i motivy rozbouřené řeky a klidného mrtvého těla dívky s úsměvem na rtech. Smrt se zde objevuje nejen v motivech noci a černých sítí, ale také v podobě divoké vody.

## 6. ZÁVĚR

Zrod republiky a nutnost formovat válkou rozbitý svět do nové podoby vyvolaly i u těchto autorů potřebu nalézt určitý pevný bod, osu pro rekonstrukci světa, životních možností i lidské důvěry. Všechny výše uvedené sbírky je nutné posuzovat na pozadí poetismu, ačkoli se tvorba Františka Halase a Vladimíra Holana od této poetiky výrazně odklání – pozměněná poetika se odráží v každé sbírce odlišně, přesto mají mnoho společných motivů a východisek.

Poetismus byl vnímán autory tvořícími v jeho duchu rozdílně, Konstantin Biebl se přiklonil k tomuto umění v době, kdy se s ním Jaroslav Seifert rozešel, tedy kolem roku 1926, o tom, že poetismus úplně nezanikl, svědčí i vydané manifesty z roku 1928, navíc se ve stejnou dobu tato poetika šířila na Slovensko – poetismus zůstal v čele básnického vývoje. K výraznému posunu uvnitř této poetiky došlo rok před vydáním manifestů, poetismus dosáhl svého vrcholu kolem roku 1927, za přelomové básně bývají považovány poémy *Akrobat* a *Edison*, obě obsažené ve sbírce *Básně noci*. Došlo k výraznému zvratu, o čemž svědčí především básnické sbírky Vladimíra Holana, Františka Halase a Viléma Závady, ale tento zvrat je patrný i u Konstantina Biebla, Vítězslava Nezvala nebo Jaroslava Seiferta, jejich poezie přechází od hry k určitému hledání harmonie – tuto změnu poetiky naznačila už sbírka *Slavík zpívá špatně* Jaroslava Seiferta z roku 1926. Poetismus ve svém druhém období došel od přísné neosobnosti k vyvážené rovnováze subjektivního a objektivního – charakterové vlastnosti subjektu začaly být poměřovány vysokými estetickými měřítky.<sup>138</sup> Ve svých počátcích tento avantgardní směr představoval svébytné a originální vyrovnání se se světem, umění se mělo stát součástí života, nakonec ale sám nebyl schopen reagovat na nové skutečnosti, dospěl tak ke stejnému osudu jako proletářské umění.

Koncem 20. let pronikají do české poezie existenciální otázky a existencialistická tematika vůbec, proto můžeme u všech těchto autorů najít inspiraci největším básníkem noci – Karlem Hynkem Máchou – jeho literární odkaz je patrný v již zmíněných motivech noci, rodné země, vyděděnectví, v pocitu samoty a cizinctví, ale také v rozporu mezi snem a skutečností. Oproti tomu křehká melancholie sbírek odkazuje k Otokaru Březinovi, který je také jednou z inspirací tohoto období. Básnická generace 20. a 30. let byla silně ovlivněna *Pásmem* Guillauma Apollinaira, z jeho moderního odkazu čerpají nejvýznamnější avantgardní básníci, dle jeho vzoru ruší dosavadní kompozici básně, která byla zakládána na logickém rozvíjení obrazů, místo toho využívají volný proud představ. Novým principem

---

<sup>138</sup> KUBÍNOVÁ, Marie (ed.): V magických zrcadlech poetismu. In: *Magická zrcadla. Antologie poetismu*. Československý spisovatel, Praha 1982, s. 24.

poezie se stává rychlé střídání motivů, obrazů, časových i prostorových rovin, hravost sbírek se střídá s tragičností, veselá témata a motivy se proměňují až do expresionistického ladění.

