

**UNIVERZITA KARLOVA**

**FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ**

Evropské kulturní a duchovní dějiny

**Bc. Natálie Hájková Paterová**

**Jaroslav Seifert a jeho vztah k výtvarnému umění**

**(na příkladu tvorby Jana Zrzavého, Toyen a Josefa Sudka)**

*Diplomová práce*

Vedoucí práce: **PhDr. Blanka Altová, PhD.**

Praha 2019

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

Bc. Natálie Hájková Paterová

## **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí mé práce, PhDr. Blance Altové, Ph.D., za cenné rady a ochotu. Mé poděkování patří rovněž především doc. PhDr. Jiřímu Brabcovi, CSc., PhDr. Marii Jiráskové, PhDr. Lence Bydžovské, CSc., a PhDr. Jaromíru Zeminovi a Mgr. Jonáši Hájkovi, bez jejichž pomoci by tato práce nevznikla.

## OBSAH

Úvod .....	8
Metodologie .....	11
Kritická analýza pramenů a literatury	
a) Jaroslav Seifert .....	16
b) Jan Zrzavý .....	26
c) Toyen .....	36
d) Josef Sudek .....	43
I. „Vždy jsem chtěl být malířem“ .....	50
II. Dvacátá léta, léta kaváren .....	54
III. Devětsil na cestě od proletářského umění k poetismu	
III. 1. Devětsil pod praporem proletářského umění .....	58
III. 1.1. Seifert proletářským básníkem .....	60
III. 1.2. Seifert proletářským novinářem .....	61
III. 1.3. Proletářství ve výtvarném umění .....	64
III. 1.3.1. Vzor Devětsilu Jan Zrzavý .....	66
III. 2. Devětsil na prahu poetismu: Toyen a ti druzí .....	68
III. 3. Devětsil pod praporem poetismu .....	70
III. 3.1. Poetistická poezie .....	72
III. 3.2. Úloha knižní typografie v poetismu .....	75
III. 3.3. Poetismus ve výtvarném umění (artificialismus) ...	77
III. 4. Seifert na prahu vlastní poetiky .....	79
IV. Seifert jako intimní lyrik i obránce vlasti	
IV. 1. Nová poetika .....	82
IV. 1.1. Záchranný pás umění .....	84
VI. 2. Seifert novinářem a redaktorem .....	86
VI. 2.1. Družstevní práce .....	90
IV. 2.2. Verše pro noviny .....	91
IV. 3. Obránce vlasti .....	93
V. Sepětí s tradicí .....	95
V. 1. Pocta výtvarnému umění: <i>Ruka a plamen</i> .....	97
V. 2. Seifertova okupační a válečná publicistika.....	105
V. 3. Prahou s Josefem Sudekem .....	108

VI. Básník milovaný i nenáviděný .....	111
VI. 1. Mikoláš Aleš .....	112
VI. 2. V nemilosti .....	114
VI. 3. Oblíbený a uznávaný .....	115
VI. 4. Josef Lada .....	116
VI. 5. <i>Ruka a plamen</i> podruhé .....	119
VI. 6. „Hudba hraje!“ (přátelství s Josefem Sudkem) .....	120
VI. 6.1. Goldi .....	121
VI. 6.2. Frenštát pod Radhoštěm .....	122
VI. 6.3. Sudkovy knihy .....	125
VII. Jiný básník .....	130
VII. 1. „Básníková Praha“ .....	131
VII. 2. Výstava Jana Zrzavého v roce 1963 .....	135
VII. 3. Proměna poetiky .....	137
VII. 4. Jaroslav Seifert ve Svazu spisovatelů .....	145
VIII. Zakázaný, tolerovaný, oceňovaný .....	147
VIII. 1. Zakázaný .....	147
VIII. 1.1. Gratulace a nekrology .....	150
VIII. 2. Tolerovaný .....	152
VIII. 3. Oceňovaný .....	162
IX. Závěr .....	164
Seznam použitých pramenů a literatury	
Obrazová příloha	

## **Abstrakt**

V předložené diplomové práci se zabývám vztahem Jaroslava Seiferta k výtvarnému umění a umělcům, neboť z jeho díla i životopisu je patrné, že tento vztah byl nejen silný, ale že to byl také mocný inspirační zdroj celé jeho tvorby. V práci se zaměřuji na tvorbu Jana Zrzavého, Toyen a Josefa Sudka, neboť je Seifert považoval za mimořádné a přátelil se s nimi celý život. Zabývám se však i ostatními umělci a díly, ke kterým se Jaroslav Seifert ve své tvorbě vztahoval.

Zvolené téma sleduji v kontextu celého básnickova díla a života, a také v kontextu doby a sdílené kultury.

Tato práce přináší odpovědi na otázku, jakou měl Seifertův vztah k výtvarnému umění povahu, jakým způsobem se promítal do jeho tvorby, a na základě konkrétní komparace vizuální a slovesné imaginace charakterizuje, jakým způsobem probíhal dialog mezi Seifertovými texty a výtvarným uměním.

Klíčová slova: Jaroslav Seifert, Jan Zrzavý, Toyen, Josef Sudek, přátelství, dialog, výtvarné umění, fotografie, poezie, publicistika, Všecky krásy světa, imaginace, Devětsil, česká kultura 20. století.

## **Abstract**

This thesis is concerned with Jaroslav Seifert's relationship to visual arts and artists, for it is apparent in both his writings and his biography that this relationship was not only deep, but it also served as a powerful source of inspiration for his work. This study focuses on the works of Jan Zrzavý, Toyen and Josef Sudek, since Seifert considered them extraordinary and maintained a lifelong friendship with them. However, I also consider other artists and works that Jaroslav Seifert related to in his writings.

The selected topics are followed throughout the poet's life and work, and also set in the context of the given time period and shared culture.

This study brings answers to the question of the nature of Seifert's relationship to visual arts and how it is reflected in his writing, and also aims to describe the way the dialogue between Seifert's texts and arts is developed based on comparison of specific visual and literary imagination.

Key words: Jaroslav Seifert, Jan Zrzavý, Toyen, Josef Sudek, friendship, dialogue, visual arts, fine arts, photography, poetry, journalism, All the Beauties of the World, imagination, Devětsil, Czech culture of the 20<sup>th</sup> century.

## Úvod

Podnětem k napsání této práce mi byla především láska k dílu Jaroslava Seiferta.<sup>1</sup> Mnohé jeho básně, zvláště ty z pozdních sbírek, jsem znala nazpaměť už jako dítě. Láska k poezii mě přivedla i ke studiu české filologie, při němž jsem nabyla neodbytného pocitu, že naše badatelská obec nevěnuje tomuto českému světově proslulému básníkovi takovou pozornost, jakou by si zasloužil. To v antologii *Čtení o Jaroslavu Seifertovi*,<sup>2</sup> která vyšla v roce 2014, potvrzuje i Jiří Flaišman:<sup>3</sup> „Přítomná literárně historická obec vskutku ‚dluží‘ svým čtenářům (...) ucelený pohled na Seiferta.“<sup>4</sup> Jediná obsáhlejší studie monografického charakteru o Seifertovi vyšla před skoro třiceti lety.

Tato práce si neklade za cíl být „novou“ monografií o Jaroslavu Seifertovi. Vzhledem k tomu, že ze Seifertovy tvorby i z jeho životopisu vyplývá, že pro něj byl důležitý vztah k výtvarnému umění a umělcům, zaměřím ve své práci pozornost právě na tyto vztahy a jejich význam pro Seifertovu vlastní básnickou tvorbu. Básník se výtvarnému umění a jeho představitelům věnoval i ve své publicistice, téměř třicet let se živil jako novinář a psal především do kulturních rubrik různých novin.

Příkladem básnickovy silné vazby k výtvarnému umění a umělcům je sbírka *Ruka a plamen*, která ve své finální podobě obsahuje více než dvacet básní inspirovaných výtvarným uměním. Mezi nimi jsou i básně věnované Janu Zrzavému,<sup>5</sup> Toyen<sup>6</sup> a Josefu Sudkovi,<sup>7</sup> jimž ve své práci věnuji zvláštní pozornost, neboť sám básník tyto tři umělce považoval za jedinečné a jeho vztah k nim byl zvlášť silný.

O tom, že měl Seifert výjimečný vztah k Janu Zrzavému, vypovídají kromě básnickovy tvorby zejména rozhovory, které Seifert poskytoval ve druhé polovině šedesátých let. V rozhovoru z roku 1969 tazatelka podotkla, že ze Seifertovy poezie „lze vyčíst důvěrný a citlivý vztah k jiným oborům umělecké tvorby. K hudbě, k herectví, ale řekla bych, že nejsilnější je váš vztah k výtvarnému umění, malířství a sochařství.“<sup>8</sup> Seifert

---

<sup>1</sup> Jaroslav Seifert (1901–1984).

<sup>2</sup> FLAIŠMAN, Jiří, ed. *Čtení o Jaroslavu Seifertovi: hledání proměn autorovy poetiky*. Praha: Institut pro studium literatury, 2014.

<sup>3</sup> Jiří Flaišman (\*1975).

<sup>4</sup> FLAIŠMAN, Jiří, ed. *Čtení o Jaroslavu Seifertovi: hledání proměn autorovy poetiky*. Praha: Institut pro studium literatury, 2014, s. 5.

<sup>5</sup> Jan Zrzavý (1890–1977).

<sup>6</sup> Toyen, vlastním jménem Marie Čermínová (1902–1980).

<sup>7</sup> Josef Sudek (1896–1976).

<sup>8</sup> *DJS*, sv. 14, s. 424. (Z kritického vydání *Díla Jaroslava Seiferta* vždy cituji tímto způsobem, jednotlivé svazky *Díla* jsou podrobně popsány v kapitole *Kritická analýza pramenů a literatury* a v *Seznamu použitých pramenů a literatury*.)



na to odpověděl: „Je to tak, jednak díky přátelství s Teigem<sup>9</sup> – výtvarníkem, ale i samotnou konstelací poezie a výtvarnictví ve dvacátých letech. (...) Já jsem to asi pocíťoval nejsilněji. Možná v tom sehrálo roli i mé přátelství s Janem Zrzavým.“<sup>10</sup> Na následující otázku, které dílo pro něj znamená nejintenzivnější umělecký zážitek, jmenoval „Sochy Josefa Wagnera<sup>11</sup> a obrazy Jana Zrzavého“.<sup>12</sup> V jiném rozhovoru na otázku, co by zachránil ze svého bytu v případě zemětřesení, odpověděl: „Jeden obrázek Zrzavého a své francouzské hole.“<sup>13</sup> Publikací, která potvrzuje výjimečnost vztahu mezi Seifertem a Zrzavým, je kniha *Jaroslav Seifert a Jan Zrzavý ve fotografiích Jaroslava Krejčího*,<sup>14</sup> v jejímž úvodu se píše: „Obraz a slovo jsou dar. (...) Jaroslav Seifert i Jan Zrzavý poznali jejich sílu, vážili jejich obsah i tvar, rozdávali je štědře – a nelhali. Každý po svém. (...) Slovo otevřelo cestu obrazu, obrazy otevřely cestu slovu a dalším obrazům.“<sup>15</sup> A tak se Seifert vracel k Zrzavého dílu v mnoha básních, a když mu gratuloval k jeho osmdesátým narozeninám, napsal: „Jste jediný, jste jedinečný a není nikoho, kdo by z umělců mohl se odvážit jít za Vámi Vaší cestou.“<sup>16</sup>

Jedinečná byla pro Seiferta i malířka Toyen, pro kterou Seifert podle svých slov vymyslel tento pseudonym<sup>17</sup> a která pro něj představovala „múzu Devětsilu“.<sup>18</sup> Podle vzpomínek Vítězslava Nezvala<sup>19</sup> byl Seifert do Toyen dokonce nějaký čas zamilovaný<sup>20</sup> a velmi obdivoval její umění, které vznikalo před rokem 1934, tedy ještě předtím, než se Toyen přiklonila k surrealismu. V neposlední řadě byla Toyen jedinou ženou mezi umělci, jíž Seifert věnoval takovou míru pozornosti, a podle jeho vzpomínek zůstali v korespondenčním kontaktu i poté, co Toyen emigrovala do Paříže.<sup>21</sup>

Seifert měl také mimořádný vztah k Josefu Sudkovi: Sudek byl jediným fotografem, o němž Seifert kdy psal.<sup>22</sup> Věnoval mu několik básní, sám doprovázel svými básněmi Sudkovy fotografické knihy, je autorem Sudkova nekrologu a ve svých

---

<sup>9</sup> Karel Teige (1900–1951).

<sup>10</sup> *DJS*, sv. 14, s. 424.

<sup>11</sup> Josef Wagner (1901–1957).

<sup>12</sup> *DJS*, sv. 14, s. 424.

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 328.

<sup>14</sup> KREJČÍ, Jaroslav. *Jaroslav Seifert a Jan Zrzavý ve fotografiích Jaroslava Krejčího*. Praha: Orbis pictus, 1990.

<sup>15</sup> Tamtéž, nestránkováno.

<sup>16</sup> *DJS*, sv. 15, s. 510.

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 187.

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 191.

<sup>19</sup> Vítězslav Nezval (1900–1958).

<sup>20</sup> NEZVAL, Vítězslav. *Z mého života*. Praha: Československý spisovatel, 1978, s. 255.

<sup>21</sup> *DJS*, sv. 15, s. 192.

<sup>22</sup> Jedinou výjimkou je Seifertova předmluva k fotografické publikaci *Praha jasem okřídlená* fotografa Jiřího Jenička (1895–1963) z roku 1948. JENÍČEK, Jiří. *Praha jasem okřídlená*. V Praze: Československé filmové nakladatelství, 1948.

vzpomínkách o Sudkovi napsal: „Byl jedním, kdo z fotografie (...) udělali umění. Bylo několik původních osobností u nás. Ale on jediný tuto metamorfózu fotografie z dokumentu na umění provedl do důsledku.“<sup>23</sup> Díky přátelství s Josefem Sudkem Seifert vnímal a uznával fotografii jako samostatnou uměleckou disciplínu.

Ve své práci budu tedy sledovat zejména Seifertův vztah k těmto třem umělcům a jejich tvorbě, ale budu se v menší míře zabývat i všemi dalšími umělci a díly, kterým Seifert věnoval pozornost, abych mohla odpovědět na následující otázky:

1. Byl Seifertův vztah k umění založen na jeho osobních vztazích s umělci nebo na vztahu k výtvarnému umění obecně?
2. Co v Seifertově díle dokládá povahu a význam těchto vztahů?
3. Jak se Seifertův vztah k výtvarnému umění nebo jeho představitelům odrážel a vyvíjel v jeho básnické tvorbě?
4. Jak se Seifertův vztah k výtvarnému umění nebo jeho představitelům odrážel a vyvíjel v jeho publicistické tvorbě?
5. Jak se Seifertův vztah k výtvarnému umění nebo jeho představitelům odrážel a vyvíjel v jeho prozaické tvorbě?
6. Co vyplývá z konkrétní komparace imaginace literární a výtvarné v díle Jaroslava Seiferta a jeho přátel?

Pro zodpovězení těchto otázek je nutné tento Seifertův vztah sledovat nikoli izolovaně, ale v kontextu celého básnickova díla a života a jeho proměn, a v neposlední řadě také v kontextu doby a sdílené kultury.

---

<sup>23</sup> *DJS*, sv. 15, s. 401.

## Metodologie

Ve své práci vycházím z různých metodologických přístupů, neboť pracuji s různými typy pramenů textových i obrazových.

Vliv výtvarných děl a umělců se odráží v Seifertových textech – básnických, prozaických i publicistických; proto se budu snažit sledovat vztah formy (funkce) a obsahu jednotlivých textů podle jejich povahy.

Metodou, jíž jsem pracovala s básněmi Jaroslava Seiferta, je interpretace básnického textu. Při užití této metody vycházím z interpretačního přístupu, který literární vědec Bohuslav Hoffman<sup>24</sup> nazývá dialogickou interpretací.<sup>25</sup> Při ní se badatel zaměřuje na to, jakým způsobem se konkrétní literární text vztahuje buď k jiným literárním textům (například jakým způsobem probíhá korespondenční dialog), nebo také na to, jakým způsobem se literární text může vztahovat k jiným uměleckým dílům, ať už se jedná o díla výtvarná, nebo například hudební. Badatel se tedy snaží charakterizovat způsob, jakým spolu různá umělecká díla vedou dialog. „Dialogičnost v širokém smyslu je přístup, který se dnes výrazně uplatňuje v řadě společenských (humanitních) věd“;<sup>26</sup> v českém prostředí byl formován zejména odkazem Jana Mukařovského<sup>27</sup> a dalších lingvistů z Pražského lingvistického kroužku.<sup>28</sup>

Pro mou práci byl zásadní Hoffmannem rozvíjený dialog mezi textem a obrazem, přesněji tedy dialog mezi Seifertovými verbálními díly a výtvarnými díly jeho přátel. Jedná se o dialog, který Hoffmann nazývá intersémiotickým, tedy dialog „smyslu a významu“ mezi odlišnými znakovými systémy, mezi textem a obrazem.

---

<sup>24</sup> Bohuslav Hoffmann (\*1940).

<sup>25</sup> HOFFMANNOVÁ, Jana a HOFFMANN, Bohuslav. *Dialogické interpretace*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015. Tento přístup v devadesátých letech 20. století zpracovala skupina humanitních vědců pod vedením Ivany Markové (\*1938) ve sbornících *The Dynamics of Dialogue* (1990), *Asymmetries in Dialogue* (1991) a *Mutualities in Dialogue* (1995). Pojem dialogičnost rozvíjel už v sedmdesátých letech literární vědec Michail Michajlovič Bachtin (1895–1975), který jej chápal jako „orientovanost každého ‚já‘ na jazyk a svět druhých, jako vícehlasí, jako heterogenost významů v pohybu“. Na Bachtina navázal Per Linell (\*1944), který rozlišil pojem „dialogičnost“ (základní charakteristika lidské kognice a komunikace) a „dialogismus“ (metodologie humanitních a sociálních věd).

<sup>26</sup> HOFFMANNOVÁ, Jana a HOFFMANN, Bohuslav. *Dialogické interpretace*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015, s. 7.

<sup>27</sup> Jan Mukařovský (1891–1975).

<sup>28</sup> Mukařovský se dialogem zabýval a ve studii *Dialog a monolog* (1940) popsal dialog třemi základními rysy: výraznou polaritou já a ty, zakotvením v reálné předmětné situaci a střídáním odlišných kontextů ve významové výstavbě dialogu, které vede k významovým zvrátům na rozhraní replik. Mukařovský rovněž formuloval tři základní typy dialogu: dialog osobní, v němž je výrazná polarita dvou osob, dialog situační, který se výrazně odvíjí od situace, ve které probíhá, a dialog konverzační, který není závislý na předmětné situaci, je to hovor samoučelný, tzv. krásný, kterým se představitelé Pražského lingvistického kroužku zabývali nejvíce. (HOFFMANNOVÁ, Jana a HOFFMANN, Bohuslav. *Dialogické interpretace*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015, s. 8-9.)

Definovat ovšem pojmy „text“ a „obraz“ není jednoduché. Daniela Hodrová<sup>29</sup> upozorňuje, že text není pouze uzavřený lingvistický systém, a jedním z jeho nejdůležitějších rysů je „jeho vevázanost do jiných struktur — jazykových či mimojazykových.“<sup>30</sup> Dále uvádí, že k rozšíření pojmu „text“ došlo právě v sémiotice a sémantice: „Procesualita textu vyvstala v souvislosti se znakovým pojetím textu (jako znak je chápán text jako celek nebo je text vnímán jako sled znaků, případně znakový prostor – tato pojetí se nevyklučují, ale naopak doplňují) a s pojetím smyslu, chápaného jako ‚množný‘ (R. Barthes), jako ‚dění‘ (M. Jankovič). (...) Julia Kristevová mluví o možnosti studovat jako texty i jiné, neliterární systémy – umění, nevědomí, Jurij Lotman mluví o textu kultury a o textech malířských, architektonických aj. Toto rozšíření mimo jiné znamená, že na text se už nenahlíží jako na nějaký stabilní předmět s konstantními rysy, ale jako na systém v pohybu, jako na proces, a dokonce jako na funkci.“<sup>31</sup> Právě takové pojetí textu umožňuje „setkání a vzájemnou komunikaci sfér, které o sobě dřív nevěděly; (...) v dnešní době se ukazuje, že pojetí určitých systémů jako textů, nezávisle na tom, zda byly vytvořeny či jsou vytvářeny v přirozeném jazyce nebo na základě jiných ‚jazyků‘ kultury (lze mluvit o textech malířských, architektonických, o textu města apod.), znamená namnoze jejich hlubší poznání.“<sup>32</sup>

Ani pojem obraz není zcela jednoznačný. Teoretik vizuální kultury a umění William T. Mitchell<sup>33</sup> ve své studii *What is in Image?* upozorňuje na zásadní rozdíl mezi obrazem, který si tvoříme v naší mysli, a hmatatelným vizuálním objektem. Mitchell rozlišuje obrazy grafické (pod které zahrnuje výtvarná díla včetně soch) obrazy optické (odraz v zrcadle či jiné druhy projekce), obrazy perceptuální (smyslová data), obrazy mentální (fantazie, sny a nápady) a obrazy verbální (pod které zahrnuje proces psaní a užívání metafor).<sup>34</sup>

Řečeno Mitchellovým jazykem budu tedy ve své práci sledovat, jakým způsobem se obrazy grafické (tedy výtvarná díla) odrážejí v obrazech mentálních (tedy ve fantazii Jaroslava Seiferta) a jakým způsobem se následně transformují do obrazů verbálních (tedy do jeho básní).

---

<sup>29</sup> Daniela Hodrová (\*1946).

<sup>30</sup> HODROVÁ, Daniela. „Text mezi texty“. *Česká literatura*, 2003, č. 5, s. 537.

<sup>31</sup> HOFFMANNOVÁ, Jana a HOFFMANN, Bohuslav. *Dialogické interpretace*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015, s. 8.

<sup>32</sup> HODROVÁ, Daniela. „Text mezi texty“. *Česká literatura*, 2003, č. 5, s. 537.

<sup>33</sup> W. J. T. Mitchell (\*1942).

<sup>34</sup> MITCHELL, W. J. T. „What is in Image?“. *New Literary History*, Vol. 15, No. 3, 1984. s. 505. Dostupné online: [http://users.clas.ufl.edu/sdobrin/WJTMitchell\\_whatisanimage.pdf](http://users.clas.ufl.edu/sdobrin/WJTMitchell_whatisanimage.pdf)

Abych mohla popsat to, jakým způsobem probíhá dialog mezi básnickým textem a výtvarným dílem, je nutné nejprve dobře poznat a popsat výtvarné dílo / fotografii, tedy obrazový pramen.

Při zkoumání obrazových pramenů jsem se opírala o ikonograficko-ikonologický přístup, který rozvinul historik umění Erwin Panofsky.<sup>35</sup> Panofsky v uměleckém díle rozlišoval tři vrstvy významu: primární (přirozený) námět, druhotný (konvenční) námět, a vnitřní význam. Jednotlivé vrstvy významu lze dle Panofského v uměleckém díle rozlišit prostřednictvím ikonograficko-ikonologické interpretace, která má rovněž tři fáze, a jednotlivé vrstvy významu se v uměleckém díle odkrývají postupně.

Nejprve je třeba provést tzv. předikonografický popis, kterým odhalíme přirozený námět uměleckého díla. „Zjistíme ho identifikováním čistých forem, tj. určitých konfigurací čar a barev (...), identifikováním jejich vzájemných vztahů (...), rozpoznáním výrazových kvalit (...). Svět čistých forem (...) může být nazván světem uměleckých motivů. Vyčíslení těchto motivů by bylo předikonografickým popisem uměleckého díla.“<sup>36</sup> Zjednodušeně řečeno tedy pouze popíšeme, co na uměleckém díle vidíme, a vycházíme přitom z naší praktické zkušenosti, a také z toho, jakým stylem jsou dané motivy zobrazovány.

Druhou fází je tzv. ikonografický rozbor, při kterém se soustředíme na to, co konkrétní motivy symbolizují, jakou představují alegorii a podobně. Odhalíme tak druhotný (konvenční) námět díla. Ikonografický rozbor předpokládá znalost určitých témat nebo pojmů (tzv. ikonografických typů); tuto znalost získáme nejčastěji četbou odborné literatury. Dle Panofského je právě identifikace těchto druhotných námětů „doménou metody, které se obvykle říká ikonografie“.<sup>37</sup>

Poslední fází je tzv. ikonologická syntéza, tj. interpretace vnitřního významu (čili obsahu) celého díla, při níž jsou odhalovány „symbolické hodnoty“ a „hlubší principy“,<sup>38</sup> které dílo má, a které mohou být dle Panofského umělci zcela neznámé, nebo se mohou lišit od toho, co chtěl vědomě vyjádřit. K tomu, aby byl badatel schopen tyto symbolické hodnoty odhalit a interpretovat, potřebuje badatel tzv. „syntetickou intuici“<sup>39</sup> a také znalost toho, jak byly v průběhu dějin vyjadřovány „všeobecné a podstatné tendence lidského

---

<sup>35</sup> Erwin Panofsky (1892–1968).

<sup>36</sup> PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Odeon, 1981, s. 34.

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 35.

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 36.

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 40.

ducha“.<sup>40</sup> Odhalení těchto symbolických hodnot a jejich interpretace je dle Panofského úkolem ikonologie, ne však ikonografie.<sup>41</sup> Proto Panofsky nazývá svou interpretační metodu ikonograficko-ikonologickou, neboť využívá jak ikonografie, tak ikonologie.

Po provedení Panofského interpretace je možné přistoupit k dalšímu kroku, kterým je komparace výrazových prostředků slovesných a výtvarných, komparace imaginace ve slovesném a výtvarném díle. Při této komparaci je nutné také přihlédnout k historickým a kulturním souvislostem obou děl, neboť tyto souvislosti ovlivňují výslednou interpretaci dialogu mezi textem a obrazem.

Nakonec můžeme provést samotnou interpretaci všech zjištěných skutečností a charakterizovat způsob, jakým probíhá dialog mezi textem a obrazem.

Hoffmann se zabývá interpretací dvou Seifertových sbírek *Šel malíř chudě do světa* a *Chlapec a hvězdy*, ve kterých se Seifert inspiroval tvorbou Mikoláše Alše a Josefa Lady. Nejde tedy o tradiční vztah textu a jeho ilustrace, v tomto případě obraz předcházel textu. Hoffmann v těchto interpretacích dospívá k závěru, že Seifertovy básně nejsou pouhými popisy Alšových a Ladových obrázků, ale že Seifert propojil svou poetiku s poetikou výtvarníků, a vytvořil tak „výtvarně verbální dvojobrazy“.<sup>42</sup>

Mým cílem je v této práci ukázat, že podobně lze interpretovat v podstatě všechny básně, ve kterých se Seifert nechal výtvarným uměním inspirovat, a že tento přístup k výtvarnému umění je pro Seiferta signifikantní nejen v těchto dvou sbírkách, ale celé jeho básnické tvorbě.

Ve své práci se zabývám nejen Seifertovou básnickou tvorbou, ale také jeho prozaickými texty, ať už se jedná o jeho publicistiku nebo vzpomínky. Při analýze Seifertových prozaických textů jsem se opírala především o metodologický přístup, kterým je obsahová analýza textu. Tento metodologický přístup je dnes běžně využíván při výzkumech různých médií a jejich obsahů.

Obsahová analýza textu byla definována jako metoda již v padesátých letech dvacátého století Bernardem Reubenem Berelsonem<sup>43</sup> v knize *Content Analysis in Communication Research* a poté byla intenzivně využívána ve společenských vědách. Mezi její nejčastěji uznávané klady patří aplikovatelnost na různorodé typy textů,

---

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 41.

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 36.

<sup>42</sup> HOFFMANNOVÁ, Jana a HOFFMANN, Bohuslav. *Dialogické interpretace*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015, s. 229.

<sup>43</sup> Bernard Reuben Berelson (1912–1979).

přizpůsobení výzkumným záměrům (možnost dosáhnout vysoké míry zobecnění) a explanace opřená o objektivní kvantitativní zhodnocení (komparovatelnost).<sup>44</sup> V rámci obsahové analýzy se zpravidla rozlišují konceptuální a relační analýza, které jsou chápány jako podtypy obsahové analýzy. V obou případech dochází ke zkoumání textu, při výzkumu je pozornost věnována několika jeho vybraným znakům, nejčastěji jsou to slova nebo fráze, které se v textu objevují.<sup>45</sup> V případě relační analýzy není sledován pouze výskyt a četnost určitých znaků, ale také vztahy mezi nimi, a výsledkem relační analýzy jsou poté tzv. mentální modely.<sup>46</sup> V řadě případů však dochází ke kombinaci obou analýz.<sup>47</sup>

Obsahová analýza má několik fází. Nejprve je vždy vymezen typ analyzovaných obsahů a časové období zkoumaných dat<sup>48</sup> (v případě této práce se jednalo o Seifertovy publicistické texty z období 1920–1949 a Seifertovy vzpomínky, oba typy textů jsem zkoumala odděleně).

Poté je určena úroveň analýzy, tedy toho, co bude v textu analyzováno<sup>49</sup> (v případě mé práce se jednalo o výskyt vět, které se vztahují k výtvarnému umění, zvláště pozornost jsem poté věnovala jménům Jana Zrzavého, Toyen a Josefa Sudka), poté následuje samotný sběr dat, a závěrečnou fází je zhodnocení výsledků a interpretace obsahové analýzy.

Tato metoda mi pomohla systematicky prozkoumat Seifertovy publicistické a vzpomínkové texty a objektivně zhodnotit intenzitu, s jakou se Seifert ve své prozaické tvorbě věnoval výtvarnému umění a zvláště umění Jana Zrzavého, Toyen a Josefa Sudka.

---

<sup>44</sup> DVOŘÁKOVÁ, Ilona. Obsahová analýza / formální obsahová analýza / kvantitativní obsahová analýza. *AntropoWebzin*. Plzeň: AntropoWeb při Katedře antropologie FF ZČU v Plzni, 2005-, roč. 2010, č. 2. Dostupné online: [http://antropologie.zcu.cz/media/webzin/webzin\\_2\\_2010/Dvorakova\\_I-2-2010.pdf](http://antropologie.zcu.cz/media/webzin/webzin_2_2010/Dvorakova_I-2-2010.pdf)

<sup>45</sup> Tamtéž.

<sup>46</sup> Tamtéž.

<sup>47</sup> Tamtéž.

<sup>48</sup> Tamtéž.

<sup>49</sup> DVOŘÁKOVÁ, Ilona. Obsahová analýza / formální obsahová analýza / kvantitativní obsahová analýza. *AntropoWebzin*. Plzeň: AntropoWeb při Katedře antropologie FF ZČU v Plzni, 2005-, roč. 2010, č. 2. Dostupné online: [http://antropologie.zcu.cz/media/webzin/webzin\\_2\\_2010/Dvorakova\\_I-2-2010.pdf](http://antropologie.zcu.cz/media/webzin/webzin_2_2010/Dvorakova_I-2-2010.pdf)

## Kritická analýza pramenů a literatury

### a) Jaroslav Seifert

#### Prameny

##### Písemné prameny primární

Při zkoumání díla Jaroslava Seiferta a jeho vztahu k výtvarnému umění (se zaměřením na Jana Zrzavého, Toyen a Josefa Sudka) jsem vycházela z kritického vydání *Díla Jaroslava Seiferta*, jež čítá k dnešnímu dni patnáct svazků a jehož vydávání řídí Jiří Brabec,<sup>50</sup> který se tvorbou Jaroslava Seiferta zabývá celoživotně. Kritické vydání *Díla Jaroslava Seiferta* je vydáváno od roku 2001 v nakladatelství Akropolis. Toto vydání by mělo obsahovat veškeré k dnešnímu dni známé Seifertovy texty.

Kromě básnické tvorby, jejímž popisem a interpretací se budu zabývat na jiném místě této práce, se Jaroslav Seifert věnoval publicistice, a napsal také své vzpomínky. Všechny tyto prameny v různé míře svědčí jednak o blízkém vztahu Jaroslava Seiferta k výtvarnému umění a jednak o blízkém a přátelském vztahu k Janu Zrzavému, Toyen i Josefu Sudkovi.

Nejprve se budu věnovat publicistické tvorbě Jaroslava Seiferta. *Dílo Jaroslava Seiferta* zahrnuje tři svazky Seifertovy publicistické tvorby.<sup>51</sup> Dvanáctý svazek<sup>52</sup> obsahuje Seifertovu publicistiku z let 1921–1932, třináctý svazek<sup>53</sup> obsahuje publicistiku z let 1933–1938 a čtrnáctý svazek<sup>54</sup> obsahuje publicistiku z let 1939–1986.

V čele dvanáctého svazku je zařazen jediný knižně publikovaný soubor Seifertových fejetonů *Hvězdy na Rajskou zahradou* (1929), poté následují chronologicky seřazené publicistické texty z daných let, následuje oddíl Dubií<sup>55</sup> a svazek uzavírá soubor Společných prohlášení.<sup>56</sup>

---

<sup>50</sup> Jiří Brabec (\*1929).

<sup>51</sup> Jedná se o dvanáctý až čtrnáctý svazek kritického vydání *Díla Jaroslava Seiferta*.

<sup>52</sup> SEIFERT, Jaroslav. *Hvězdy nad Rajskou zahradou; Publicistika 1921–1932; Dubia; Společná prohlášení*. BRABEC, Jiří, ed. *DJS*, sv. 12. Praha: Akropolis, 2004.

<sup>53</sup> SEIFERT, Jaroslav. *Publicistika (1933–1938); Dubia; Společná prohlášení*. TOPOR, Michal, ed. *DJS*, sv. 13. Praha: Akropolis, 2011.

<sup>54</sup> SEIFERT, Jaroslav. *Publicistika (1939–1986); Dubia; Společná prohlášení*. BRABEC, Jiří a TOPOR, Michal, ed. *DJS*, sv. 14. Praha: Akropolis, 2014.

<sup>55</sup> Jde o texty, které souvisejí se Seifertovou redakční prací.

<sup>56</sup> Dokumenty, s nimiž se Seifert ztotožňoval, i když na nich nemusel mít bezprostřední účast.



Tento svazek byl pro mou práci přínosný především proto, že dokládá, že Seifert sledoval dílo Jana Zrzavého od počátků a že k jeho dílu měl od začátku velmi blízko, věnoval mu soustavnou pozornost a hodnotil ho veskrze pozitivně. Pozitivně se poprvé v roce 1930 vyjádřil i o tvorbě Toyen, avšak o Sudkově tvorbě se v publicistice z let 1921–1932 Seifert nezmiňuje.

Druhý svazek Seifertovy publicistiky má stejnou strukturu jako svazek přechází a byl podstatný hlavně proto, že obsahuje Seifertovu úvahu *Obrazy slečny Toyen*, která byla publikována už v roce 1933 ve *Volných směrech*. V úvaze Seifert vyzdvihl a pozitivně hodnotil artificialní tvorbu Toyen, ač tento směr přímo nejmenoval. Svazek také dokládá, že Seifert pokračoval i ve sledování tvorby Jana Zrzavého.

Třetí svazek Seifertovy publicistiky zahrnuje dlouhé časové období z toho důvodu, že Seifert v období po únoru 1948 byl nucen ukončit dlouholetou spolupráci s denním tiskem; teprve od druhé poloviny padesátých let se sporadicky vyjadřoval tiskem a za normalizace byl opět umlčen. Tento svazek obsahuje i básníkovy rozhovory z konce šedesátých let, které dokládají, že Seifertův zájem o dílo Zrzavého byl celoživotní a intenzivní a že jeho zájem o výtvarné umění ovlivnilo vedle přátelství s Karlem Teigem právě umění s Janem Zrzavým.<sup>57</sup>

Přestože by kritické vydání *Díla Jaroslava Seiferta* mělo obsahovat všechny texty, které Seifert buď sám napsal, nebo se na nich podílel, při bádání jsem objevila dva texty, které do *Díla* zařazeny nejsou. Jedná se o text *Při stisku ruky*, který Seifert napsal v roce 1962 a který je jako úvodní zařazen do publikace *Svět Jana Zrzavého*.<sup>58</sup> Tato publikace doprovázela výstavu, která byla uspořádána Národní galerií začátkem roku 1963 jako připomínka sedmdesátých narozenin Jana Zrzavého. Článek *Při stisku ruky* byl naprosto zásadní, neboť v něm Seifert vzpomíná na své první setkání s obrazy Zrzavého. Podle Seiferta to bylo to v Topičově salóně roku 1923, tedy na druhé samostatné výstavě Jana Zrzavého, ačkoliv ze Seifertovy publicistiky víme, že se s několika Zrzavého obrazy setkal už v roce 1921. Celý článek je plný obdivu a úcty k Janu Zrzavému i k jeho dílu. Tento článek je velmi podstatný i proto, že v něm Seifert věnoval pozornost jednotlivým obrazům a tvůrčím obdobím Jana Zrzavého.

Druhý Seifertův text, který není zahrnut v kritickém vydání jeho díla, se týká Josefa Sudka. Jedná se o Seifertovu vzpomínku, která vyšla, spolu se Sudkovým nekrologem,

---

<sup>57</sup> *DJS*, sv. 14, s. 424.

<sup>58</sup> ZEMINA, Jaromír, ed. *Svět Jana Zrzavého: [literární projevy a reprodukce obrazů]*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1963.

v knize *Josef Sudek v rozhovorech a vzpomínkách*.<sup>59</sup> Knihu vydalo v roce 2014 nakladatelství Torst. Editory knihy byli fotografové Petr Hron<sup>60</sup> a Jaroslav Anděl<sup>61</sup> spolu s Adélou Petruželkovou<sup>62</sup> a podrobněji o ní referuji níže. Seifertova vzpomínka na Josefa Sudka je, dle editorky Petruželkové, zvláštním případem: „V době vzniku souboru Jaroslav Seifert Petra Hrona odkázal na svou sudkovskou vzpomínku (Růžička z naší zahrádky), která byla součástí autorových tehdy ještě knižně nevydaných pamětí. Rukopis mu měl zprostředkovat Rudolf Havel. Petr Hron nicméně tehdy pořídil krátký záznam Seifertova vyprávění o Josefu Sudkovi, z jehož přepisu vznikl v našem souboru poprvé publikovaný text Seifertovy vzpomínky.“<sup>63</sup> Ze vzpomínky vyplývá, že Sudek fotografoval svatbu Jaroslava Seiferta, která se konala 19. ledna 1928 na úřadě v Praze-Žižkově, což je patrné i z rozhovoru se Sudkem, ke kterému se vrátím později. Seifert se ve vzpomínce rovněž vyjádřil k Sudkově vřelému vztahu k výtvarnému umění, který je spojoval.

Po zhodnocení přínosu Seifertovy publicistiky pro mou práci se nyní zaměřím na Seifertovy vzpomínky. Také ony vypovídají mnohé o jeho vztahu k výtvarnému umění obecně i o jeho vztahu k námi zvoleným umělcům.

Seifertovy vzpomínky vyšly jako patnáctý svazek kritického vydání jeho díla, který editovala Marie Jirásková<sup>64</sup> a který obsahuje soubor vzpomínkových próz *Všecky krásy světa* a *Co všecko zavál snih*. Pro mou práci byly důležité zejména *Všecky krásy světa*, neboť v nich Jaroslav Seifert vzpomíná na vybrané umělce. Kniha vyšla nejprve jako domácí ineditní svazek, poté v roce 1981 v zahraničí (v nakladatelství Sixty-Eight Publishers) a teprve v roce 1983 a 1985 ve dvou vydáních v nakladatelství Československý spisovatel knižně i u nás, ale v těchto vydáních byla cenzurována. Proto vzpomínky vyšly znovu v roce 1993 a v přepracovaném vydání v roce 1999. Editorkou posledních jmenovaných vydání byla rovněž Marie Jirásková; nejvíce se přidržují necenzurovaného znění z roku 1981. Kniha je rozvržena do čtyř oddílů, které kombinují chronologii a aspekt tematický. V první části převažují vzpomínky na rodinné prostředí, dětství a mládí, v druhém oddílu se objevují básníkoví umělečtí přátelé, třetí část obsahuje časově neurčité

---

<sup>59</sup> HRON, Petr, ANDĚL, Jaroslav a PETRUŽELKOVÁ, Adéla, ed. *Josef Sudek v rozhovorech a vzpomínkách*. Praha: Torst, 2014.

<sup>60</sup> Petr Hron (\*1971).

<sup>61</sup> Jaroslav Anděl (\*1949).

<sup>62</sup> Adéla Petruželková (\*1984).

<sup>63</sup> Tamtéž, s. 253.

<sup>64</sup> Marie Jirásková (\*1938).

drobné příběhy ze života a čtvrtá část pojednává v úlomcích o druhé světové válce i období poválečném.

*Všecky krásy světa* obsahují Seifertovu *Gratulaci Janu Zrzavému k jeho osmdesátým narozeninám*, která je jen dalším dokladem celoživotního přátelství obou umělců a svědčí o tom, že Seifert Zrzavého často navštěvoval. Seifert se zde zmiňuje i o tom, že mu Zrzavý zapůjčil svého *Anděla* na obálku básnické sbírky *Odlévání zvonů*.