Mnoho společných prvků mají sbírky *Panychida*, *Nový Ikaros* a *Básně noci*, obracejí se směrem k závažné společenské tematice, sbírka *Kohout plaší smrt* a *Triumf smrti* se dostávají ještě dále, až k problematice lidské existence, proto můžeme nejvíce společných motivů a obrazů vymezit u těchto sbírek. Spojujícím motivem všech sbírek je téma smrti – smrt na sebe upozorňuje už v titulech sbírek, je symbolizována nocí, temnotou, v názvech sbírek je k ní odkazováno pádem Ikara nebo panychidou, smutečním obřadem za mrtvé. Smrt je všudypřítomná, připomíná se ve vzpomínkách z minulosti, válkou, ale i osobní zkušeností smrti někoho blízkého, bere na sebe různé podoby – stínu, válečných reminiscencí, především ale noci, tak smrt pohlcuje vše, obranou není ani snění, jedinou záchranou je nový den, zpočátku se jako vhodné východisko jevíly vzpomínky na šťastnou minulost, mládí a dětství, ale většinou se už v nich nacházejí první náznaky zklamání, někdy dokonce i přítomnost smrti, zpočátku je smrt ukryta v pozadí, až později vystupuje do popředí. Válečná zkušenost proměnila svět, pro poezii druhé poloviny 20. let jsou proto charakteristické pocity úzkosti a zoufalství, také deziluze a strach.

Básnické subjekty sbírek procházejí válkou proměněným světem, liší se zde Holanova sbírka, v jeho poezii není proměněn svět, ale člověk sám. Především ve sbírkách Halase a Závady jsme svědky přeměny krajiny a známých míst, kudy prošla válka, která se nevyhnula ani nejintimnějším stránkám života, proto se tito básníci ocitají v neznámém a nehostinném světě, kde se jakýkoliv pocit radosti mění v úzkost. Pro oba autory je zdánlivou nadějí láska a dětství, ale i tato láska a dětství jsou prostoupeny vkrádající se tmou, navíc prostor dětství je uzavřený a je možné ho vyvolat pouze vzpomínkami – šťastný prostor se tak otevírá tragickému. Tragický životní pocit prostupuje všechny sbírky, střídají se životní skutečnosti se snovými vizemi, motiv snu se objevuje ať už v podobě nočního snění, které nemůže vysvobodit lyrický subjekt básně, anebo v podobě idejí a budoucího světa. Ale právě těmito touhami a sny se snaží překonat tyto skutečnosti, nejedná se tedy o zdánlivou rezignaci, právě naopak – z noci se stává den, především se ale mění subjekt básně – motiv proměny je charakteristický pro všechny uvedené sbírky, nejpatrnější je ale u Vítězslava Nezvala a Konstantina Biebla, kde se v rychlém sledu střídají obrazy a uskutečňují se metamorfózy, tak je za jedno z nejdůležitějších motivů jejich poezie, a poezie konce 20. let vůbec, považováno bohatství životních proměn, které souvisí s touhou po prožití intenzivního života.

Všechny tyto sbírky se vyznačují naléhavou intenzitou překonat tuto minulost – noci zobrazené ve sbírkách spějí k rozednění, k novému dni a naději, výjimkou je *Triumf smrti* Vladimíra Holana, už z názvu je patrné, že v tomto světě nevítězí den. Naděje zobrazená ve snech a ve vzpomínkách kontrastuje s realitou současnosti. Východiskem ve sbírkách není ani láska, i ta je zasažena zradou, láska se vzdaluje, propast se prohlubuje nejen mezi milenci, což je nejpatrnější v Holanově poezii, ale také mezi lidmi a mezi člověkem a přírodou, i to způsobuje izolaci člověka, domov přestává být bezpečným útočištěm. Ve sbírkách se objevují otázky příznačné pro celou generaci – otázky po smyslu lidské práce a tvůrčí hodnoty, ale i po smyslu konečnosti lidského života. Život se proměňuje, jeho proměny jsou patrné ve vzpomínkách, které se prolínají se skutečností subjektu sbírek, život si nese mnohé z minulosti a není snadné se této historii zbavit.

*Panychida, Nový Ikaros, Kohout plaší smrt, Triumf smrti a Básně noci* – všechny tyto sbírky představují počáteční tvorbu autorů, kteří vyšli z poetismu, jejich prvotiny byly tímto avantgardním směrem silně ovlivněny, proto některé motivy přetrvaly i do jejich další tvorby. Ačkoli se samotná poetika proměnila směrem od poetismu, tito básníci přebírali nejen motivy, ale i samotné principy poetistické poetiky, které si přetvořili dle vlastních pravidel – svobodná imaginativní hra, obraznost a asociace, to jsou postupy, ze kterých tito básníci vyšli. V celkovém díle těchto autorů znamenal poetismus umění, skrze které vstupovali do literatury, jejich poetika se velice brzy po tomto poetistickém období proměnila. Zobrazení proměněného světa vyžadovalo nové postupy a motivy, než ty, které vycházely z poetismu, proto bylo nezbytné tuto poetiku překročit.

## 7. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

### Prameny

BIEBL, Konstantin. *Nový Ikaros*. 2. vyd. Praha: Aventinum, 1929.

HALAS, František. *Kohout plaší smrt*. Praha: Rudolf Škeřík, 1930.

HALAS, František. *Sépie*. In HALAS, František. *Sépie; Kohout plaší smrt; Tvář*. Praha: Akropolis, 2001. s. 9–48. ISBN 80-7304-009-3.

HOLAN, Vladimír. *Blouznivý vějíř*. In HOLAN, Vladimír. *Bagately. Spisy, sv. 10. 2.*, rev. vyd. Justl, V. – Chalupa, P. (eds.). Praha; Litomyšl: Paseka, 2006. s. 9–41. ISBN 80-7185-649-5.

HOLAN, Vladimír. *Triumf smrti*. In HOLAN, Vladimír. *Bagately. Spisy, sv. 10. 2.*, rev. vyd. Justl, V. – Chalupa, P. (eds.). Praha; Litomyšl: Paseka, 2006. s. 43–124. ISBN 80-7185-649-5.

NEZVAL, Vítězslav. *Básně noci*. 2. vyd. Praha: Aventinum, Dr. Ot. Štorh-Marien, 1930.

NEZVAL, Vítězslav. *Kapka inkoustu*. In NEZVAL, Vítězslav – TEIGE, Karel. *Manifesty poetismu*. Praha: Odeon, 1928. s. 3–10.

NEZVAL, Vítězslav. *Pantomima*. Praha: Ústřední stud. knihkupectví a nakladatelství, 1924.

NEZVAL, Vítězslav. *Papoušek na motocyklu čili o řemesle básnickém*. In VLAŠÍN, Štěpán (ed.) a kol. *Avantgarda známá a neznámá: od proletářského umění k poetismu. I. svazek*. (1919–1924). Praha: Svoboda, 1971. s. 556–570.

TEIGE, Karel. *Manifest poetismu*. In NEZVAL, Vítězslav – TEIGE, Karel. *Manifesty poetismu*. Praha: Odeon, 1928. s. 13–32.

TEIGE, Karel. *Nové umění proletářské*. In VLAŠÍN, Štěpán (ed.) a kol. *Avantgarda známá a neznámá: od proletářského umění k poetismu. I. svazek*. (1919–1924). Praha: Svoboda, 1971. s. 247–275.

TEIGE, Karel. *Novým směrem*. In VLAŠÍN, Štěpán (ed.) a kol. *Avantgarda známá a neznámá: od proletářského umění k poetismu. I. svazek*. (1919–1924). Praha: Svoboda, 1971. s. 90–96.

TEIGE, Karel. *Obrazy a předobrazy*. In VLAŠÍN, Štěpán (ed.) a kol. *Avantgarda známá a neznámá: od proletářského umění k poetismu. I. svazek*. (1919–1924). Praha: Svoboda, 1971. s. 97–103.

TEIGE, Karel. *Poetismus*. In VLAŠÍN, Štěpán (ed.) a kol. *Avantgarda známá a neznámá: od proletářského umění k poetismu. I. svazek*. (1919–1924). Praha: Svoboda, 1971. s. 554–561.

TEIGE, Karel. *Ultrafialové obrazy čili artificialismus*. In NEZVAL, Vítězslav – TEIGE, Karel. *Manifesty poetismu*. Praha: Odeon, 1928. s. 11–13.

ZÁVADA, Vilém. *Panychida*. In ZÁVADA, Vilém. *Básně*. ed. Málková, I. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2006. s. 8–73. ISBN 80-7106-824-1.