Rovněž Seifertovy vzpomínky na Toyen obsažené v této knize svědčí o jejich blízkém přátelství. Seifert vzpomíná na jejich seznámení i na to, jak Štyrský přivedl Toyen do Devětsilu. Vzpomínka svědčí o tom, že Seifert a Toyen měli ve dvacátých letech mezi sebou velmi blízký vztah, že si Seifert jejího díla velmi vážil, i o tom, že se jejich přátelství nerozpadlo ani po odjezdu Toyen do Francie roku 1947, kde zůstala natrvalo až do své smrti v roce 1980.

Seifert ve *Všech krásách světa* vzpomíná i na Josefa Sudka. Vzpomínka je především dokladem toho, že Seifert znal Sudka a jeho dílo opravdu velmi důvěrně.

### Písemné prameny sekundární

Písemné prameny sekundární povahy pro mou práci představují texty autorů, kteří Jaroslava Seiferta osobně znali, ať už to byli přátelé básníci, literární kritici, editoři jeho děl, umělci z jiných oborů i další osobnosti.

Velmi důležitá pro mou práci byla antologie *Avantgarda známá a neznámá*,<sup>65</sup> jejímž editorem byl literární historik a kritik Štěpán Vlašín<sup>66</sup> a jež má tři díly. První díl obsahuje dobové manifesty a polemické texty z let 1919–1924, druhý soustřeďuje texty z let 1925–1928 a třetí texty z let 1929–1931. Tyto texty, jejichž autory jsou převážně Seifertovi přátelé z Devětsilu nebo jeho odpůrci, byly pro mou práci mimořádně podstatné, protože se jimi utvářela proletářská poezie, formoval poetismus a další umělecké směry, ale také velmi dobře odrážejí myšlenkový ruch jednoho období, kterým se ve své práci zabývám.

Podobný charakter má čtyřdílná antologie *Z dějin českého myšlení o literatuře*,<sup>67</sup> kterou edičně připravil Michal Příbáň.<sup>68</sup> Antologie zpřístupňuje některé významné, původně většinou jen časopisecky publikované texty, které byly důležité pro vývoj české

---

<sup>65</sup> VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1970–1973.

<sup>66</sup> Štěpán Vlašín (1923–2012).

<sup>67</sup> PŘIBÁŇ, Michal, ed. *Z dějin českého myšlení o literatuře: antologie k Dějinám české literatury 1945–1990*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2001–2005. Dokumenty (Ústav pro českou literaturu AV ČR), sv. 1–4.

<sup>68</sup> Michal Příbáň (\*1966).

literatury i kultury, jíž byl Jaroslav Seifert součástí, a proto autory většiny textů znal osobně. První díl antologie obsahuje texty z období 1945–1948, druhý díl se soustřeďuje na období 1948–1958, třetí pak na další desetiletí, čtvrtý začíná rokem 1970 a končí rokem 1989. Antologie byla důležitá pro pochopení literárního života daného období, v němž měl Seifert velmi výraznou roli. Čtvrtý díl antologie obsahuje i Seifertův neoficiální nekrolog, který napsal básník Jan Skácel.<sup>69</sup>

Seifertovo dílo bylo samozřejmě v průběhu jeho života hodnoceno a Seifert se s mnoha literárními kritiky, kteří hodnotili jeho dílo, znal. Seifertovým přítelem se postupem času stal i nejvýznamnější kritik své doby F. X. Šalda,<sup>70</sup> který v textu s názvem *O nejmladší poezii české*,<sup>71</sup> jenž byl poprvé publikován v roce 1925, vyslovuje k Seifertovi velký obdiv, kladně hodnotí jeho první tři sbírky, ale především odmítá v té době často opakovaný názor, že svou čtvrtou sbírkou se Seifert navrácí ke svým proletářským kořenům.

Za podstatnou pokládám studii básníka, literárního kritika a historika Bohumila Polana,<sup>72</sup> jenž Seifertovo dílo od třicátých let soustavně sledoval. Ve své studii z roku 1937 *Seifertovo loučení s jarem*<sup>73</sup> hodnotí Seifertovu sbírku *Jaro sbohem* a přesně definuje proměnu básnickovy poetiky na přelomu třicátých a čtyřicátých let.

Jako důležitou hodnotím rovněž charakteristiku Seifertova díla v textu *Jaroslav Seifert. Náčrt k portrétu*,<sup>74</sup> jejímž autorem je literární kritik Václav Černý,<sup>75</sup> který recenzoval Seifertovy sbírky ve třicátých i čtyřicátých letech. Černý ve svém textu konstatuje, že literární kritika ve třicátých letech při hodnocení Seiferta selhala, když negativně hodnotila nekonfliktní a klidnou povahu Seifertových veršů té doby. Černý rovněž zdůrazňuje mravní ráz básnickova díla a oceňuje jeho občanský postoj – jeho studie vyšla v roce 1954, tedy v době, kdy ještě doznávaly útoky na Seiferta ze stranického tisku. Černý pak v neposlední řadě předjímá pohled na Seifertovo dílo, který zaujala česká kritika po roce 1968.

---

<sup>69</sup> Jan Skácel (1922–1989).

<sup>70</sup> František Xaver Šalda (1867–1937).

<sup>71</sup> ŠALDA, F. X. „O nejmladší poezii české“. In: FLAIŠMAN, Jiří, ed. *Čtení o Jaroslavu Seifertovi*. Praha: Institut pro studium literatury, 2014, s. 38–47.

<sup>72</sup> Bohumil Polan (1888–1971).

<sup>73</sup> POLAN, Bohumil. „Seifertovo loučení s jarem“. In: FLAIŠMAN, Jiří, ed. *Čtení o Jaroslavu Seifertovi*. Praha: Institut pro studium literatury, 2014, s. 63–69.

<sup>74</sup> ČERNÝ, Václav. „Jaroslav Seifert. Náčrt k portrétu“. In: FLAIŠMAN, Jiří, ed. *Čtení o Jaroslavu Seifertovi*. Praha: Institut pro studium literatury, 2014, s. 70–78.

<sup>75</sup> Václav Černý (1905–1987).

Za mimořádně podstatný pokládám obsáhlý komentář k Seifertově sbírce *Koncert na ostrově* z roku 1965 s názvem *Básnický čin*,<sup>76</sup> jehož autorem je Antonín Matěj Píša,<sup>77</sup> básníkův dlouholetý přítel, který komentoval Seifertovo dílo od počátků až do své smrti. Píša se v této studii zabývá proměnou básnickovy poetiky, která nastala právě se sbírkou *Koncert na ostrově*, a obdivuje Seifertovu schopnost obrody po desetileté odmlce. Studie je významná proto, že tuto novou poetiku definuje, a také proto, že Píša upozorňuje na souvislosti mezi touto novou poetikou a poetikou z konce dvacátých let v básnické sbírce *Poštovní holub*.

Písemný pramen sekundárního charakteru představují i komentáře k fotografiím v knize *Jaroslav Seifert a Jan Zrzavý ve fotografiích Jaroslava Krejčího*,<sup>78</sup> která byla vydána v roce 1990 v nakladatelství Orbis Pictus. Jaroslav Krejčí<sup>79</sup> byl především divadelní fotograf, ale i výtvarník a grafik, který portrétoval umělecké osobnosti a proslul specifickou metodou práce, díky níž je většina jeho fotografií zvláště neostrá. (Krejčí rovněž dokumentoval pohřeb Jaroslava Seiferta, fotografie byly vydány knižně pod názvem *Zpráva o pohřbu Jaroslava Seiferta*.)<sup>80</sup> Jak již název napovídá, Krejčí publikaci sestavil ze samostatných fotografií Jaroslava Seiferta a Jana Zrzavého, aby tím vzdal hold jejich přátelství. V úvodním slově publikace fotograf píše, že se osobně setkal se Zrzavým na jaře roku 1977 a naposledy na podzim toho roku, tři týdny před jeho smrtí. Se Seifertem se setkal roku 1978 a nesl mu fotografie Zrzavého. Krejčí v úvodu zmiňuje, že oba pojilo přátelství a že si psali dopisy. Pokoušela jsem se tuto informaci ověřit v Památníku národního písemnictví, žádná taková korespondence zde není uložena, ani ve fondu Jaroslava Seiferta, ani ve fondu Jana Zrzavého. Nakonec jsem s otázkou o existenci korespondence oslovila Marii Jiráskovou, která její existenci víceméně vyvrátila: „Pokud se pamatuji, korespondence mezi Zrzavým a Seifertem není – pánové se spíše setkávali. Mluvila jsem o tom dnes i s básnickovou dcerou: po Seifertově smrti jsme korespondenci třídily spolu, na žádné dopisy od Zrzavého si nepamatujeme.“<sup>81</sup>

Dalším písemným pramenem sekundární povahy je článek literární historičky Marie Jiráskové, jež již byla zmíněna jako editorka Seifertova díla. Její článek s názvem

---

<sup>76</sup> PÍŠA, Antonín M. „Básnický čin“. In: FLAIŠMAN, Jiří, ed. *Čtení o Jaroslavu Seifertovi*. Praha: Institut pro studium literatury, 2014, s. 79–87.

<sup>77</sup> Antonín Matěj Píša (1902–1966).

<sup>78</sup> KREJČÍ, Jaroslav a SEIFERT, Jaroslav. *Jaroslav Seifert a Jan Zrzavý ve fotografiích Jaroslava Krejčího*. Praha: Orbis pictus, 1990.

<sup>79</sup> Jaroslav Krejčí (1929–2006).

<sup>80</sup> KREJČÍ, Jaroslav. *Zpráva o pohřbu básníka Jaroslava Seiferta*. Praha: Volvox Globator, 1995.

<sup>81</sup> Mailová korespondence 8. 11. 2016.

*K první nominaci Jaroslava Seiferta na Nobelovu cenu za literaturu*,<sup>82</sup> který vyšel v roce 1996 ve *Vlastivědném sborníku Kralupska*,<sup>83</sup> pojednává o skutečnosti, že byl Seifert poprvé navržen na Nobelovu cenu za literaturu už v roce 1954, ale návrh nebyl přijat s odůvodněním, že nebyl kompletní. Je však jasné, že celá věc měla silný politický podtext.

Existuje pouze několik publikovaných vzpomínek Seifertových přátel. Několik jich vyšlo v roce 1996 ve *Vlastivědném sborníku Kralupska*<sup>84</sup> u příležitosti Seifertových nedožitých devadesátých pátých narozenin. Osobní vzpomínka bibliofila a historika Vladimíra Mikuleho,<sup>85</sup> který se s Jaroslavem Seifertem seznámil v roce 1965, s názvem *Vzpomínka bibliofila na Jaroslava Seiferta*<sup>86</sup> je dokladem o tom, že Seifert měl ke knize jako artefaktu pozitivní vztah a že mu na vizuální podobě knihy záleželo i poté, co opustil poetická stanoviska dvacátých let.

Důležitá pro mě byla i další vzpomínka Vladimíra Mikuleho, *Jaroslav Seifert a Vladimír Komárek*,<sup>87</sup> která pojednává o jejich přátelství. Mikule zde píše, že Seifert byl „obdivovatelem a znalcem výtvarného umění a k jeho přátelům patřila řada výtvarných umělců“,<sup>88</sup> mimo jiné i Komárek,<sup>89</sup> jemuž Seifert věnoval báseň. Mikule uvádí, že to, jak moc si Seifert vážil Komárkova umění, dokládá fakt, že měl jeho obraz v pracovně hned vedle obrazu Jana Zrzavého.

Dalším přínosným svědectvím o Seifertově vztahu k výtvarnému umění je vzpomínka historika umění Jiřího Šetlíka<sup>90</sup> *Malíř Ota Janeček a Jaroslav Seifert*,<sup>91</sup> ve které Šetlík píše o jejich přátelství, na základě kterého Janeček<sup>92</sup> ilustroval Seifertovy výbory poezie a Seifert Janečkovi věnoval několik básní.

*Vlastivědný sborník Kralupska* obsahuje i vzpomínku historika Otakara Špecingera<sup>93</sup> *Seifertův přítel Josef Sudek*,<sup>94</sup> která pro mě byla dalším potvrzením

---

<sup>82</sup> JIRÁSKOVÁ, Marie. „K první nominaci Jaroslava Seiferta na Nobelovu cenu za literaturu“. In: *Vlastivědný sborník Kralupska*, Městské muzeum v Kralupech nad Vltavou, roč. 3, č. 1 (1996), s. 4–19.

<sup>83</sup> *Vlastivědný sborník Kralupska*, Městské muzeum v Kralupech nad Vltavou, roč. 3, č. 1 (1996).

<sup>84</sup> *Vlastivědný sborník Kralupska*, Městské muzeum v Kralupech nad Vltavou, roč. 3, č. 1 (1996).

<sup>85</sup> Vladimír Mikule (1922–2010).

<sup>86</sup> MIKULE, Vladimír. „Vzpomínka bibliofila na Jaroslava Seiferta“. In: *Vlastivědný sborník Kralupska*, Městské muzeum v Kralupech nad Vltavou, roč. 3, č. 1 (1996), s. 20–21.

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 22.

<sup>88</sup> Tamtéž.

<sup>89</sup> Vladimír Komárek (1928–2002).

<sup>90</sup> Jiří Šetlík (\*1929).

<sup>91</sup> ŠETLÍK, Jiří. „Malíř Ota Janeček a básník Jaroslav Seifert“. In: *Vlastivědný sborník Kralupska*. Městské muzeum v Kralupech nad Vltavou, roč. 6, č. 2 (1999), s. 62–64.

<sup>92</sup> Ota Janeček (1919–1966).

<sup>93</sup> Otakar Špecinger (1923–2014).

hlubokého přátelství mezi Seifertem a Sudekem. Špecinger uvádí, že Sudek patřil k Seifertovým „nejmilejším přátelům“.<sup>95</sup>

U příležitosti Seifertova úmrtí na něj vzpomínal i Václav Havel.<sup>96</sup> Ve své vzpomínce uvedl, že se s básníkem seznámil v roce 1952, ještě jako malý chlapec, když mu donesl ukázat své verše.<sup>97</sup> Vzpomínal na Seiferta jako na skromného a vlídného člověka, ale i největšího českého básníka a bojovníka za svobodnou kulturu.

## Literatura

### Interpretační studie a statě

Seifertovo dílo bylo hojně reflektováno už za básníkovy života. Ty interpretační studie, s jejichž autory se Seifert osobně znal, představují písemný sekundární pramen, naopak ty studie, s jejichž autory se (pravděpodobně) neznal, nebo které vznikly až po Seifertově smrti, zařazuji do kategorie literatury, přičemž uvádím jen ty studie, které mi přinesly nový poznatek či odlišný úhel pohledu na autorovo dílo.

Svým charakterem je mimořádná i studie *Lyrik Jaroslav Seifert. Básníkovy proměny a konstanty*,<sup>98</sup> kterou napsal Jiří Brabec. Jeho studie zprostředkovává komplexní pohled na Seifertovo dílo a soustředí se zejména na proměny Seifertovy autostylizace v jednotlivých tvůrčích obdobích, ale i samostatných sbírkách. Tato studie je podstatná právě pro svou snahu postihnout Seifertovo dílo jako celek a zároveň pojmenovat proměny tohoto celku.

Rozsáhlá esej *Básník Jaroslav Seifert, v parlandu pražských papalášů Případ Seifert*<sup>99</sup> z roku 1985 od Josefa Škvoreckého,<sup>100</sup> česko-kanadského spisovatele působícího v exilu, je textem reagujícím na diskuze probíhající poté, co Jaroslavu Seifertovi byla udělena Nobelova cena. Je tedy důležitým příspěvkem k tomuto tématu, ale je rovněž výjimečná v tom, jak pohlíží na Seifertův umělecký vývoj, a především v tom, že

---

<sup>94</sup> ŠPECINGER, Otakar. „Seifertův přítel Josef Sudek“. In: *Vlastivědný sborník Kralupska*. Městské muzeum v Kralupech nad Vltavou, roč. 3, č. 1 (1996), s. 2–3.

<sup>95</sup> Tamtéž.

<sup>96</sup> Václav Havel (1936–2011).

<sup>97</sup> HAVEL, Václav. *Zemřel Jaroslav Seifert*. Dostupné online: <http://www.moderni-dejiny.cz/clanek/vaclav-havel-zemrel-jaroslav-seifert-1986/>

<sup>98</sup> BRABEC, Jiří. „Lyrik Jaroslav Seifert. Básníkovy proměny a konstanty.“ In: FLAIŠMAN, Jiří, ed. *Čtení o Jaroslavu Seifertovi*. Praha: Institut pro studium literatury, 2014, s. 128–139.

<sup>99</sup> ŠKVORECKÝ, Josef. „Básník Jaroslav Seifert, v parlandu pražských papalášů Případ Seifert“. In: FLAIŠMAN, Jiří, ed. *Čtení o Jaroslavu Seifertovi*. Praha: Institut pro studium literatury, 2014, s. 88–101

<sup>100</sup> Josef Škvorecký (1924–2012).

pojmenovává pozici, jakou básník zaujímal vůči normalizačnímu režimu v očích široké veřejnosti.

Studie *Jaroslav Seifert*<sup>101</sup> básníka působícího v exilu Antonína Brouška<sup>102</sup> se snaží o ucelený pohled na Seifertovu tvorbu, jenž je určen zahraničnímu (německému) publiku.

Stat' literárního historika Jiřího Opelíka,<sup>103</sup> jež byla publikována jako doslov k Seifertovu výboru *Třeba vám nesu růže*<sup>104</sup> z roku 1999, považuji za zásadní, protože odmítá zažité a stále opakované členění básníkovy díla do čtyř tvůrčích období, a přichází se členěním jiným, přičemž využívá hlubších sond do jeho díla.

Jakkoli se to zdá neuvěřitelné, nositeli Nobelovy ceny za literaturu nebyla doposud věnována jediná monografie – s výjimkou rozsáhlé interpretační studie Zdeňka Pešaty,<sup>105</sup> literárního historika, který se zabýval českou poezií konce 19. a první poloviny 20. století. Kniha *Jaroslav Seifert*<sup>106</sup> vyšla v Československém spisovateli roku 1991 v rámci edice *Portréty spisovatelů*, ve které vycházely monografické studie významných českých, do roku 1989 zejména socialisticky orientovaných spisovatelů. Jádrem Pešatovy práce tvoří interpretace jednotlivých sbírek, které jsou zasazeny do kontextu básníkovy života i do kontextu společenského a politického, poměrně velkou pozornost věnuje Pešat také Seifertově publicistice. Ve svých interpretacích Pešat zčásti vychází ze dříve publikovaných kritik či studií, se kterými buď souhlasí, nebo je problematizuje. Jeho práce mi byla oporou především v interpretačních východiscích, která nabízí, a rovněž posloužila jako poměrně podrobný kontinuální přehled o Seifertově tvorbě.

#### Literárněhistorické studie a průvodce

Literárněhistorická studie *Devětsil a proletářské umění*<sup>107</sup> historika Tomáše Vučky<sup>108</sup> se zabývá raným obdobím Devětsilu v historickém a kulturním kontextu, osvětluje charakter proletářského umění i jeho zdroje, a proto mi byla dobrou oporou pro lepší pochopení „devětsilské“ orientace.

---

<sup>101</sup> BROUSEK, Antonín. „Jaroslav Seifert“. In: FLAIŠMAN, Jiří, ed. *Čtení o Jaroslavu Seifertovi*. Praha: Institut pro studium literatury, 2014, s. 107–119.

<sup>102</sup> Antonín Brousek (1941–2013).

<sup>103</sup> Jiří Opelík (\*1930).

<sup>104</sup> SEIFERT, Jaroslav. *Třeba vám nesu růže*. OPELÍK, Jiří, ed. Praha: Mladá fronta, 1999. Klub přátel poezie, roč. 1998/1999.

<sup>105</sup> Zdeněk Pešat (1927–2010).

<sup>106</sup> PEŠAT, Zdeněk. *Jaroslav Seifert*. V Praze: Československý spisovatel, 1991.

<sup>107</sup> VUČKA, Tomáš. „Devětsil a proletářské umění“. In: KAVALÍR, Ondřej a VUČKA, Tomáš, ed. *Revoluční sborník Devětsil*. Praha: Akropolis ve spolupráci s Centrem výzkumu české umělecké avantgardy, 2010.

<sup>108</sup> Tomáš Vučka (\*1977).



Stat' kulturního historika Jiřího Knapíka<sup>109</sup> *Ke vzniku a souvislostem kritiky Jaroslava Seiferta v roce 1950*<sup>110</sup> podrobně zpracovává okolnosti publikování Seifertovy skladby *Píseň o Viktorce* a její kritiky, kvůli nimž měl Seifert v padesátých letech velmi omezené možnosti publikování. Studie byla přínosná pro pochopení Seifertovy společenské situace v padesátých letech.