## Sekundární literatura

- BIEBLOVÁ, Marie. *Chvilé s Novým Ikaros*. In BIEBL, Konstantin. *Nový Ikaros*. 5. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1978. s. 41–42.
- BLAHYNKA, Milan. *Íkaros české poezie: K. Biebl*. In BLAHYNKA, Milan. *Pozemská poezie: kapitoly k české poezii*. (1945–1975). Praha: Československý spisovatel, 1977. s. 62–95.
- BLAHYNKA, Milan. *Syn dvacátého století: V. Nezval*. In BLAHYNKA, Milan. *Pozemská poezie: kapitoly k české poezii*. (1945–1975). Praha: Československý Spisovatel, 1977. s. 96–135.
- BLAHYNKA, Milan. *Vítězslav Nezval*. Praha: Československý spisovatel, 1981.
- BLAHYNKA, Milan. *Zlaté časy avantgardy*. In VLAŠÍN, Štěpán (ed.) a kol. *Avantgarda známá a neznámá: vrchol a krize poetismu. II. svazek*. (1925–1928). Praha: Svoboda, 1972. s. 7–38.
- BRABEC, Jiří: *Holan*. In OPELÍK, Jiří (ed.). *Jak číst poezii. 2.*, dopln. a přeprac. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1969. s. 158–177.
- DOSTÁL, Vladimír. *Diskuse ne pouze generační*. In VLAŠÍN, Štěpán (ed.) a kol. *Avantgarda známá a neznámá: generační diskuse. III. svazek*. (1929–1931). Praha: Svoboda, 1970. s. 7–46.
- FIKAR, Ladislav. *Za Konstantinem Bieblem: vzpomínky a projevy jeho přátel*. Praha: Československý spisovatel, 1952.
- FRENCH, Alfred: *Poetism*. In FRENCH, Alfred. *The Poets of Prague: Czech Poetry Between the Wars*. London: Oxford University Press, 1969. s. 29–42.
- FRENCH, Alfred. *The End of The Carnival*. In FRENCH, Alfred. *The Poets of Prague: Czech Poetry Between the Wars*. London: Oxford University Press, 1969. s. 43–59.
- FRENCH, Alfred: *The Poems of the Night*. In FRENCH, Alfred. *The Poets of Prague: Czech Poetry Between the Wars*. London: Oxford University Press, 1969. s. 60–76.
- GÖTZ, František. *Literatura mezi dvěma válkami: výbor z díla*. ed. Chlíbačová, M. Praha: Československý spisovatel, 1984.
- CHVATÍK, Květoslav. *Melancholie a vzdor: eseje o moderní české literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1992.
- CHVATÍK, Květoslav. *Od avantgardy k druhé moderně: cestami filozofie a literatury*. Praha: Torst, 2004.
- CHVATÍK, Květoslav. *Teige a báseň. Karel Teige jako teoretik moderny*, Tvar 1994, č. 1.
- JELÍNEK, Antonín: *Vítězslav Nezval*. Praha: Československý spisovatel, 1961.
- JUSTL, Vladimír: *Triumf smrti Vladimíra Holana*. In Česká literatura 3, 1965. s. 399–417.
- KALISTA, Zdeněk: *František Halas*. In KALISTA, Zdeněk. *Tváře ve stínu*. České Budějovice: Růže, 1969. s. 273–293.
- KALISTA, Zdeněk: *Konstantin Biebl*. In KALISTA, Zdeněk. *Tváře ve stínu*. České Budějovice: Růže, 1969. s. 218–247.