Naprosto zásadní význam měla pro mou práci kniha literárního vědce a historika Libora Knězka<sup>111</sup> *Ve Frenštátě mají rádi poezii: Halas a Seifert s přáteli v Beskydech*,<sup>112</sup> kterou v roce 2003 vydalo nakladatelství Doplněk. Knězka v ní ve dvanácti kapitolách líčí kulturní život města Frenštátu pod Radhoštěm čtyřicátých a padesátých let, kdy město pravidelně navštěvovala řada českých básníků, mezi nimi i Jaroslav Seifert. Knězka byl sám Frenštátským rodákem, všechny básníky podle svých slov osobně znal a aktivně se podílel na tamějším kulturním životě, stejně jako jeho otec. Pro mou práci byla nejpřínosnější kapitola o Jaroslavu Seifertovi, která podrobně popisuje Seifertovy aktivity spojené s Frenštátem, mimo jiné je v ní uveřejněna Seifertova korespondence mezi Seifertem a Pavlem Parmou,<sup>113</sup> který Seifertovi v těch letech budoval literární archiv a vydával bibliofilské tisky v době, kdy měl Seifert omezené publikační možnosti.

Přínosným doplněním pro mou práci byly dva „literární průvodce Prahou“: prvním byl průvodce *Praha avantgardní: Literární průvodce metropolí v letech 1918–1938*,<sup>114</sup> jenž je společným dílem dvou literárních historiků Kateřiny<sup>115</sup> a Karla<sup>116</sup> Pioreckých, druhým průvodcem byla kniha *Prahou Jaroslava Seiferta*<sup>117</sup> od literárního kritika a publicisty Jaromíra Slomka.<sup>118</sup> Oba průvodce vydalo nakladatelství Academia, první roku 2014, druhý 2017.

Zatímco první průvodce mi byl užitečným zdrojem informací o tom, jak vypadal kulturní život v naší metropoli ve dvacátých a třicátých letech, jaká byla jeho centra a které osobnosti daná místa navštěvovaly, druhý průvodce je zaměřen pouze na osobnost Jaroslava Seiferta, provádí čtenáře chronologicky po místech, kde Seifert žil, nebo která

---

<sup>109</sup> Jiří Knapík (\*1975).

<sup>110</sup> KNAPÍK, Jiří: „Verše v nemilosti. Ke vzniku a souvislostem kritiky Jaroslava Seiferta v roce 1950“. In: *Soudobé dějiny*, roč. V (1998), č. 1, s. 25–46.

<sup>111</sup> Libor Knězka (1929–2017).

<sup>112</sup> KNĚZEK, Libor. *Ve Frenštátě mají rádi poezii: [Halas a Seifert s přáteli v Beskydech]*. Brno: Doplněk, 2003.

<sup>113</sup> Pavel Parma (1922–2001).

<sup>114</sup> *Praha avantgardní. Literární průvodce metropolí 1918–1938*. Praha: Academia, 2014.

<sup>115</sup> Kateřina Piorecká (\*1976).

<sup>116</sup> Karel Piorecký (\*1978).

<sup>117</sup> SLOMEK, Jaromír. *Prahou Jaroslava Seiferta*. Praha: Academia, 2017.

<sup>118</sup> Jaromír Slomek (\*1958).

místa navštěvoval, od místa jeho narození až po místo posledního rozloučení, a proto mi byl dobrou oporou pro přesné zorientování v tom, kde se Seifert v Praze pohyboval, na jakých adresách bydlel a podobně. Oba průvodce jsou doplněny jednak četnými dobovými fotografiemi, ale hlavně úryvky ze vzpomínek či jiných literárních děl umělců, které se k daným místům vážou. Právě tyto úryvky pro mě byly zvláště užitečné, protože mě často dovedly k dalším pramenům.

## b) Jan Zrzavý

### Prameny

#### Písemné prameny primární

Abych mohla lépe pochopit a posoudit dílo Jana Zrzavého, musím znát zdroje, z nichž jeho dílo vychází. Sám Zrzavý tyto zdroje odhaluje jednak ve svých vzpomínkách a jednak ve svých mnohých literárních textech, které psal a publikoval na přelomu druhého a třetího desetiletí a pak během dvacátých let dvacátého století. Od třicátých let jeho úvahy řádnou, v padesátých, šedesátých a sedmdesátých letech se odmlčel. Poskytl ale několik rozhovorů pro rozhlas a namluvil pro rozhlasové vysílání své vzpomínky. Všechny tyto texty představují písemné prameny primární povahy.

Nejprve se zaměřím na vlastní texty Jana Zrzavého. Zrzavý psal především o sobě a umělcích, kteří mu byli blízcí, o knihách, jež ilustroval. Všechny úvahy mají silně autobiografické ladění, i když mají různé náměty, vypovídají především o pisateli samotném. První souborné vydání textů Jana Zrzavého pod názvem *Svět Jana Zrzavého*<sup>119</sup> vyšlo jako doprovodná publikace výstavy, která byla uspořádána Národní galerií začátkem roku 1963 jako připomínka malířových sedmdesátých narozenin. Knihu uspořádal Jaromír Zemina, který se osobně se Zrzavým znal. Soubor obsahuje články biografické, filosoficko-estetické a technické povahy, některé jsou však kráceny. Většina z nich byla přetištěna z dobových publikací nebo časopisů a jsou seřazeny podle doby svého vzniku. Poprvé zde jsou uveřejněny i některé z jeho soukromých poznámek, jež začal psát pod názvem *Seznam kreseb a obrazů a způsob, jímž jsou malovány, a návod k zacházení s nimi a k jejich ošetření* v Paříži v roce 1926 a psal je až do roku 1934. V publikaci sousedí

---

<sup>119</sup> Jaromír ZEMINA, ed. *Svět Jana Zrzavého: [literární projevy a reprodukce obrazů]*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1963.

s reprodukcemi děl, jichž se týkají. Jan Zrzavý pro tuto publikaci také sám popsal souhrn svých životních mezníků. Kromě textů publikace obsahuje i část nazvanou *Inspirační zdroje*, která obsahuje některá díla umělců, ke kterým měl Zrzavý blízko. Přínosná je rovněž část nazvaná *Proces*, kdy jsou vedle sebe řazeny skici a finální podoby jednotlivých děl. Poté následuje katalogová část *Dílo 1908–1962*, v níž jsou některé obrazy doplněny Zrzavého komentáři, o nichž jsem pojednávala výše.

Vlastní Zrzavého úvahy o jeho díle byly pro mou práci důležité především proto, že dávají přímo nahlédnout do zdrojů, z nichž se utvářelo jeho dílo, a jsou dokladem malířova vypjatého, značně kultivovaného vztahu ke slovu a písemnému projevu. Důvodem, proč Zrzavý tak rád interpretoval své vlastní dílo, bylo to, že nedůvěřoval žádnému ze svých interpretů a chtěl být vykládán tak, jak sám sebe vnímal. V textech vystihuje, popisuje a odůvodňuje svůj lidský i umělecký postoj ke svému dílu i ke světu, sám vlastními slovy pojednává o tom, jak se jeho dílo v průběhu času proměňovalo. Tyto texty jsou důležité jakožto pramen, ze kterého (téměř) všichni interpreti Zrzavého vycházejí.

Stejně podstatné jsou vlastní texty Jana Zrzavého obsažené v antologii *Jan Zrzavý: o něm a s ním*,<sup>120</sup> kterou uspořádal Karel Srp<sup>121</sup> a kterou v roce 2003 vydalo nakladatelství Academia. Některé texty se v obou publikacích shodují, ale v této antologii jsou vždy otištěny v plném znění. Antologie je rozdělena do dvou oddílů, v prvním jsou soustředěny texty Jana Zrzavého, druhý obsahuje texty pojednávající o Janu Zrzavém publikované od dvacátých až do šedesátých let dvacátého století.

První oddíl obsahuje texty Jana Zrzavého. Jedná se o jeho literární texty, jeho auto-interpretační texty, které zveřejňoval mezi lety 1918–1920, dále jeho úvahy a recenze. Tento oddíl obsahuje rovněž sedm vzpomínkových textů, které pocházejí z období mezi lety 1918–1921 a jsou věnovány Bohumilu Kubišovi,<sup>122</sup> jenž byl Zrzavého vzorem, ale i vzpomínky na jiné předčasně zemřelé autory, k nimž měl Zrzavý blízko osobně nebo umělecky. Zrzavý dále psal i o místech, která navštívil a která byla jeho velice silným inspiračním zdrojem. V této souvislosti Zrzavý osvětluje „českost“ svých italských a francouzských krajín, obhájí se jako český malíř. V neposlední řadě tento oddíl obsahuje rozhovory, které Zrzavý poskytl při příležitosti souborné výstavy v Umělecké besedě (1930, 1931) a přepis rozhovoru pro rozhlas z roku 1935. První dva rozhovory jsou

---

<sup>120</sup> SRP, Karel, ed. *Jan Zrzavý: o něm a s ním: antologie textů Jana Zrzavého a o Janu Zrzavém*. Praha: Academia, 2003.

<sup>121</sup> Karel Srp (\*1958).

<sup>122</sup> Bohumil Kubišta (1884–1918).

přínosné proto, že Zrzavý zde vlastními slovy popisuje proměnu malířského pojetí na přelomu 20. a 30. let, jež ovlivnila jeho následující tvorbu.

Po zhodnocení přínosu Zrzavého vlastních textů a rozhovorů se nyní budu zabírat přínosem Zrzavého vzpomínek, které vyšly pod názvem *Jan Zrzavý vzpomíná s podtitulem na domov, dětství a mladá léta*<sup>123</sup> a byly vydány nakladatelstvím Svoboda v roce 1971. Pro knižní vydání vzpomínky spolu s autorem upravila Dagmar Maxová, která tehdy pracovala v Československém rozhlasu. Vzpomínky autora jsou prokládány úryvky z jeho publikovaných statí či vzpomínkami jeho sestry. Kniha je rozdělena do několika oddílů a je rovněž doplněna o fotografie autorových děl a fotografie z rodinného archivu a končí první Zrzavého samostatnou výstavou v roce 1918. Zrzavý v závěru knihy zmiňuje, že na výstavu přišli i členové Devětsilu, kteří pak za ním chodili na besedy do ateliéru. Tyto vzpomínky byly přínosné proto, že odhalují, z jakého prostředí a rodinného zázemí malíř pocházel, odhalují kořeny silného citového vztahu k matce, který ovlivnil celou jeho tvorbu, stejně tak jako nepřilíš dobrý vztah k otci. Vzpomínky jsou dokladem toho, že Zrzavý měl k literatuře od dětství velmi silný vztah, byl vášnivým čtenářem a toužil se stát i spisovatelem a že jeho literární a malířské vzory formovaly jeho osobnost už od mladých let. V neposlední řadě jsou Zrzavého vzpomínky důležité jako pramen, z něhož, vedle autorových dalších vlastních textů, vycházejí jeho pozdější interpreti, ve velké míře např. Miroslav Lamač.<sup>124</sup>

#### Písemné prameny sekundární

Písemné prameny sekundární povahy představují texty autorů, kteří Zrzavého osobně znali. Proto na tomto místě představme druhý oddíl knihy *Jan Zrzavý: o něm a s ním*. Jedná se o reakce na první výstavu Jana Zrzavého, která se konala v roce 1918 v Topičově saloně; první obsáhlejší analýzu Zrzavého tvorby od Johanna Urzidila,<sup>125</sup> úvod k Zrzavého první monografii, který napsal Karel Teige, reakce na Zrzavého druhou samostatnou výstavu roku 1923. Dále se jedná o texty vycházející od druhé poloviny dvacátých let až do let třicátých, kdy Zrzavého dílo získávalo stále větší uznání. Jedna část kritiky se zaměřila na zkoumání vnitřních předpokladů Zrzavého tvorby, druhá část kritiky

---

<sup>123</sup> MAXOVÁ, Dagmar, ed. *Jan Zrzavý vzpomíná na domov, dětství a mladá léta*. Praha: Svoboda, 1971.

<sup>124</sup> Miroslav Lamač (1928–1992).

<sup>125</sup> Johannes Urzidil (1896–1970).

se zaměřila na novější etapy jeho tvorby (jako Antonín Friedl,<sup>126</sup> který v roce 1931 publikoval *Poznámky k benátským obrazům Jana Zrzavého*, kde vystihuje proměnu jeho malířského výrazu.)<sup>127</sup> Další část druhého oddílu antologie shrnuje úvodní slova v katalogích k Zrzavého výstavám v Umělecké besedě, které se konaly od roku 1930 do roku 1940. Podstatné jsou rovněž texty, které pocházejí z monografie vydané v roce 1940. Kvůli protektorátní situaci, silně oklešťující jakékoliv publikační možnosti, získala Zrzavého monografie na výjimečnosti a důležitosti a obsahuje studie Vincence Kramáře,<sup>128</sup> Jana Mukařovského a Karla Teigehe, které se staly úhelnými kameny ve výkladu díla Jana Zrzavého. Všechny texty obsažené v druhém oddílu knihy *Jan Zrzavý: o něm a s ním* jsou důležité jako doklad toho, jak se proměňovalo vnímání tvorby Jana Zrzavého v očích těch, s nimiž se osobně znal.

Zrzavý se znal i s Jaromírem Zeminou, který připravil zmiňovanou publikaci *Svět Jana Zrzavého*. Ve své studii s názvem *Příklad Jana Zrzavého*, která je v této publikaci obsažená, Zemina mimo jiné vyzdvihuje Zrzavého jakožto příklad personální unie umělectví a lidství, která je důvodem jeho intimního, až erotického vztahu k vlastním dílům. Vyzdvihuje jeho charakternost, která byla důvodem toho, proč Zrzavého dílo bylo uznáno i těmi, kteří zastávali odlišný umělecký názor. Zemina ovšem zdůrazňuje i vliv Zrzavého na Devětsil, k němuž patřil i Jaroslav Seifert. Proto považují tuto osobněji laděnou studii za důležitou.

V roce 1965 vyšla v nakladatelství Československý spisovatel monografie *Jan Zrzavý*,<sup>129</sup> kterou napsal Zrzavého přítel, historik umění František Dvořák.<sup>130</sup> Vzhledem k tomu, že Dvořák Zrzavého dobře znal, považují tuto monografii za písemný sekundární pramen a nikoli za literaturu. Monografie je členěna na textovou a obrazovou část, přičemž textová část sestává z několika menších kapitol. Za největší přínos Dvořákovy monografie považují to, že autor, obeznámen s předešlými výklady Zrzavého díla, upozorňuje, že snaha vykládat toto dílo z hlediska určitého uměleckého směru, kubismu nebo surrealismu, jak to činili někteří jeho předchůdci, je naprosto zcestná, protože Zrzavý se uměleckými směry nechává pouze inspirovat k tomu, aby se mohl dále posunout ve své tvorbě: „Dovolávat se při výkladu díla Jana Zrzavého jakéhokoli mistra, jakkoli by byl organickou součástí umělcových myšlenek a práce, je stejně nepřiléhavé jako se pokoušet vyložit jej

---

<sup>126</sup> Antonín Friedl (1890–1975).

<sup>127</sup> Friedl je rovněž autorem Zrzavého monografie z roku 1939, edice *Prameny*, sv. 29, vydané v nakladatelství Melantrich, která je zaměřena na Zrzavého krajinářskou tvorbu.

<sup>128</sup> Vincenc Kramář (1877–1960).

<sup>129</sup> DVOŘÁK, František. *Jan Zrzavý*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1965.

<sup>130</sup> František Dvořák (1920–2005).

tendencemi moderního umění.<sup>131</sup> Za podstatné považují i to, že Dvořák hned v úvodu knihy zmiňuje, že k Zrzavému choval velký obdiv Jaroslav Seifert i celý Devětsil, který se k němu hlásil jako ke svému patronovi.

## Literatura

### Monografie

Při snaze lépe pochopit život a tvorbu Jana Zrzavého mi byla oporou monografie *Jan Zrzavý*<sup>132</sup> od Miroslava Lamače, kunsthistorika a výtvarného kritika, jenž se zaměřoval na moderní výtvarné umění. Monografie, jež vyšla v pražském nakladatelství Odeon v roce 1980, je jedenáctým svazkem edice *Umělecké profily*.<sup>133</sup> Důvodem vydání monografie byl především fakt, že se dílo Jana Zrzavého od šedesátých let těšilo stále většímu celonárodnímu ohlasu a Jan Zrzavý se stal mimořádně populární osobností: v sedmdesátých letech byly vydány jeho *Vzpomínky*, bylo o něm natočeno několik filmů<sup>134</sup> a denní tisk se zajímal o jeho život a tvorbu. Zájem Lamače o Zrzavého tvorbu je celoživotní, v předmluvě píše, že jeho dílo pro něj bylo „zjevením, když mu bylo čtrnáct let“.<sup>135</sup> Monografie je rozdělena do dvou částí, textové a obrazové, která zahrnuje 184 reprodukcí Jana Zrzavého. Prameny, ze kterých Lamač vychází, jsou osobního charakteru, svá tvrzení dokládá citacemi ze Zrzavého *Vzpomínek* a jeho jiných textů. Lamač polemizuje s některými tvrzeními v dřívějších monografiích o Zrzavém, zvláště s některými závěry Karla Teigehe, a při analýze Zrzavého tvorby se soustředí na interpretaci jednotlivých obrazů nebo obrazových řad, na nichž dokládá a vysvětluje změny, kterými malířova poetika v jednotlivých tvůrčích obdobích procházela. Monografie byla pro mou práci důležitá svou metodou, tedy interpretací obrazů, která umožnila lepší pochopení díla Jana Zrzavého (tím spíš, že vychází ze Zrzavého vlastních textů).

Stejnomená monografie *Jan Zrzavý*<sup>136</sup> je společným dílem dvou předních českých kunsthistoriků: Karla Srpa a Jany Orlikové Brabcové.<sup>137</sup> Oba dva se dílem Jana Zrzavého

---

<sup>131</sup> DVOŘÁK, František. *Jan Zrzavý*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1965, s. 12.

<sup>132</sup> LAMAČ, Miroslav. *Jan Zrzavý*. Praha: Odeon, 1980. Umělecké profily, sv. 11.

<sup>133</sup> Další svazky se zabývaly například dílem Otakara Nejedlého (1883–1957), Karla Holana (1893–1953), Oty Janečka a dalších.

<sup>134</sup> Krátký dokument Jiřího Patočky z roku 1972 *Jan Zrzavý – zamyšlení* a krátký dokument Heleny Třeštíkové *Dvě jubilea Jana Zrzavého* z roku 1976. V obou dokumentech Zrzavý účinkuje.

<sup>135</sup> LAMAČ, Miroslav. *Jan Zrzavý*. Praha: Odeon, 1980. Umělecké profily, sv. 11, s. 7.

<sup>136</sup> SRP, Karel a ORLÍKOVÁ, Jana. *Jan Zrzavý*. Praha: Academia, 2003.

<sup>137</sup> Jana Orliková Brabcová (\*1939).

celoživotně zabývají, Brabcová byla kurátorkou velké Zrzavého výstavy, kterou pořádala Národní galerie v Praze v roce 1990 ke stému výročí umělceva narození. Knihu vydalo pražské nakladatelství Academia a je to doposud nejpodrobnější malířova monografie, jejíž text autoři rozdělili do osmi oddílů, které chronologicky popisují umělcův vývoj v kontextu českého i světového malířství. Oddíly jsou dále členěny do šedesáti čtyř tematických kapitol, které ukazují Zrzavého dílo v celé jeho šíři, jeho malby, kresby, ilustrace, ale stejně tak jeho dílo literární či scénografické. Samotný text doplňuje asi 450 barevných a 50 černobílých reprodukcí, z nichž mnohé jsou publikovány poprvé, a asi 70 dokumentárních fotografií ze všech období umělceva života. Knihu uzavírá životopisný přehled, seznam samostatných výstav, soupis knižních ilustrací, bibliografie a trojjazyčné resumé. Autoři v monografii vycházejí z textů, dopisů i rozhovorů Jana Zrzavého, z textů v katalogích výstav, stejně tak jako z ranějších monografií (Teige, Dvořák, Lamač ad.) či studií, z nichž jsem většinu uvedla výše. Největším přínosem monografie je její detailnost a komplexnost, s níž popisuje Zrzavého nejen jako umělce, ale rovněž jako člověka.

Monografii *Jan Zrzavý – Božská hra*<sup>138</sup> vydalo nakladatelství Arbor Vitae, jež se specializuje na vydávání publikací o výtvarném umění, pořádání a produkci výstav. Kniha vyšla u příležitosti výstavy, která se konala od prosince roku 2012 do března roku 2013 v Galerii výtvarného umění v Ostravě. Kurátory výstavy (a autory monografie) byli kunsthistorikové Karel Srp, Lenka Bydžovská<sup>139</sup> a Vojtěch Lahoda,<sup>140</sup> kteří sledovali provázanost hlavních témat v díle Jana Zrzavého, k nimž se vracel v různých obdobích své tvorby. Pro mou práci byl nepřínosnější oddíl nazvaný *Jako Leonardo*, jenž ukazuje, jak velmi byl Zrzavý ovlivněn Leonardem da Vinci. Tento oddíl je podstatný, jelikož Leonardův vliv je patrný i na Zrzavého obrazech, kterými se blíže zabývám.