- KALISTA, Zdeněk: *Vítězslav Nezval*. In KALISTA, Zdeněk. *Tváře ve stínu*. České Budějovice: Růže, 1969. s. 195–216.
- KUBÍNOVÁ, Marie. *Proměny české poezie dvacátých let: rozbor díla J. Wolкера, V. Nezvala a F. Halase*. Praha: Československý spisovatel, 1984.
- KUBÍNOVÁ, Marie. *V magických zrcadlech poetismu*: In KUBÍNOVÁ, M. – KUBÍN, V. (eds.). *Magická zrcadla: antologie poetismu*. Praha: Československý spisovatel, 1982. s. 11–25.
- LEHÁR, Jan a kol.: *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2006. ISBN 80-7106-308-8.
- MÁLKOVÁ, Iva: *Hledání Viléma Závady: tvůrčí cesty zvláště po roce 1945*. Olomouc: Votobia, 2003. ISBN 80-7220-153-0.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan a kol. *Dějiny české literatury IV.: literatura od konce 19. století do roku 1945*. Praha: Victoria Publishing, 1995. ISBN 80-85865-48.
- PALIVEC, Josef. *Poezie stále budoucí*. České Budějovice: Růže, 1969.
- PEŠAT, Zdeněk. *Apollinairovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poezie*. In PEŠAT, Zdeněk. *Dialogy s poezií*. Praha: Československý spisovatel, 1966. s. 137–153.
- PETŘÍČEK, Miroslav. *Básník dolující*. In ZÁVADA, Vilém. *Beze jména: výbor z veršů*. ed. Florian, M. Praha: Československý spisovatel, 1970. s. 189–191.
- PÍŠA, Antonín Matěj. *Dvacátá léta: kritiky a stati*. eds.: Pišová, M. – Skřeček, R. Praha: Československý spisovatel, 1969.
- ŠALDA, František Xaver. *O nejmladší poezii české*. In ŠALDA, František Xaver. *O poezii*. eds.: Petříček, M. – Svozil, B. Praha: Československý spisovatel, 1970. s. 133–165.
- ŠTOLL, Ladislav. *Barokizující poetika*. In ŠTOLL, Ladislav. *Básník a naděje: z bojů za českou socialistickou poezii*. Praha: Československý spisovatel, 1975. s. 191–204.
- TAUFER, Jiří. *Konstantin Biebl na druhé straně světa*. In BIEBL, Konstantin. *Na druhé straně světa jsou Čechy*. ed. Taufer, J. Praha: Československý spisovatel, 1968.
- TAUFER, Jiří. *Vítězslav Nezval: literární studie. 2., dopl. vyd.* Praha: Práce, 1976.
- VÁCLAVEK, Bedřich. *Od umění k tvorbě: studie z přítomné české poezie*. vyd. 2., ve Svobodě 1. Praha: Svoboda, 1949.
- VÁCLAVEK, Bedřich. *Svár básníka a díla*. In VÁCLAVEK, Bedřich. *Tvorbou k realitě*. 3. vyd., ve Svobodě 2. vyd. Praha: Svoboda, 1950. s. 31–46.
- VLAŠÍN, Štěpán. *Jaro poválečné generace*. In VLAŠÍN, Štěpán (ed.) a kol. *Avantgarda známá a neznámá: od proletářského umění k poetismu. I. svazek. (1919–1924)* Praha: Svoboda, 1971. s. 7–36.
- VOJVODÍK, Josef – WIENDL, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta: Togga, 2011. ISBN 978-80-7308-332-8 (Univerzita Karlova, Filozofická fakulta), ISBN 978-80-87258-56-9 (Togga).

## Slovníková literatura

ČERVENKA, Miroslav. *Kohout plaší smrt*. In Červenka, Miroslav; Macura, Vladimír; Med, Jaroslav; Pešat, Zdeněk: *Slovník básnických knih: díla české poezie od obrození do r. 1945*. Praha: Československý spisovatel, 1990. s. 107–108.

PEŠAT, Zdeněk. *Nový Ikaros*. In Červenka, Miroslav; Macura, Vladimír; Med, Jaroslav; Pešat, Zdeněk: *Slovník básnických knih: díla české poezie od obrození do r. 1945*. Praha: Československý spisovatel, 1990. s. 180–182.

ČERVENKA, Miroslav. *Panychida*. In Červenka, Miroslav; Macura, Vladimír; Med, Jaroslav; Pešat, Zdeněk: *Slovník básnických knih: díla české poezie od obrození do r. 1945*. Praha: Československý spisovatel, Praha, 1990. s. 200–202.

MACURA, Vladimír. *Básně noci*. In Červenka, Miroslav; Macura, Vladimír; Med, Jaroslav; Pešat, Zdeněk: *Slovník básnických knih: díla české poezie od obrození do r. 1945*. Praha: Československý spisovatel, 1990. s. 29–31.

MACURA, Vladimír. *Pantomima*. In Červenka, Miroslav; Macura, Vladimír; Med, Jaroslav; Pešat, Zdeněk: *Slovník básnických knih: díla české poezie od obrození do r. 1945*. Praha: Československý spisovatel, 1990. s. 196–200.

MENCLOVÁ, Věra a kol.: *Slovník českých spisovatelů. 2., přeprac. a dopl. vyd.* Praha: Libri, 2005. s. 74–75, 201–203, 239–241, 484–487, 759–760. ISBN 80-7277-179-5.

OPELÍK, Jiří, ed. et al. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce. 1. vyd.* Praha: Academia, 1985-2008. 1. –7. sv. ISBN 80-200-0797-0.