### Umělecko-historické publikace

Za velmi důležité považuji studium šestisvazkových *Dějin českého výtvarného umění*,<sup>141</sup> které připravovala Akademie věd České republiky (předtím ČSAV) od osmdesátých let do roku 2007 a které vyšly v nakladatelství Academia. Pro mou práci bylo nejdůležitější studium čtvrtého až šestého svazku, jež se zabývají dějinami českého výtvarného umění od roku 1890 až po současnost. Na jednotlivých dílech se podílelo

---

<sup>138</sup> SRP, Karel. *Jan Zrzavý – Božská hra*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2012.

<sup>139</sup> Lenka Bydžovská (\*1956).

<sup>140</sup> Vojtěch Lahoda (\*1955).

<sup>141</sup> *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 1984–2007.

množství editorů<sup>142</sup> a dalších externích spolupracovníků; byly mi přínosem jednak proto, že usilují o celkový obraz českého výtvarného umění v daných obdobích (zahrnují i takové obory jako fotografie či scénografie), ale hlavně pro svůj syntetický charakter, tedy že tyto jednotlivé druhy neoddělují, ale podávají ve vzájemných souvislostech, což jsem velmi ocenila zejména u pojednání o české avantgardě dvacátých a třicátých let.

## Ústní prameny

### Rozhovor s Jaromírem Zeminou, březen 2017

Z rozhovoru s panem Zeminou<sup>143</sup> jsem se dozvěděla několik důležitých a zajímavých informací, protože se znal nejen ze Zrzavým, ale rovněž se Seifertem i Sudkem. Zajímaly mě především okolnosti vzniku publikace *Svět Jana Zrzavého*, jež byla Zeminovou první a z politických důvodů nadlouho i poslední knihou. Podle vlastních slov byl Zemina pověřen přípravou výstavy Zrzavého tehdejším ředitelem Národní galerie, doktorem Janem Kroftou.<sup>144</sup> Úkol mu byl zadán v roce 1962, tedy v roce, kdy měl Jan Zrzavý už 72 let, protože v roce 1960 výstavu nebylo možno uskutečnit z politických důvodů. Zemina začal Zrzavého pravidelně za tímto účelem navštěvovat, se Zrzavým se spřátelil a napadlo ho udělat k výstavě knihu. Podstatný a objevný je pro mou práci fakt, že to byl Zrzavý, koho napadlo, aby úvodní slovo napsal Jaroslav Seifert, a sám ho o to i požádal. Nakladatelství SNKLU se odvážilo knihu vydat jen proto, že jejím garantem byla právě Národní galerie. Náklad byl okamžitě rozebrán, výstava prý měla 100 000 návštěvníků.

Zemina se vyjadřoval rovněž o zajímavostech ze života Zrzavého, zdůrazňoval, že Zrzavý vzhlížel k Zeyerovi<sup>145</sup> jako ke svému vzoru. Důležitá je skutečnost, že Zrzavý v době, kdy byl členem Umělecké besedy, bydlel v Dejvicích, v domě, který spolek vlastnil a který obývali jeho členové. Podstatné je, že každý člen Umělecké besedy měl právo si jednou za dva roky uspořádat výstavu. Díky tomu Zrzavý pravidelně vystavoval v Alšově síni. Zemina zdůrazňoval také spjatost české umělecké komunity, která se vytvořila v Paříži v době, kdy ji Zrzavý pravidelně navštěvoval. Nejčastěji se podle

---

<sup>142</sup> Čtvrtý díl připravili Vojtěch Lahoda, Mahulena Nešlehová (\*1944), Marie Platovská (\*1951), Rostislav Švácha (\*1951), Lenka Bydžovská, hlavními editory pátého a šestého dílu jsou Marie Platovská a Rostislav Švácha.

<sup>143</sup> Jaromír Zemina (\*1930).

<sup>144</sup> Jan Krofta (1907–1982).

<sup>145</sup> Julius Zeyer (1841–1901).



Zeminových slov stýkal s Alénem Divišem,<sup>146</sup> Františkem Tichým<sup>147</sup> a Bohuslavem Martinů.<sup>148</sup>

## Obrazové prameny

- **Přítelkyně**, 1923, Národní galerie v Praze, olej na plátně, 84 × 72 cm, signováno, vročeno 1923 (podle Studie k obrazu Přítelkyně, 1919, Národní galerie v Praze, tužka, papír, 7 × 6,3 cm, nesignováno, nevročeno)
  - **popis**: Na obraze sedí dvě celé ženské figury na pravé straně oválného stolu, na němž hoří svíčka a leží dopis. První žena, zobrazena ánfas, sedí zamýšlena se skloněnou hlavou, již si podpírá rukou. Druhá žena v klobouku a v kabátě s kožešinou, zobrazena z pravého profilu, působí energičtějším dojmem než žena první, jednou rukou se dotýká ramena své přítelkyně, jako by ji utěšovala. Její druhá ruka je obrácena dlaní vzhůru a dopadá na ni světlo svíčky. Na levé straně stolu je ještě třetí povystrčená prázdná židle.
  - **vztah k tématu**
    - báseň *Přítelkyně* in *Ruka a plamen*, 1964
    - kapitola *Rajská jablíčka po provensálsku a Gratulace Janu Zrzavému k 80. narozeninám* in *Všecky krásy světa*, první vydání 1981
  - **literatura**: SRP, Karel. *Jan Zrzavý – Božská hra*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2012. ISBN 978-80-7467-021-3.
- 
- **Imaginární Máchův portrét**, 1924, Národní galerie v Praze, uhl, papír, 61,6 × 47,6 cm, nesignováno, nevročeno
  - **popis**: Na tomto ánfas portrétu má Mácha delší vlasy, jež nadnáší vítr, hustý plnovous a otevřené oči. Nad jeho hlavou se vznáší měsíc, jehož střed je překryt mraky.
  - **vztah k tématu**: báseň *Máchova tvář* in *Zpíváno do rotačky*, 1936
  - **literatura**: SRP, Karel. *Jan Zrzavý – Božská hra*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2012. ISBN 978-80-7467-021-3.
- 

<sup>146</sup> Alén Diviš (1900–1956).

<sup>147</sup> František Tichý (1896–1961).

<sup>148</sup> Bohuslav Martinů (1890–1959).

- **Anděl**, 1925, soukromá sbírka, uhel, papír, 61 × 47 cm, nesignováno, nevročeno
- **popis**: Na kresbě je zobrazena postava anděla do půl těla. Postava je otočena zády, můžeme tak vidět část mohutných křídel. Hlavu postava natáčí směrem k divákovi, tvář je zobrazena ánfas. Tvář je stylizovaná, trojúhelníková s výraznými očima, a lemují ji lokny dlouhých vlasů. Z vlasů vyrůstá jakýsi hvězdovitý útvar, snad koruna nebo svatozář. Pozadí kresby je černé, v levém horním rohu je nakresleno několik hvězd.
- **vztah k tématu**: kresba byla použita na obálku sbírky *Odlévání zvonů*, 1967<sup>149</sup>
- **literatura**: SRP, Karel a ORLÍKOVÁ Jana. *Jan Zrzavý*. Praha: Academia, 2003. ISBN 80-200-1160-9.

- 
- **Ilustrace k výboru básní *Zpěvy o Praze***, 1968, ofsetový tisk, 8 celostránkových černobílých ilustrací, 16 × 23,5 cm, nesignováno, nevročeno (pravděpodobně podle předloh tužkou na papíře, nebo uhlem na papíře)
  - **publikováno**: SEIFERT, Jaroslav. *Zpěvy o Praze*. Praha: Československý spisovatel, 1968.
  - **popis**:
    1. ilustrace jednoduchými liniemi zobrazuje pohled na malostranské střechy, je schematická a nestínovaná.
    2. ilustrace zobrazuje Loretánské náměstí, je tak jednoduchá a schematická, že je Loretánské náměstí rozpoznatelné jen podle typické Zrzavého kompozice:<sup>150</sup> uprostřed stojí velký kříž, který je obklopen kulovitými korunami stromů, v jejichž pozadí stojí jen několika liniemi načrtnutý kapucínský klášter s přiléhajícím kostelem Panny Marie Andělské. To, že se jedná o noční výjev, prozrazují hvězdy na obloze, nebe samotné zůstává bílé.
    3. ilustrace opět zobrazuje Loretánské náměstí, jež je jen stěží rozpoznatelné, je načrtnuto jen několika tahy, i koruny stromů jsou pouze naznačeny. Perspektiva ilustrace trochu jiná než v předchozím případě, kříž obklopený stromy se nenachází v popředí, ale na pravé straně.
    4. ilustrace zachycuje pohled z Karlova mostu na Staroměstskou stranu, je vidět Staroměstská mostecká věž. Po levé straně je kopule kostela svatého Františka z Assisi.

<sup>149</sup> SEIFERT, Jaroslav. *Odlévání zvonů*. Praha: Československý spisovatel, 1967.

<sup>150</sup> Kresby se shodným názvem *Loretánské náměstí* i s jednotnou kompozicí začíná Zrzavý kreslit roku 1934.

5. následuje typický pohled na Pražský hrad od Novotného lávky. Pražský hrad v dálce je velmi schematicky naznačen, v popředí jsou dřevěné konstrukce před Novotného lávkou, z pravé strany vidíme část jednoho z tzv. Staroměstských mlýnů.

6. další ilustrace Loretánského náměstí, je tmavá, z šera vystupují černé typické siluety kříže, dvou stromů a kapucínského kláštera s kostelem.

7. následuje pohled na malostranské střechy s chrámem svatého Mikuláše v pozadí. Tato kresba tužkou je jako jediná realistická, nikoli schematizovaná, a díky preciznímu stínování působí plasticky. Jedná se o variantu první ilustrace.

8. ilustrace zobrazuje sousoší svatého Kříže na Karlově mostě v pozadí s Pražským hradem. Jedná se o sousoší ukřižovaného Krista s Pannou Marií po levé straně a sv. Janem Evangelistou po pravé straně. Kresba je ovšem tak drobná, že sochy nelze rozlišit. Jedná se o kresbu značně zjednodušenou a mírně stínovanou.

- **vztah k tématu:** tematická vazba k výboru básní *Zpěvy o Praze*
- **literatura:** SRP, Karel a ORLÍKOVÁ, Jana. *Jan Zrzavý*. Praha: Academia, 2003. ISBN 80-200-1160-9.

## c) Toyen

### Prameny

#### Písemné prameny primární

Textů, které psala sama Toyen, existuje velmi málo. Jedinými takovými texty jsou teoretické statě o artificialismu<sup>151</sup> z druhé poloviny dvacátých let, které psala v Paříži s Jindřichem Štyrským.<sup>152</sup> Jedná se o *Tři kapitoly z připravované knihy*,<sup>153</sup> *Populární uvedení do artificialismu*,<sup>154</sup> *Artificielismus*<sup>155</sup> a *Básník*.<sup>156</sup> *Tři kapitoly z připravované knihy* zůstaly zřejmě záměrným fragmentem a můžeme je považovat za čisté avantgardistické gesto, ve kterém je kritizován zejména akademický modernismus Pabla Picassa.<sup>157</sup> V dalších třech statích je artificialismus probírán, ale i v nich se Štyrský a Toyen vyrovnávali s jinými uměleckými směry, především s kubismem a surrealismem, který v té době chápali jako zastaralý. Vztah k surrealismu umělci přehodnocovali až ve třicátých letech, kdy se stali předními představiteli Surrealistické skupiny.

Dalším ojedinělým případem písemného vyjádření Toyen jsou surrealistické pařížské ankety z padesátých let, které pořádal nejčastěji André Breton.<sup>158</sup> Jednalo se o surrealistické hry založené na imaginaci dotazovaných. Tyto ankety byly poprvé zpřístupněny českému čtenáři v monografii *Toyen* z roku 2000.<sup>159</sup>

Písemné prameny primárního charakteru byly přínosné jak z hlediska teoretického smýšlení umělkyně v případě statí o artificialismu, tak z hlediska její umělecké imaginace v případě surrealistických anket.

#### Písemné prameny sekundární

Písemné prameny sekundární povahy představují texty autorů, kteří Toyen znali. K nejbližším přátelům Toyen patřil Jindřich Štyrský, a proto jeho texty považují za velmi podstatné. Kromě již zmíněných statí o artificialismu, které psal společně s Toyen, se jedná

---

<sup>151</sup> Toyen a Štyrský uvádějí „artificielismus“, naopak Bydžovská a Srp uvádějí „artificialismus“, viz dále.

<sup>152</sup> Jindřich Štyrský (1899–1942).

<sup>153</sup> TOYEN, ŠTYRSKÝ, Jindřich. „Tři kapitoly z připravované knihy“. In: ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Texty*. Praha: Argo, 2007.

<sup>154</sup> TOYEN, ŠTYRSKÝ, Jindřich. „Populární uvedení do artificialismu“. In: ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Texty*. Praha: Argo, 2007.

<sup>155</sup> TOYEN, ŠTYRSKÝ, Jindřich. „Artificielismus“. In: ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Texty*. Praha: Argo, 2007.

<sup>156</sup> TOYEN, ŠTYRSKÝ, Jindřich. „Básník“. In: ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Texty*. Praha: Argo, 2007.

<sup>157</sup> Pablo Picasso (1881–1973).

<sup>158</sup> André Breton (1896–1966).

<sup>159</sup> SRP, Karel. *Toyen*. Praha: Argo, 2000.

o texty, které s Toyen přímo souvisejí, ale i o texty, ve kterých se sám vyjadřuje buď k artificialismu, nebo k umění obecně:

Svůj první teoretický projev s názvem *Obraz*<sup>160</sup> Štyrský zveřejnil v roce 1923 a doplnil jím Teigeho studii *Malířství a poezie*,<sup>161</sup> ve které je zdůrazněna negace předválečného umění. Štyrský sice kritizuje tehdejší podobu umění, ale jeho hlavní touhou je změna celkového uspořádání světa. Už v této stati došlo k prvnímu Štyrského ztotožnění obrazu a poezie, které bylo východiskem pro pozdější artificialismus. Tento text tedy musel mít vliv i na tvorbu Toyen.

U příležitosti výstavy v roce 1930 v Aventinské mansardě napsal Štyrský *Poznámku k výstavě Štyrského a Toyen*.<sup>162</sup> V tomto textu se prohlubovala jeho kritika surrealismu. To muselo nutně znamenat určitý rozchod s poetikou Toyen, ve které se již v té době objevovaly surrealistické rysy.

V roce 1932 se Štyrský vyjádřil o Toyeniných ilustracích v úvaze *Inspirovaná ilustrátorka*,<sup>163</sup> ve které vyzdvihuje zejména její milostné ilustrace.

V roce 1933 napsal Štyrský *Vzpomínku k vydání jarních pohlednic Družstevní práce od Toyen*,<sup>164</sup> ve které vyzdvihuje Toyeninou schopnost podporovat divákovu imaginaci, což bylo jedním z cílů artificialismu.

Svůj vztah k surrealismu Štyrský přehodnocoval v roce 1934 v článku *Surrealistické malířství*.<sup>165</sup> Přestal surrealismus a artificialismus stavět do protikladu a začal artificialismus chápat jako uzavřený umělecký směr, který se nachází mezi kubismem a surrealismem.

K výstavě Štyrského a Toyen v Aventinské mansardě na jaře roku 1930 se vyjadřoval i Vítězslav Nezval, blízký přítel obou umělců. Napsal k výstavě úvod nazvaný *Lístek do katalogu*<sup>166</sup> a samotnou výstavu uvedl přednáškou *K výstavě Štyrského a Toyen*.<sup>167</sup> Nezval o obou umělcích píše s velkým obdivem. „Není dosud vědy, která by dala

---

<sup>160</sup> ŠTYRSKÝ, Jindřich. „Obraz“. In: ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Texty*. Praha: Argo, 2007.

<sup>161</sup> TEIGE, Karel. „Malířství a poezie“. In: VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1971, s. 494–496.

<sup>162</sup> ŠTYRSKÝ, Jindřich. „Poznámka k výstavě Štyrského a Toyen“. In: ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Texty*. Praha: Argo, 2007.

<sup>163</sup> ŠTYRSKÝ, Jindřich. „Inspirovaná ilustrátorka“. In: ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Texty*. Praha: Argo, 2007.

<sup>164</sup> ŠTYRSKÝ, Jindřich. „Vzpomínka k vydání jarních pohlednic Družstevní práce od Toyen“. In: ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Texty*. Praha: Argo, 2007.

<sup>165</sup> ŠTYRSKÝ, Jindřich. „Surrealistické malířství“. In: ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Texty*. Praha: Argo, 2007.

<sup>166</sup> NEZVAL, Vítězslav. „Lístek do katalogu“. In: NEZVAL, Vítězslav. *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu: (1921–1930)*. Praha: Československý spisovatel, 1967.

<sup>167</sup> NEZVAL, Vítězslav. „K výstavě Štyrského a Toyen“. In: NEZVAL, Vítězslav. *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu: (1921–1930)*. Praha: Československý spisovatel, 1967.

formuli obrazům Jindřicha Štyrského a Toyen,<sup>168</sup> protože jejich umění je již „odpoutáno od opor včerejšího dne“.<sup>169</sup> Oporou včerejšího dne myslí Nezval kubismus. Z kubismu podle něj oběma umělcům zůstala „rozkoš z barvy“<sup>170</sup> a nyní pracují bez „záchranného pásu techniky“.<sup>171</sup> Jejich obrazy jsou pro Nezvala „nové a nevídané“<sup>172</sup> a oni sami jsou pro Nezvala, v duchu artificialismu a poetismu, nikoli malíři, ale básníci.

Z roku 1930 pochází i další Nezvalův článek o Toyen,<sup>173</sup> v němž sám sebe prohlašuje za jejího objevitele pro širokou veřejnost, protože o ní napsal v roce 1924 heslo do *Masarykova slovníku naučného*; o této skutečnosti píše i Jaroslav Seifert ve svých vzpomínkách.<sup>174</sup> Stejně jako v přechozích textech Nezval vyslovuje obdiv k jejímu umění a opět zdůrazňuje, že se jedná o umění „zbavené včerejších ctností“,<sup>175</sup> které může soupeřit s malířstvím světovým.

Hlavním přínosem textů Jindřicha Štyrského a Vítězslava Nezvala bylo pro mou práci to, že dokazují, že minimálně v okruhu uměleckých přátel byla Toyenina tvorba vnímána mimořádně pozitivně. Byla oceňována především její originalita a nevšední citlivost.

Vítězslav Nezval napsal předmluvu<sup>176</sup> k jediné české společné monografii Toyen a Štyrského, která vyšla za jejich života, a to roku 1938 v nakladatelství František Borový, které od první světové války bylo jedním z hlavních nakladatelství, jež vydávala současnou českou beletrii. Monografie se zabývá tvorbou obou umělců, v první části Jindřicha Štyrského a v druhé části tvorbou Toyen. Kromě předmluvy Vítězslava Nezvala obsahuje doslov Karla Teigehe a také Nezvalovy básně věnované oběma umělcům. Nezval se v předmluvě věnuje uměleckému vývoji Štyrského a Toyen, přičemž ho rozděluje do několika etap. Nezval je především básník, ale jeho předmluva, ač je psána charakteristickým básnickým stylem, ukazuje na schopnost podrobného a velmi erudovaného vhledu do oblasti umění a je přínosná především svou snahou poskytnout komplexní obraz uměleckého vývoje Štyrského a Toyen zároveň.

---

<sup>168</sup> Tamtéž, s. 211.

<sup>169</sup> Tamtéž.

<sup>170</sup> Tamtéž.

<sup>171</sup> Tamtéž.

<sup>172</sup> Tamtéž.

<sup>173</sup> NEZVAL, Vítězslav. „Toyen“. In: NEZVAL, Vítězslav. *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu: (1921–1930)*. Praha: Československý spisovatel, 1967.

<sup>174</sup> *DJS*, sv. 15, s. 186.

<sup>175</sup> Tamtéž, s. 234.

<sup>176</sup> NEZVAL, Vítězslav. „Předmluva“. In: NEZVAL, Vítězslav. *Štyrský a Toyen*. V Praze: Fr. Borový, 1938.

Jak již bylo zmíněno, doslov k této monografii napsal Karel Teige, jenž byl jednou z hlavních osobností tehdejšího kulturního života. Tvorbu Štyrského a Toyen pojednává v širokých kulturních souvislostech, a v celé její dosavadní šíři. Teige vysvětluje, z jakých příčin vznikl Devětsil, jaký byl jeho historický vývoj a jakým přínosem byli pro toto hnutí oba malíři. Popisuje souvislosti mezi Devětsilem a artificialismem, stejně jako odklon od artificialismu a příklon k surrealismu. Jestliže se Nezval v předmluvě zaměřil zejména na vývoj umělecké tvorby dvojice, Teige jej v doslovu obohatil o široký kulturní kontext.

Mimořádně přínosným pramenem byly i vzpomínky Vítězslava Nezvala nazvané *Z mého života*,<sup>177</sup> a to hlavně z toho důvodu, že nejsou koncipovány jako intimní zpověď jednotlivce, ale jako výpověď o době a umělecké generaci, jíž byl Nezval součástí. Nezval začal své vzpomínky nedlouho před svou smrtí, roku 1954, a vycházely nejprve na pokračování v týdeníku *Kultura* v letech 1957 a 1958, knižně vyšly ve čtyřech posmrtných vydáních roku 1959, 1961, 1965, a 1978 v nakladatelství Československý spisovatel. Nezval vzpomíná na své mládí i literární začátky, ale jeho hlavním cílem bylo podat výpověď své generace, a proto je text často prokládán úvahami, v nichž autor používá mluvnický plurál, aby zdůraznil, že názory zde vyslovené nenáleží pouze jemu. Dozvídáme se zde o přátelských či nepřátelských vztazích v Devětsilu i o kulturním prostředí, v němž vznikl poetismus. Vzpomínky končí ve třicátých letech, kdy byla založena Surrealistická skupina. Podle Nezvala si nejvíc přáli její založení právě Štyrský s Toyen. Nezval měl velmi blízký vztah k Seifertovi a Toyen, jeho vzpomínky jsou tedy přínosné i jako pramen svědčící o jejich důvěrném přátelství. Autor dokonce uvádí, že se Seifert do Toyen na krátkou dobu zamiloval a věnoval jí svou báseň „Nana gigi“.<sup>178</sup> Často se zmiňuje o složité povaze Toyen, ale i Jindřicha Štyrského, který podle něj neuznával z českých malířů nikoho jiného než Toyen. Nezvalovy vzpomínky jsou neskrytě ideologicky zabarveny, často se zde objevují slova obdivu k Marxovi,<sup>179</sup> marxismu, Leninovi,<sup>180</sup> Sovětskému svazu. Stejně tak se objevují implicitně naznačené, avšak velmi zjevné narážky na Karla Čapka<sup>181</sup> nebo T. G. Masaryka<sup>182</sup> (tedy Nezvalovy prvorepublikové ideové oponenty). Nezval se vědomě nevyjadřuje ani o svých přátelích, kteří nebyli komunisty. S tímto vědomím je potřeba k nim jakožto k prameni přistupovat.

---

<sup>177</sup> NEZVAL, Vítězslav. *Z mého života*. Praha: Československý spisovatel, 1978.

<sup>178</sup> Ve skutečnosti se jedná o báseň *Miss Gada Nigi* ze sbírky *Na vlnách TSF* (1925).

<sup>179</sup> Karl Marx (1818–1883).

<sup>180</sup> Vladimír Iljič Lenin (1870–1924).

<sup>181</sup> Karel Čapek (1890–1938).

<sup>182</sup> T. G. Masaryk (1850–1937).

## Literatura

### Monografie

Monografii nazvanou *Toyen*<sup>183</sup> vydalo roku 2000 nakladatelství Argo u příležitosti výstavy, která se konala téhož roku v Domě U Kamenného zvonu v Praze. Koncepti výstavy měli na starosti Karel Srp a Lenka Bydžovská; oba spolupracovali i na této monografii, ale autorem většiny textů je historik umění Karel Srp, který se dlouhodobě zabývá meziválečnou avantgardou a současným uměním. Historička umění Lenka Bydžovská publikovala řadu prací na téma české avantgardy a modernismu v mezinárodním kontextu, byla i kurátorkou výstavy Jana Zrzavého v roce 2012. Odbornou pozornost věnuje rovněž vztahu avantgardy ke knižní kultuře. Tato monografie je významná v několika ohledech. Je jedinou českou monografií Toyen věnující se její tvorbě v celé šíři (malba, kresba, knižní grafika, koláž) a obsahuje poprvé do češtiny přeložené texty o tvorbě Toyen, které vycházely ve Francii. Monografie je velmi obsáhlá, je členěna do několika rozsáhlých kapitol a doprovázena velkým množstvím reprodukcí. Rovněž obsahuje stručné životopisy Toyen a Štyrského v datech a bibliografii. Autoři vycházeli z mnoha pramenů, v největší míře z těch, které jsem analyzovala výše. Rovněž vycházejí ze vzpomínkových textů Jaroslava Seiferta a Vítězslava Nezvala, přičemž informace obsažené v nich komparují. Tato komparace mi byla velmi užitečná a potvrzuje, že „Nezval i Seifert byly dvě nejdůležitější osobnosti, které se s Toyen znaly od roku 1923“.<sup>184</sup> Rovněž potvrzuje, jak hluboký a intenzivní byl vztah Toyen k poezii v celé její tvorbě, zvláště v období artificialismu a surrealismu.

Monografii *Knihy s Toyen*<sup>185</sup> napsala stejná dvojice autorů jako monografii předchozí, tedy Lenka Bydžovská a Karel Srp, a vydalo ji nakladatelství Akropolis v roce 2003. Publikace je rozdělena do několika rozsáhlejších kapitol, obsahuje rovněž obsáhlý bibliografický soupis knižního díla Toyen, jehož autorem je Petr Ladman,<sup>186</sup> a je doplněna množstvím reprodukcí. Je to vůbec první monografie, která je věnována výhradně knižnímu dílu Toyen, jež je velmi rozsáhlé, a pro pochopení jejího malířského díla důležité, neboť některé motivy Toyen rozvíjela paralelně v obou oblastech tvorby. Přestože se knižní tvorbě Toyen zčásti věnuje i předchozí monografie, tato to činí mnohem podrobněji. Monografie je zároveň sondou do české meziválečné a válečné knižní kultury,

---

<sup>183</sup> SRP, Karel. *Toyen*. TOYEN. Praha: Argo, 2000.

<sup>184</sup> SRP, Karel. *Toyen*. TOYEN. Praha: Argo, 2000, s. 33.

<sup>185</sup> BYDŽOVSKÁ, Lenka a SRP, Karel. *Knihy s Toyen*. Praha: Akropolis, 2003.

<sup>186</sup> Petr Ladman (\*1954).



v jejímž rámci Toyen působila, nicméně se věnuje i knižní tvorbě Toyen ve francouzském exilu, a tudíž i knižním podobám francouzského surrealismu. Monografie byla v neposlední řadě přínosem proto, že odhaluje, s jakými umělci a za jakých okolností Toyen navazovala přátelské vztahy. Nejdůležitější byla tato publikace z toho důvodu, že se poměrně podrobně věnuje grafické podobě Seifertovy sbírky *Slavík zpívá špatně* z roku 1926, k níž Toyen ve spolupráci s Jindřichem Štyrským vytvořila obálku. Autoři monografie se při analýze knižní tvorby Toyen nejčastěji opírají o texty Jindřicha Štyrského (studie, úvahy), jejichž soubor jsem analyzovala výše.

### Umělecko-teoretické studie

Dvě užitečné studie o artificialismu napsala dvojice autorů Lenka Bydžovská a Karel Srp. Studie byly součástí katalogu výstavy,<sup>187</sup> která byla realizována ve třech galeriích: proběhla ve Východočeské galerii v Pardubicích, v Galerii umění Karlovy vary a ve Středočeské galerii v Praze. Všechny realizace proběhly v roce 1992 a jejich kurátory i autory katalogu byli výše zmínění kunsthistorici. Výstava sledovala období let 1922–1933.

Studie Lenky Bydžovské *Poetika artificialismu* je zaměřená spíše na rozdíly v pojetí artificialismu v tvorbě obou umělců a poukazuje na spojitosti mezi poetikou Devětsilu a poetikou artificialismu. Studie Karla Srpa *Teorie artificialismu* vysvětluje, z jakých příčin artificialismus vznikl a z jakých přesvědčení a teorií vychází. Autoři vycházejí především z teoretických statí o artificialismu, které napsali Toyen se Štyrským, ale uvádějí rovněž jejich širší historický a umělecký kontext. Tyto dvě studie mi pomohly lépe pochopit, z jakých příčin se umělecký směr Toyen a Jindřicha Štyrského zrodil a jak se v průběhu času proměňoval, i to, jak souvisí s poetismem či surrealismem.

### **Obrazové prameny**

- **obálka knihy *Slavík zpívá špatně*, 1929, tisk, 19,6 × 13,7 cm**
- **publikováno:** Seifert, Jaroslav. *Slavík zpívá špatně: poesie*. Praha, Jan Fromek, 1926. 63 s. Odeon; sv. 19.
- **popis:** V kolorovaném středu je světle žlutý geometrický útvar, který připomíná plamen. Dolní část tohoto geometrického útvaru překrývá elipsa hnědé barvy

---

<sup>187</sup> BYDŽOVSKÁ, Lenka a SRP, Karel. *Štyrský, Toyen: artificialismus: 1926–1931: katalog výstavy, Pardubice 25. 6. – 6. 9. 1992, Karlovy Vary 17. 9. – 1. 11. 1992, Praha 11. 11. 1992 – 10. 1. 1993*. Praha: Středočeská galerie, 1992.

s bílou obrysovou linií. Hnědá barva se směrem ke středu elipsy zesvětluje. Žlutý střed kresby je obklopen tónovaným hnědým pozadím. Elipsa má bílou obrysovou linii, aby s pozadím nesplynula. Tónované hnědé pozadí není spojitě, ale spíše zrnité. Název sbírky je napsán výrazným červeným písmem a je diagonálně naklopen přes celou šířku obálky. Jméno autora je napsáno bílým hůlkovým písmem v horní části obálky, není naklopeno a opět pokrývá celou šířku obálky.

- **vztah k tématu:** doklad vztahu mezi Jaroslavem Seifertem a Toyen
- **literatura:** BYDŽOVSKÁ, Lenka a SRP, Karel. *Knihy s Toyen*. Praha: Akropolis, 2003. ISBN 80-7304-030-1.

## d) Josef Sudek

### Prameny

#### Písemné prameny primární

Písemný pramen primární povahy pro mou práci představují rozhovory, které sám Sudek poměrně hojně poskytoval. První publikovaný soubor rozhovorů s Josefem Sudkem připravil Jaroslav Anděl, který vystudoval fotografii a dějiny umění a v 70. letech působil jako kritik a nezávislý kurátor, v roce 1976, tedy v době, kdy Josef Sudek slavil osmdesáté narozeniny, a připravoval při té příležitosti dvě výstavy. Ve druhé polovině sedmdesátých let však vrcholila normalizace a kniha nemohla být vydána. Proto kniha vyšla až v roce 2001 v nakladatelství Torst pod názvem *Josef Sudek: O sobě*.<sup>188</sup> Anděl navštívil Sudka v jeho ateliéru a domově na Úvozu celkem pětkrát, kniha tedy sestává z pěti větších rozhovorů. Anděl v předmluvě upozorňuje, že je při četbě třeba „mít na paměti fakt umělcovy floutkovské sebestylizace, se kterou kontrastuje málo známá úloha Sudka jako patrona umělců, znalce a sběratele umění, a znalce výrazových možností fotografie“.<sup>189</sup> Tato kniha tedy měla podle Anděla „pomoci odhalit málo známé aspekty Sudkova díla a vyprovokovat Sudka k reflexi jeho vlastní obrovské umělecké zkušenosti“.<sup>190</sup> V tomto ohledu byla velmi přínosným pramenem. Stejně tak pro svůj téměř autentický charakter: Anděl zřejmě chtěl v knize uchovat specifický ráz Sudkovy mluvy, proto jeho výroky nijak neupravoval. Rozhovory jsou důležité jako doklad jeho mimořádně blízkého vztahu k výtvarnému umění a jako doklad toho, že jeho hluboký zájem o výtvarné umění a přátelství s malíři, sochaři a architekty hrály zásadní roli v jeho profesionální dráze.

Další rozhovory s Josefem Sudkem soustředil Jaroslav Anděl ve spolupráci Petrem Hronem a Adélou Petruželkovou do knihy *Josef Sudek v rozhovorech a vzpomínkách*, kterou vydalo v roce 2014 pražské nakladatelství Torst. Kniha je rozdělena do tří částí, a právě v první z nich jsou shromážděny a v úplnosti přetištěny více než dvě desítky časopiseckých rozhovorů s Josefem Sudkem z let 1936–1976, doplněné o přepisy dvou nahrávek z archivu Českého rozhlasu. I z těchto rozhovorů vyplývá, jaký měl Sudek vztah k vlastní tvorbě, k výtvarnému umění vůbec, a k hudbě, zároveň dokládají, že se Sudkův vztah k fotografii v čase proměňoval. Sudek zpočátku nepovažoval fotografii za umění,

---

<sup>188</sup> ANDĚL, Jaroslav, ed. *Josef Sudek o sobě*. Praha: Torst, 2001.

<sup>189</sup> Tamtéž, s. 8.

<sup>190</sup> Tamtéž.

avšak postupem času velmi pomalu a opatrně dospěl k názoru, že fotografie je uměním svého druhu, což bylo ale nepochybně ovlivněno i v té době se ustavujícím uznáním fotografie jakožto druhu umění. Rozhovory v první části knihy především dokládají, že se Josef Sudek znal s Jaroslavem Seifertem již od Seifertova mládí.

Za písemný pramen primární povahy považují i monografii Josefa Sudka<sup>191</sup> z roku 1956, protože se na ní Sudek osobně podílel. Autorem úvodního slova k monografii je komunistický teoretik fotografie Lubomír Linhart<sup>192</sup> a autorem grafické úpravy malíř František Tichý. Odpovědným redaktorem byl Jan Řezáč.<sup>193</sup> Monografie vyšla v době, kdy ještě panoval názor, že fotografie není umění, že se nemá vydávat samostatně, ale jen jako ilustrace literárního textu. Nakladatelství SNKLHU mělo dle Řezáče k umělecké fotografii jiný postoj, který nejlépe charakterizuje založení edice Umělecká fotografie. Linhartův úvod je ideologicky dobově zatížen (Sudkův umělecký vývoj je charakterizován jako dozrání k správnému realismu, i přes různá formalistická scestí), a proto je nutno na jeho závěry nahlížet s tímto vědomím. Velmi podstatná je tato monografie proto, že ji otevírají dvě básně Sudkových přátel: první báseň *Mozart na Kampě* je od Vladimíra Holana, druhou báseň s názvem *Ateliér pod Petřínem* psal Jaroslav Seifert.

### Písemné prameny sekundární

Jako písemné prameny sekundární povahy užívám publikované texty autorů, kteří Josefa Sudka osobně znali. V již zmiňované knize *Josef Sudek v rozhovorech a vzpomínkách*, v části nazvané *Vzpomínky na Josefa Sudka*, je přepis všech na zvukový nosič zaznamenaných vzpomínek pamětníků, které shromáždil v letech 1980–1981 fotograf Petr Hron. Podle ediční poznámky jádro souboru tvoří dvě desítky vzpomínek ze začátku osmdesátých let a zhruba deset vzpomínek autor z dobových nahrávek nebo na základě vlastních poznámek sestavil u příležitosti vydání knihy.<sup>194</sup> Některé vzpomínky Sudkových přátel přinesly pro mou práci důležité informace, jako například, že na Sudkově fotografii *V ateliéru* pózuje dcera Jaroslava Seiferta.<sup>195</sup> Mezi přáteli, kteří na Sudka vzpomínali, nechyběl ani Jaroslav Seifert; o jeho vzpomínce jsem referovala výše.

---

<sup>191</sup> SUDEK, Josef. *Fotografie*. SNKLHU, 1956.

<sup>192</sup> Lubomír Linhart (1906–1980).

<sup>193</sup> Jan Řezáč (1921–2009).

<sup>194</sup> Původní soubor byl až na několik výjimek přetištěn v textové části katalogu *Růže pro Josefa Sudka* (ed. Jan Řezáč a Jan Mlčoch, Správa Pražského hradu – Umělecko-průmyslové muzeum v Praze 1996), v oddíle *Dokumenty*. Tento katalog byl vydán u příležitosti výstavy ke stému výročí narození Josefa Sudka.

<sup>195</sup> Ve své vzpomínce to uvádí Rudolf Gabriel (\*1928), viz HRON, Petr, ANDĚL, Jaroslav a PETRUŽELKOVÁ, Adéla, ed. *Josef Sudek v rozhovorech a vzpomínkách*. Praha: Torst, 2014, s. 139.

Knih *Josef Sudek v rozhovorech a vzpomínkách* obsahuje i část s názvem *Pocta Josefu Sudkovi*. Je to sborník holdů, vzpomínek a drobných úvah o Sudkově díle, který k autorovým osmdesátinám začal pořádat Jaroslav Anděl a po jeho odchodu do exilu příspěvky shromažďoval kurátor a teoretik fotografie Antonín Dufek,<sup>196</sup> ale ani jemu se nepodařilo soubor uzavřít, takže sborník nevyšel ani samizdatově. Pro téma mé práce je nejpřínosnější nekrolog Josefa Sudka, který napsal Jaroslav Seifert. Nekrolog byl přednesen na Sudkově pohřbu v Praze v září 1976 hercem Rudolfem Hrušínským<sup>197</sup> a poprvé otištěn až v knize *Josef Sudek v rozhovorech a vzpomínkách*, následně ve čtrnáctém svazku *Díla Jaroslava Seiferta*.

Monografii historičky umění Anny Fárové<sup>198</sup> *Josef Sudek*,<sup>199</sup> kterou vydalo nakladatelství Torst v roce 1995, považuji za sekundární písemný pramen a nikoli za literaturu proto, že Josefa Sudka velmi dobře znala<sup>200</sup> (stejně jako Jaroslava Seiferta) a do knihy zařadila řadu svých vzpomínek a postřehů, dokumenty ze Sudkovy pozůstalosti, kterou zpracovávala. Sudek sám Fárové poskytl mnoho doposud jinde nepublikovaných informací nebo dokumentů. Monografie je psána v ich-formě, což podtrhuje osobní tón autorky. Fárová často vychází přímo z rozhorů se Sudkem, nebo z dopisů mezi ním a jeho přáteli, k nimž měla přístup, Jsou zde v plném znění otištěny pro mou práci důležité dopisy Jaroslava Seiferta, týkající se úvodní básně k monografii z roku 1956. Přínosná je tato monografie i proto, že Fárová často zpřesňuje nebo doplňuje informace, které jsou uvedeny v jiných sudkovských publikacích.<sup>201</sup> Za nejpodstatnější ovšem považuji to, že Fárová dokazuje, že Sudkův zájem o fotografii se projevil už dlouho před nástupem na vojnu a před ztrátou pravé ruky, to znamená, že utrpené zranění, které mu znemožnilo věnovat se knihařské profesi, nebylo rozhodující, jak je to ve všech ostatních životopisech zdůrazňováno. Dříve či později by stejně převážila fotografie, která byla jeho prvotním zájmem, jež kultivoval, jak je patrné z dopisů z vojny. Důležitá pro mou práci byla kapitola nazvaná *Přátelství*, která pojednává o všech blízkých přátelích Josefa Sudka, a nechybí mezi nimi ani Jaroslav Seifert. Fárová v této souvislosti často cituje ze *Všech krás světa*. O přátelství se Seifertem uvádí, že Sudka „znal od konce let dvacátých,

---

<sup>196</sup> Antonín Dufek (\*1943).

<sup>197</sup> Rudolf Hrušínský (1920–1994).

<sup>198</sup> Anna Fárová (1928–2010).

<sup>199</sup> FÁROVÁ, Anna. *Josef Sudek*. Praha: Torst, 1995.

<sup>200</sup> Fárová se se Sudkem podle vlastních slov seznámila ve svých osmnácti letech, roku 1946, v újezdském ateliéru, kam ji na hudební úterek přivedl její otec, český diplomat a hudební publicista Miloš Šafránek (1894–1982).

<sup>201</sup> Jako například fakt, že Sudek není první, ale až druhé dítě svých rodičů, nebo fakt, že jeho první samostatná výstava se konala v roce 1932 a ne v roce 1933, jak se běžně uvádí.

provázel básněmi jeho život a fotografické knihy, až nakonec sám napsal i jeho nekrolog.<sup>202</sup> Monografie obsahuje Sudkovu fotografii na obálku časopisu *Panorama* z roku 1929, na níž je Seifertův portrét, a rovněž jeden ze dvou Sudkových aktů, na němž je Seifertova dcera. Textová část monografie je členěna do několika obsáhlých kapitol. Autorka se v úplnosti zabývá celou šíří Sudkovy tvorby.

### Obrazové prameny

- **Jaroslav Seifert I**, 1929, Památník národního písemnictví, tisk (původní fotografie bromostříbrný proces), 17,5 × 12 cm
- **publikováno**: SUDEK, Josef. *Portréty*. Praha: Torst, 2007, s. nečíslovány
- **popis**: celostránková ateliérová portrétní fotografie na neutrálním pozadí. Seifert je zachycen ánfas, do půlky těla. Je oblečen v obleku a v kravatě. Z levé strany na něj dopadá světlo, pravá strana těla je v mírném stínu. Seifert má vážný výraz a nedívá se přímo do objektivu, uhýbá pohledem doleva a je zahleděn do dálky.
- **vztah k tématu**: doklad vztahu mezi Josefem Sudkem a Jaroslavem Seifertem
- **literatura**: není

- 
- 
- **Jaroslav Seifert II**, 1929, Památník národního písemnictví, tisk (původní fotografie bromostříbrný proces), 17,5 × 12 cm
  - **publikováno**: SUDEK, Josef. *Portréty*. Praha: Torst, 2007, s. nečíslovány
  - **popis**: celostránková ateliérová portrétní fotografie na neutrálním pozadí. Seifert je zachycen ánfas, do půlky těla. Je oblečen v obleku a v kravatě a na hlavě má klobouk. Z levé strany na něj dopadá světlo, pravá strana těla je v mírném stínu. Seifert má vážný výraz a nedívá se přímo do objektivu, uhýbá pohledem doleva a je zahleděn do dálky. Fotografie je téměř totožná s fotografií Jaroslav Seifert I, jediný rozdíl spočívá v Seifertově klobouku.
  - **vztah k tématu**: doklad vztahu mezi Josefem Sudkem a Jaroslavem Seifertem
  - **literatura**: není

- 
- 
- **Jaroslav Seifert III**, 1929, umístění nezjištěno, tisk, 14,5 × 22,5 cm
  - **Publikováno**: obálka časopisu *Panorama*, ročník 7, č. 1, březen 1929

<sup>202</sup> FÁROVÁ, Anna. *Josef Sudek*. Praha: Torst, 1995, s. 84.

- **popis:** celostránková<sup>203</sup> ateliérová portrétní fotografie na neutrálním pozadí. Seifertova tvář je zachycena ánfas, s mírným natočením doprava a má vážný výraz. Z levé strany na tvář dopadá světlo. Seifert se nedívá přímo do objektivu, pohledem mírně uhýbá doprava a je zahleděn do dálky. Je oblečen v saku a v kravatě.
- **vztah k tématu:** doklad vztahu mezi Josefem Sudkem a Jaroslavem Seifertem
- **literatura:** FÁROVÁ, Anna. *Josef Sudek*. Praha: Torst 1995, s. 78.

- 
- 
- **Toyen I**, 30. léta, soukromá sbírka, tisk (původní fotografie bromostříbrný proces), 24 × 18 cm
  - **publikováno:** SUDEK, Josef. *Portréty*. Praha: Torst, 2007, s. nečíslovány
  - **popis:** celostránková ateliérová portrétní fotografie na neutrálním pozadí. Tvář Toyen je zachycena ánfas, mírně sklopenýma očima uhýbá pohledem doprava. Z levé strany na tvář dopadá světlo, pravá půlka obličeje je ve stínu. Vlasy jsou sčesané dozadu a pravděpodobně sepnuté.
  - **vztah k tématu:** doklad vztahu mezi Josefem Sudkem a Toyen
  - **literatura:** není

- 
- 
- **Toyen II**, 30. léta, soukromá sbírka, tisk (původní fotografie bromostříbrný proces), 17,5 × 13 cm
  - **publikováno:** SUDEK, Josef. *Portréty*. Praha: Torst, 2007, s. nečíslovány
  - **popis:** celostránková ateliérová portrétní fotografie na neutrálním pozadí. Tvář Toyen je zachycena ánfas s mírně sklopenýma očima. Z levé strany na tvář dopadá světlo. Na hlavě má nasazený baret, který je nakloněný doprava. Na fotografii je vidět pouze část ramen, Toyen je oblečena v kabátě na zapínání.
  - **vztah k tématu:** doklad vztahu Sudka a Toyen
  - **literatura:** není

- 
- 
- **Jana Seifertová I**, 1947–1953, soukromá sbírka, tisk (původní fotografie bromostříbrný proces), 30 × 24 cm
  - **publikováno:** SUDEK, Josef. *Portréty*. Praha: Torst, 2007, s. nečíslovány

---

<sup>203</sup> V monografii Anny Fárové se jedná o fotografii v textu.

- **popis:** celostránková ateliérová portrétní fotografie na neutrálním pozadí. Fotografie je mírně rozostřená a zachycuje ánfas tvář Jany Seifertové s vážným výrazem. Z levé strany na tvář dopadá světlo. Vlasy jsou vyčesané nahoru a na krku je vidět řetízek. Na fotografii je vidět bílý krajkový límeček, pravděpodobně je oblečena v šatech.
- **vztah k tématu:** doklad vztahu mezi Jaroslavem Seifertem a Josefem Sudkem
- **literatura:** není

- 
- 
- **Jana Seifertová II**, 1947–1953, soukromá sbírka, tisk (původní fotografie bromostříbrný proces), 23 × 17 cm
  - **publikováno:** SUDEK, Josef. *Portréty*. Praha: Torst, 2007, s. nečíslovány
  - **popis:** celostránková ateliérová portrétní fotografie na neutrálním pozadí. Zachycuje tvář Jany Seifertové z levého tříčtvrtečního profilu a je nasvětlena zepředu. Tvář má vážný výraz. Vlasy jsou vyčesány do drdolu a u krku je vidět zapnutý výrazný límeček černé barvy.
  - **vztah k tématu:** doklad vztahu mezi Jaroslavem Seifertem a Josefem Sudkem
  - **literatura:** není

- 
- 
- **Jana Seifertová III**, 1947–1953, soukromá sbírka, tisk (původní fotografie bromostříbrný proces), 21,5 × 15,5 cm
  - **publikováno:** SUDEK, Josef. *Portréty*. Praha: Torst, 2007, s. nečíslovány
  - **popis:** celostránková ateliérová portrétní fotografie na neutrálním pozadí. Tvář Jany Seifertové je zachycena ánfas a je nasvětlena zepředu. Tvář má vážný výraz. Vlasy jsou vyčesány do drdolu a u krku je vidět zapnutý výrazný límeček černé barvy.
  - **vztah k tématu:** doklad vztahu mezi Jaroslavem Seifertem a Josefem Sudkem
  - **literatura:** není

- 
- 
- **V ateliéru**, 1952, umístění nezjištěno, tisk, 13 × 18 cm
  - **publikováno:** FÁROVÁ, Anna. *Josef Sudek*. Praha, Torst 1995, s. 210.
  - **popis:** Celostránkový ženský akt<sup>204</sup> v interiéru Sudkova uměleckého ateliéru. Na fotografii je zachycena celá postava ženy stojící zády k objektivu, jak se opírá

---

<sup>204</sup> Josef Sudek za svůj život vyfotografoval pouze dva akty.



o schůdky s pěti příčkami.<sup>205</sup> Postava je jednou nohou nakročena na nejnižším schůdku a rukama je opřena na schůdku nejvyšším. Hlavu má schovanou mezi rameny tak, že není vůbec vidět. Z pravé strany přes zástěnu na postavu dopadá světlo. Vedle postavy je o zástěnu opřen prázdný rám obrazu.<sup>206</sup>

- **vztah k tématu:** doklad vztahu mezi Jaroslavem Seifertem a Josefem Sudkem (pózuje Seifertova dcera Jana)

- **literatura:** HRON, Petr, ANDĚL, Jaroslav a PETRUŽELKOVÁ, Adéla (ed.).

*Josef Sudek v rozhovorech a vzpomínkách.* Praha: Torst, 2014.

---

<sup>205</sup> Tyto schůdky známe z jiných Sudkových zátiší z padesátých let. Na schůdky Sudek obvykle vrstvil různé předměty a vytvářel velmi originální a specifická zátiší.

<sup>206</sup> To, že jde o Seifertovu dceru, vím ze vzpomínky Sudkova přítele Rudolfa Gabriela, o níž jsem referovala v části *Pisemné prameny sekundární*.

## I. „Vždy jsem chtěl být malířem“

Tématem mé práce je vztah Jaroslava Seiferta k výtvarnému umění. Jak z jeho vzpomínek vyplývá, měl ho už jako malý chlapec: „Pokreslil jsem jako chlapec kdejaký kus papíru. A když jsem jednou dostal od rodičů malou plechovou paletu s oboustranným štětečkem, moje radost tenkrát byla tak veliká, že si na ty okamžiky celý život živě vzpomínám. A noc, kdy jsem spal s paletou pod polštářem, byla nejkrásnější nocí z mého dětství.“<sup>207</sup> Seifertův zájem o výtvarné umění jistě ovlivnilo zejména to, že jeho otec Antonín Seifert<sup>208</sup> měl v době Seifertova dětství na Žižkově, kde rodina žila, obchod s obrazy. Dle Seifertových vzpomínek si otec otevřel obchod s obrazy po „krachu velké Svatováclavské záložny na počátku století“<sup>209</sup> aby dostal rodinu z dluhů. Pronajal si byt v „novějším činžáku na Karlově třídě“<sup>210</sup> a seznámil se s malířem, jenž si říkal „Mistr Barnabáš“ a který „obratně a hbitě namaloval, co si kdo přál“.<sup>211</sup> Jeho obrazy pak Seifertův otec prodával, a až do první světové války obchod dobře prosperoval. Malý Jaroslav otce do obchodu často doprovázel a trávil mezi obrazy svůj volný čas. Seifert píše ve vzpomínkách: „Až do války si u nás doma příliš nenaříkali. Žilo se skromně a na skromné živobytí si otec svými obchody vydělal. Malíř maloval a obrazy nestačily schnout.“<sup>212</sup> Malíř svým uměním Seiferta očaroval a jeho touha být malířem v něm pod malířovým vlivem rostla: „Obrazy mistra Barnabáše naplnily nejen naše dva pokoje, ale i mou vlastní hlavu. Chtěl jsem být malířem. Vůně mokrých obrazů a vůně fermeže, kterou natíral starší obrazy, aby se lesky jako nové, probouzely mě v dětských snech. Maloval jsem i ve spaní. (...) Když se mi nepodařily první malířské pokusy, pokoušel jsem se psát verše, a tak jsem se potácel mezi výtvarnictvím a poezií. Poezie zdála se mi snazší.“<sup>213</sup> K obrazům Seiferta ale nepoutal jen zájem o výtvarné umění; už jako mladý hoch byl totiž okouzlen ženami. Toto okouzlení ho neopustilo až do konce života a je mnohokrát tematizováno v jeho básních. Před obrazy se podle svých slov poprvé platonicky zamiloval: „Dlouze jsem se díval na jejich nevýslovně něžné tváře a v těch okamžicích bylo mi pěkně. Tyto krásné

---

<sup>207</sup> *DJS*, sv. 15, s. 38.

<sup>208</sup> Antonín Seifert (1861–1930).

<sup>209</sup> Svatováclavská záložna, která byla zřízena pro podporu církve, zkrachovala po odhalení zpronevěry roku 1903. Důsledkem krachu mnoho lidí přišlo o úspory a důvěra ve finanční ústavu byla otřesena.

<sup>210</sup> *DJS*, sv. 15, s. 100.

<sup>211</sup> Tamtéž.

<sup>212</sup> Tamtéž, s. 104.

<sup>213</sup> Tamtéž.

chvíle před obrazy jsem si dopřával, když tatínek někam odešel. Maminka nic netušila. Byla přesvědčená, že jsem hodný, nezáludný a nevinný hoch.<sup>214</sup>

Se začátkem první světové války se všechno změnilo. O umění nebyl zájem, všichni mladí muži museli narukovat a jejich ženy a děti doma hladověly. „Když přišla válka, konec byl náhlý a neodvratný. (...) Státní podpora rodin byla malá a nedostačující. Kdo by tehdy kupoval zátiší s bohatými stoly.“<sup>215</sup> Otec musel přestat obchodovat s uměním a začal pracovat v ortopedické dílně, která v té době vyráběla protézy pro zmrzačené vojáky. Matka Marie<sup>216</sup> byla v domácnosti. Nastaly dlouhé roky strádání, ve třetím roce války otec dokonce rozštípal zbytek obrazů od Mistra Barnabáše, aby měli doma teplo. Jako zvlášť kruté popisuje Seifert ve svých vzpomínkách poslední dva válečné roky: „Nikdy u nás nebylo tolik bídy a hladu jako v těch posledních dvou letech války.“<sup>217</sup> Vzhledem k tomu, že v době Seifertova dětství a dospívání byla válka, nevzpomíná na ně básník jako na šťastné: „Neměl jsem šťastné dětství, ba ne, neměl. Otec byl o patnáct let starší než matka. Dlouhá léta jsem prožíval mučivý strach, že mi otec brzo zemře. Také jsem pocíťoval všechny úzkosti matčiny, když za války nebylo co do hrnce a peněz také poskrovnu.“<sup>218</sup> Nicméně svazek svých rodičů vnímal jako harmonický, ač to byli „jedinci se zcela odlišným světonázorem“.<sup>219</sup> matka byla katolička a otec sociální demokrat. Seifert „mezi oběma přecházel sem a tam, od Rudého praporu k Tisíckrát pozdravujeme Tebe“, ale nepůsobilo mu to nějaké zvláštní potíže. Dle Pešata<sup>220</sup> mělo harmonické soužití rodičů vliv i na Seifertovu tvorbu, protože v ní i přes odlišné ideové postoje a proměny poetiky vždy tíhl k „harmonickému vyrovnávání protikladů“,<sup>221</sup> jaké znal z domova.

Seifertovo mládí je spojeno se Žižkovem, kde tehdy žily rodiny dělníků nebo drobných živnostníků. Žižkov v té době nebyl součástí Prahy, jako je jí dnes. Samostatné město Žižkov vzniklo roku 1881 jako „chudinské město“ s nepravidelnou a tedy neobvyklou architektonickou koncepcí. Jeho výstavba probíhala rychle, ale zato z levnějších stavebních materiálů. Přesto byl Žižkov velmi hrdým městem s nezaměnitelnou atmosférou. Tak nezaměnitelnou, že se Žižkovu od první světové války začalo říkat „Svobodná republika Žižkov“, protože si vytvořil svou vnitřní samosprávu a

---

<sup>214</sup> Tamtéž, s. 107.

<sup>215</sup> Tamtéž.

<sup>216</sup> Marie Seifertová (rozená Karásková) (1873–1935).

<sup>217</sup> Tamtéž, 447.

<sup>218</sup> Tamtéž, s. 447.

<sup>219</sup> Tamtéž, s. 336.

<sup>220</sup> PEŠAT, Zdeněk. *Jaroslav Seifert*. Praha: Československý spisovatel, 1991.

<sup>221</sup> Tamtéž, s. 10.

pravidla, která byla nezávislá na oficiálních zákonech.<sup>222</sup> K Praze byl připojen roku 1922. Myšlenka na připojení Žižkova (a všech samostatných čtvrtí) k Praze vznikla roku 1918 a souvisela se vznikem samostatného československého státu, jehož se Praha chtěla stát důstojnou a reprezentativní metropolí evropského formátu. Zákon byl schválen roku 1920, a roku 1922 vznikla připojením všech samostatných pražských čtvrtí tzv. Velká Praha, která posléze získala oficiální název „Hlavní město Praha“.

Žižkov se stal Seifertovou životní láskou a hrdě se k němu hrdě hlásil jako k „inspiračnímu zdroji svých veršů“.<sup>223</sup> „Můj krásný a milovaný Žižkov! Jednou jsem kdesi napsal, že je to nejkrásnější město na světě. A opravdu bylo!“<sup>224</sup> Ještě v rozhovoru v roce 1967 Seifert o Žižkovu řekl, že ho „dodnes vzrušuje“.<sup>225</sup> Básník se horlivě bránil výtkám, že píše jen o historické Praze a zapomíná na svůj původ. „To předměstí, to je ve mně, a to okouzlení Prahou, to je okouzlení chlapce, který přišel z chudého předměstí do té nádhery a zlata.“<sup>226</sup> K Praze nejvíce přilnul, když jako chlapec jezdil na prázdniny do rodiště své matky, do Kralup nad Vltavou. Tam prožil šťastné chvíle, ale za ty dva měsíce se mu stýskalo po mamince a po Praze. V době, kdy Seifert do Kralup jezdil, byly městem továren a závodů a ulice byly plné vtíravého kouře. I přesto o rodišti své matky píše ve vzpomínkách s nostalgií a něhou, nazývá ho „sladkou, milovanou růžičkou, kterou věčně kamenují špinavé a mastné saze.“<sup>227</sup> I když to měl malý Seifert v Kralupech rád, Praha ho vábila mnohem více. Když se mu po ní v Kralupech zastesklo, „běhal po silnici k Tursku až na místo, odkud bylo vidět na svatého Víta a Pražský hrad. A ten obraz Prahy z té dálky už ve mně navždy zůstal.“<sup>228</sup>

Žižkov podle svých slov prošel celý se svým otcem a zažil tam velké dělnické demonstrace i dramatické volby do vídeňského parlamentu. Ale také na Žižkově chodil do obecné školy a na gymnázium, kde byl v prvních ročnících dobrým žákem a kde si vzpomněl na svou dávnou touhu být malířem: „Když jsme poprvé vešli do kreslírny, zatajil se mi dech. (...) Byl jsem očarován a rázem se mi vrátila stará touha malovat.“<sup>229</sup> Nicméně se malířem nestal poté, co mu profesor kreslení na gymnáziu nedovolil kreslit „žičkovsky

---

<sup>222</sup> V dokumentu České televize *Republika Žižkov* to uvedl historik Tomáš Dvořák (\*1973). Pořad dostupný online: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10150778447-historie-cs/212452801400035-republika-zizkov>.

<sup>223</sup> *DJS*, sv. 14, s. 332.

<sup>224</sup> *DJS*, sv. 15, s. 337.

<sup>225</sup> Tamtéž.

<sup>226</sup> *DJS*, sv. 14, s. 386.

<sup>227</sup> Tamtéž, s. 216.

<sup>228</sup> Tamtéž, s. 386.

<sup>229</sup> *DJS*, sv. 15, s. 39.

proletářské zátiší“<sup>230</sup> které si přinesl z domova: láhev od piva, skleničku, krajíc chleba a buřt, zatímco ostatní spolužáci si donesli pomeranče nebo vázy. S trochou nadsázky Seifert vzpomíná, že po tomto malířském nezdaru se rozhodl, že bude definitivně básníkem. Nicméně Seifertův prospěch se postupně horšil, už ve čtvrtém ročníku měl nedostatečnou z matematiky a musel skládat reparát. Na gymnáziu se blíže seznámil se dvěma spolužáky, Josefem Suchánkem,<sup>231</sup> který později publikoval pod pseudonymem Ivan Suk, a Františkem Němcem,<sup>232</sup> s nimiž ho pojilo věrné přátelství. „Všichni tři jsme se tehdy pokoušeli psát verše, všichni jsme se zamilovali do Františka Gellnera a všichni jsme nezářivě uctívali St. K. Neumanna.“<sup>233</sup> Ve studiu se však Seifertovi nedařilo, pro nedostatečnou docházku a špatný prospěch byl v roce 1918 z žižkovského gymnázia vyloučen, a ani jako privátní žák gymnázia na Vinohradech (1918/19) středoškolská studia nedokončil.

Vyloučením ze školy začala další etapa Seifertova života. Jako mladý začínající básník začal navštěvovat kavárny, které se po první světové válce staly centry kulturního života, a seznámil se tam s dalšími umělci, kteří se na počátku dvacátých let stali hlavními představiteli naší umělecké avantgardy.

---

<sup>230</sup> Tamtéž.

<sup>231</sup> Josef Suchánek (1901–1958), pseudonym Ivan Suk.

<sup>232</sup> František Němec (1902–1963).

<sup>233</sup> Tamtéž, s. 448.

## II. Dvacátá léta, léta kaváren

Jaroslav Seifert už v době, kdy ukončil studium na žižkovském gymnáziu, publikoval verše, první báseň mu byla otištěna v roce 1919. Sebevědomí mu dodalo kladné přijetí S. K. Neumanna,<sup>234</sup> předního představitele předválečné moderny, která v poezii prosazovala obrat ke každodenní realitě. Neumann byl Seifertovi v jeho začátcích velkým vzorem, který sympatizoval s anarchokomunistickým hnutím a držel ochrannou ruku nad všemi začínajícími levicově orientovanými literáty. Poté, co mu Neumann otiskl básně, odhodlal se Seifert opustit rodný Žižkov, a spolu s Němcem a Sukem se vydali do centra Prahy, kde se v tamních kavárnách rozvíjel bohatý kulturní život. Mladé Československo se ve svém kulturním směřování orientovalo na Francii, do jisté míry bylo ovlivněno i kulturou Velké Británie, kde mají dlouholetou tradici literární kluby a spolky.<sup>235</sup> Generace narozená na počátku století, tedy generace Seifertova, tyto společenské a kulturní změny intenzivně vnímala a „pociťovala nutnost revoluce ve všech sférách života“.<sup>236</sup> Centry těchto kulturních proměn se staly právě kavárny, kde se scházely všechny umělecké generace, lidé různých povolání i různých uměleckých názorů, aby společně diskutovali o světě, politice a umění. Ulicí, kde téměř všechny důležité kavárny sídlily, byla Národní třída, která byla nejen ulicí kaváren, ale také ulicí knihkupectví a redakcí novin a časopisů.

Seifert o kavárenském životě na Národní třídě poměrně obsáhle píše ve svých vzpomínkách a rozděluje tamní kavárny do několika druhů. Podle něj tam tehdy byly kavárny tiché, kam se „studenti chodívali učit a čtenáři novin tam měli všechn dostupný tisk z celé Evropy“,<sup>237</sup> kavárny honosné, kde se „vrchní nechávali dvakrát denně holit“,<sup>238</sup> a kavárny umělecké, které „šuměly hovorem, hlukem kroků a šoupáním židlí“.<sup>239</sup> A právě ty Seifert navštěvoval a jejich prostředí a společnost ovlivnily jeho další smýšlení. Z jeho vzpomínek vyplývá, že po prvních literárních úspěších začal navštěvovat kavárnu Union, později Národní kavárnu a kavárnu Slávii.

Kavárna Union měla už v době Seifertových studentských let slavnou pověst a Seifert a jeho dva spolužáci do Unionky vstupovali s pocitem „maličké slávy, která nám dala narůstí neúměrná křídla, dovolila nám natrvalo překročití skromné území našeho

---

<sup>234</sup> Stanislav Kostka Neumann (1875–1947).

<sup>235</sup> PIORECKÁ, Kateřina a PIORECKÝ, Karel. *Praha avantgardní: literární průvodce metropolí v letech 1918–1938*. Praha: Academia, 2014, s. 16.

<sup>236</sup> Tamtéž.

<sup>237</sup> *DJS*, sv. 15, s. 188.

<sup>238</sup> Tamtéž.

<sup>239</sup> Tamtéž.

rodného města.<sup>240</sup> Kavárnu Union navštěvovali hlavně studenti pražské Akademie výtvarných umění, členové Spolku výtvarných umělců Mánes, scházela se tu malířská skupina Osma. Pravidelnými návštěvníky byli malíři ze skupiny Tvrdošijných a bratři Čapkové. Byla to tedy spíše „malířská“ kavárna, ale mezi pravidelné návštěvníky patřil i Josef Sudek a je velmi pravděpodobné, že se zde Sudek se Seifertem seznámili. Seifert a spol. se tu podle jeho vzpomínek seznámili „s hejnem básníků, malířů, lidí, kteří nedělali nic, a druhořadých anarchistů, s nadšením, které je možné jenom v těch letech, počali jsme zuřivě vysedávat svůj generační dolíček na sametových sedadlech této proslulé kavárny.“<sup>241</sup> U jednoho stolu Seifert sedával s S. K. Neumannem a skupinou mladých anarchokomunistů, s malíři z Tvrdošijných a v neposlední řadě se skupinkou studentů z gymnázia na Křemencově ulici na Novém městě Pražském, budoucími členy Devětsilu.

České reálné gymnázium v Křemencově ulici na Novém Městě Pražském bylo vyhrazeno pouze chlapcům, tamní žáci se soustředili zejména na výuku živých jazyků, méně pozornosti bylo věnováno hodinám latiny a řečtiny.<sup>242</sup> Budoucí členové Devětsilu chodili do primy C, nastoupili do školy ve školním roce 1911/12. Vůdčí osobností třídy byl Karel Teige. Budoucí předseda Devětsilu Vladislav Vančura<sup>243</sup> nastoupil v tom roce do kvinty, o dvě třídy níž studovali Jiří Voskovec<sup>244</sup> a Jan Werich<sup>245</sup> s Adolfem Hoffmeisterem.<sup>246</sup> Spolužáci z „Křemencárny“ chodili už před válkou na výstavy SVU Mánes, četli umělecké časopisy a sami pořádali poloveřejné bytové výstavy. Tito mladí budoucí básníci a výtvarníci ještě před založením Uměleckého svazu Devětsil navázali úzký kontakt s bratry Čapky,<sup>247</sup> malířem Václavem Špálou,<sup>248</sup> Vlastislavem Hofmanem<sup>249</sup> a především malířem Janem Zrzavým, který se pro celý Devětsil stal velkým vzorem. Díky těmto kontaktům začali navštěvovat kavárnu Union, kam ve stejné době začal chodit Seifert se svými spolužáky z žižkovského gymnázia. Seifert na založení Devětsilu vzpomíná takto: „Do Teigeho jsem se naráz zamiloval. Od toho dne vídali jsme se téměř denně. Buď u něho, nebo v kavárně. (...) Nu a Devětsil nenechal na sebe již dlouho čekat. Do gymnázia na Křemencově ulici chodilo několik mladých nadaných lidí. (...) Nebylo

---

<sup>240</sup> *DJS*, sv. 12, s. 36.

<sup>241</sup> Tamtéž.

<sup>242</sup> PIORECKÁ, Kateřina a PIORECKÝ, Karel. *Praha avantgardní: literární průvodce metropolí v letech 1918–1938*. Praha: Academia, 2014, s. 55.

<sup>243</sup> Vladislav Vančura (1891–1942).

<sup>244</sup> Jiří Voskovec (1905–1981).

<sup>245</sup> Jan Werich (1905–1980).

<sup>246</sup> Adolf Hoffmeister (1902–1973).

<sup>247</sup> Josef Čapek (1887–1945).

<sup>248</sup> Václav Špála (1885–1946).

<sup>249</sup> Vlastislav Hofman (1884–1964).

nic snadnějšího než tyto lidi poznat a Devětsil byl rázem na světě. (...) S Teigem jsme se již předtím dohodli na programu spolku a jeho poslání. Musím ovšem přiznat, že jsem byl jaksi jen při tom, protože Teige už měl dávno vše připraveno a promyšleno. (...) Bylo nás právě devět. Ale to nebyl nikterak důvod ke jménu spolku. V té době právě vyšla Krakonošova zahrada bratří Čapků a v té jsme listovali, hledající vhodný název. Hoffmeister navrhoval Zlaté kapradí. To bylo však zamítnuto. Až v té knížce objevil Teige devětsil. Toto jméno bylo okamžitě přijato.<sup>250</sup> Umělecký svaz Devětsil byl v kavárně Union založen 5. 10. 1920 s programem proletářského umění a s vizí bezkonfliktní společnosti. Jeho předsedou byl zvolen Vladislav Vančura a teoretické články o jeho směřování psal především Karel Teige.

Kromě Unionky začali členové Devětsilu navštěvovat Národní kavárnu, která se stala v roce 1923–4 jejich „hlavní kavárnou“, právě zde se tedy zrodil nový program Devětsilu, poetismus. Národní kavárna byla na rozdíl od Unionky kavárnou novou, otevřenou ve dvacátých letech v bývalých prostorách Café Imperial, navazovala na tradici francouzských kaváren. Schůzky Devětsilu tu organizoval Karel Teige, spolu s malířem Otakarem Mrkvičkou<sup>251</sup> a Jaroslavem Seifertem, který vzpomíná, že tam „bývali denně“<sup>252</sup> a setkávali se tam například s architektem Jaromírem Krejcarem,<sup>253</sup> divadelním režisérem Jindřichem Honzlem<sup>254</sup> nebo básníkem Jiřím Wolkerem.<sup>255</sup> Do Národní kavárny roku 1923 přišel také malíř Jindřich Štyrský s malířkou Marií Čermínovou a oba se toho roku stali členy Devětsilu.

Seifert píše, že „když chtěli být sami“, chodili do kavárny Slávie, a že si nevzpomíná, proč opouštěli „vlídnou a pohostinnou Národní kavárnu a její zakouřenou atmosféru vyměnili za kouř a pach ve staré herecké Slávii na rohu proti Národnímu divadlu.“<sup>256</sup> Devětsilští umělci tu potkávali herce z divadla, bratry Čapky, malíře Václava Špálu nebo Jana Zrzavého a vlastně „celou skupinu Tvrdošíjných kromě vysokého a elegantního Rudolfa Kremličky.“<sup>257</sup> Seifert dále píše, že se s Tvrdošíjnými znal nejprve osobně jen Karel Teige, ale postupně se všichni osobně seznámili a spřátelili. Seifert o kavárně Slávii napsal vzpomínkovou báseň, kterou zařadil do sbírky *Halleyova kometa*

---

<sup>250</sup> *DJS*, sv. 15, s. 184.

<sup>251</sup> Otakar Mrkvička (1888–1957).

<sup>252</sup> *DJS*, sv. 15, s. 188.

<sup>253</sup> Jaromír Krejcar (1895–1950).

<sup>254</sup> Jindřich Honzl (1894–1953).

<sup>255</sup> Jiří Wolker (1900–1924).

<sup>256</sup> *DJS*, sv. 15, s. 41.

<sup>257</sup> Tamtéž.



z roku 1967, jejím tématem je „malá koketerie s Paříží“,<sup>258</sup> jíž se se svými druhy Seifert v kavárně oddával.

Poslední kavárnou, kterou Seifert ve svých vzpomínkách jen letmo zmiňuje, je kavárna Metro na Národní třídě, jež byla otevřena až roku 1928 a svým interiérem měla evokovat pařížské metro. Byla sídlem Levé fronty, která vznikla roku 1929 poté, co se rozpadl Umělecký svaz Devětsil, a stala se „politicky zaštitěnou organizací, jež měla za cíl propagovat socialistickou kulturu“.<sup>259</sup> Pod společným prohlášením ustanovujícím roku 1929 program Levé fronty je podepsán Jaroslav Seifert i Toyen, dále pak Vladislav Vančura, František Halas,<sup>260</sup> Vítězslav Nezval nebo Jindřich Štyrský. Ve třicátých letech se zde scházeli levicově zaměřeni autoři, denně tu sedával Vítězslav Nezval a roku 1934 tu byla založena Surrealistická supina.

Ač se v kavárnách potkávali umělci všech generací a různých názorů, aby spolu mohli diskutovat, přece jenom se po první světové válce napříč generacemi rozdělili do dvou skupin. V jedné se soustředili liberální autoři, podporovatelé politiky T. G. Masaryka a pragmatismu, kteří odmítali komunismus a proměnu světa v podobě revoluce; dávali přednost individualismu a masarykovskému humanismu před komunistickým kolektivismem (například bratři Čapkové). V druhé skupině se sdružovali autoři, kteří se hlásili k socialistické revoluci, k dělnictvu a proletářskému umění, mezi nimi byl nejstarší S. K. Neumann a nejmladší Karel Teige a jeho spolužáci z gymnázia v Křemencově ulici. To bylo poprvé, kdy se v českém umění a literatuře „vytvářely skupiny nikoli na základě stavovském, generačním nebo uměleckém, ale na základě odlišností světonázorových a přímo politických.“<sup>261</sup>

Nejmladší levicově orientovaná generace založila roku 1920 Umělecký svaz Devětsil, jehož proměňující se program bude tématem následující kapitoly.

---

<sup>258</sup> Tamtéž.

<sup>259</sup> PIORECKÁ, Kateřina a PIORECKÝ, Karel. *Praha avantgardní: literární průvodce metropolí v letech 1918–1938*. Praha: Academia, 2014, s. 82.

<sup>260</sup> František Halas (1901–1949).

<sup>261</sup> PEŠAT, Zdeněk. *Jaroslav Seifert*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 17.

### III. Devětsil na cestě od proletářského umění k poetismu

#### III. 1. Devětsil pod praporem proletářského umění

Již jsem uvedla, že nejsilněji pociťovala nutnost změny ve společnosti po roce 1918 nejmladší umělecká generace, tedy generace Seifertova. Její levicově orientovaná část byla přitahována vizí o proletářské revoluci, která proběhla v roce 1917 v Rusku, a její vliv byl silný nejen v Československu, ale také v Německu a Maďarsku.<sup>262</sup> Tyto ideály se staly základem pro založení Komunistické strany Československa v roce 1921, z jejíž ideologie vyrůstal Umělecký svaz Devětsil, který si už v roce 1920 vytyčil program proletářského umění. Identifikace avantgardy s komunismem vyrůstala ze zkušenosti první světové války a byla výrazem nedůvěry v systém, který válečným hrůzám nedovedl zabránit.<sup>263</sup>

Důležitou osobností proletářské kultury byl již zmíněný S. K. Neumann, jenž od roku 1918 vydával časopis *Červen*, v němž se problematika proletářského umění probírala a kde publikoval také Jaroslav Seifert. Ale už v roce 1921 v *Rudém právu* byl zveřejněn Seifertův článek s názvem *Buržoazie a umění*, v němž Seifert psal, že mladá generace již nemůže souhlasit s S. K. Neumannem, protože její nové umění se „v první řadě vyznačuje odklonem od civilismu (...) nemůže milovati krásu železáren, když víme, že dělníci tam trpí.“<sup>264</sup> Nové umění v pojetí Devětsilu se zaměřilo na člověka a všechny ostatní skutečnosti hodnotilo podle toho, zda jsou „prospěšné či neprospěšné lidskému životu a štěstí.“<sup>265</sup> Člověk stál ve středu zájmu nejen proletářského umění, ale poválečného umění vůbec, ať už se jednalo o poválečný realismus, sociálně orientovaný civilismus nebo novou věcnost.<sup>266</sup>

Prvou společnou vizí umělců z Devětsilu byla bezkonfliktní společnost a štěstí člověka. Roku 1922 vyšel *Revoluční sborník Devětsil*,<sup>267</sup> který redigoval Jaroslav Seifert s Karlem Teigem a kde byla uveřejněna Teigeho zásadní stať *Nové umění proletářské*,<sup>268</sup> výrazně se na ní podílel i Jaroslav Seifert. Ve stati se píše, že nové umění má být poslední

---

<sup>262</sup> LAHODA, Vojtěch, NEŠLEHOVÁ, Mahulena, ed. *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 1998, s. 63.

<sup>263</sup> VUČKA, Tomáš. „Devětsil a proletářské umění“. In: KAVALÍR, Ondřej a VUČKA, Tomáš, ed. *Revoluční sborník Devětsil*. Praha: Akropolis ve spolupráci s Centrem výzkumu české umělecké avantgardy, 2010, s. 233.

<sup>264</sup> *DJS*, sv. 12, s. 62.

<sup>265</sup> Tamtéž.

<sup>266</sup> LAHODA, Vojtěch, NEŠLEHOVÁ, Mahulena, ed. *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 1998, s. 63.

<sup>267</sup> KAVALÍR, Ondřej a VUČKA, Tomáš, ed. *Revoluční sborník Devětsil*. Praha: Akropolis ve spolupráci s Centrem výzkumu české umělecké avantgardy, 2010.

<sup>268</sup> Tamtéž, s. 5–18.

kapitolou a zároveň protikladem umění buržoazního, nemá to být pouze nová forma uměleckého vyjádření, nové umění mělo obsáhnout celý lidský život, v němž umění přestane být uměním, neboť uměním bude sám život. Příchod tohoto nového umění je spojen s revolucí, k níž odkazují jak básně, tak i další teoretické texty raného Devětsilu; odkazuje k ní i Jaroslav Seifert ve své první sbírce *Město v slzách* (1920). Identifikace Devětsilu s (ruskou) revolucí ale spíše znamenala kritický pohled na západní civilizaci, než prosovětský postoj.<sup>269</sup> Nové umění mělo být uměním kolektivním, protože jednotlivec sám ničeho nedosáhne, proto je také zbaven své umělecké výlučnosti a jeho dílo se stává nástrojem společenské změny. „Tato nedůvěra v individualismus byla důsledkem první světové války, Devětsil pro individualismus odmítal i předválečnou avantgardu.“<sup>270</sup> Proletářské umění musí mít přímý vztah k žité realitě a každodenní zkušenosti a musí být srozumitelné širokým masám. Aby mohlo být těmto masám zprostředkováno, prosazoval Devětsil strojovou produkci umění podobnou průmyslové výrobě, a proto se obdivoval technické civilizaci, parníkům a železnicím. Tento obdiv ke strojům má Devětsil společný s futurismem, ale na rozdíl od futurismu je stroj v Devětsilu vždy podřízen člověku. I přes obdiv k technické civilizaci bylo město v proletářské poezii zavrhaným prostorem, protože se tam soustředila všechna bída dělníků a sociálně slabých. Tomu odpovídá i název první Seifertovy sbírky *Město v slzách*. Neboť Devětsil chtěl být protikladem buržoazního akademického umění, hledal inspirační zdroje v okrajových a pokleslých uměleckých žánrech. Inspiroval se dětskou literaturou, dívčími romány, kinematografií; zvláště kultovní postavou se pro Devětsil stal Charlie Chaplin.<sup>271</sup> Inspirativním prostředím byl cirkus, neboť hravost byla pro Devětsil stále důležitější s tím, jak se postupně uvolňovala pouta proletářské tvorby. „Akcentováním okrajových uměleckých žánrů spolu s příklonem ke snovosti si Devětsil vybuchoval základní pilíře poetismu, manifestačně vyhlášeného ruku 1924, ale projevujícího se už od let 1920–3.“<sup>272</sup> Tento posun je patrný už v Teigeho stati *Umění dnes a zítra*,<sup>273</sup> jež uzavírala *Revoluční sborník Devětsil* z roku 1922, v níž se píše, že „krása nového umění je z tohoto světa“<sup>274</sup> a že „úkolem umění je vytvářet analogické

---

<sup>269</sup> Tamtéž, s. 231.

<sup>270</sup> Tamtéž, s. 234.

<sup>271</sup> Charlie Chaplin (1889–1977).

<sup>272</sup> VUČKA, Tomáš. „Devětsil a proletářské umění“. In: KAVALÍR, Ondřej a VUČKA, Tomáš, ed. *Revoluční sborník Devětsil*. Praha: Akropolis ve spolupráci s Centrem výzkumu české umělecké avantgardy, 2010, s. 244.

<sup>273</sup> TEIGE, Karel. „Umění dnes a zítra“. In: KAVALÍR, Ondřej a VUČKA, Tomáš, ed. *Revoluční sborník Devětsil*. Praha: Akropolis ve spolupráci s Centrem výzkumu české umělecké avantgardy, 2010, s. 187–202.

<sup>274</sup> Tamtéž, s. 202.

krásy a vyzpívat závratnými obrazy a netušenými rytmy básní všechny krásy světa“.<sup>275</sup> Teige jmenuje vzory Devětsilu v různých druzích umělecké činnosti a zároveň jmenuje umělce, kteří svou tvorbou naplňují toto pojetí umění. V oblasti poezie se Devětsil dle Teigeho hlásí především k Waltu Whitmanovi<sup>276</sup> jako k zakladateli americké lyriky a za tvůrce nového umění považuje Teige Jaroslava Seiferta, Artuše Černíka,<sup>277</sup> Vítězslava Nezvala, Vladislava Vančuru a Karla Schulze.<sup>278</sup> V oblasti malířství za předchůdce Teige jmenuje „malíře samouka“ Henriho Rousseaua<sup>279</sup> a jako tvůrce nového umění označuje pouze tři malíře: Jaromíra Krejčara, Josefa Šímu<sup>280</sup> a Bedřicha Feuersteina.<sup>281</sup> Devětsil se tímto pojetím umění nevzdal proletářských cílů, ale místo sociální bídý chtěl zobrazovat krásu života.

Spolu s *Revolučním sborníkem Devětsil* vyšel i sborník *Život II*, který byl výtvarným doplněním sborníku prvního; jeho redaktorem byl Jaromír Krejcar. Jeho podtitul zní *Sborník nové krásy* a stati v něm uveřejněné (o estetice stroje, reklamě, architektuře transatlantických parníků, o možnostech reprodukce moderních uměleckých děl) byly doplněny fotografiemi strojů, současné architektury i černošských plastik, a svědčí tak o posunu v orientaci Devětsilu. Po této názorové proměně z Devětsilu odešli někteří proletářští básníci, ale zároveň se základna skupiny rozrostla, roku 1922 se členem stal např. Vítězslav Nezval, který byl klíčovou osobností při formování nového směru Devětsilu, poetismu.

### III. 1.1. Seifert proletářským básníkem

Seifert jako proletářský básník vydal dvě sbírky: *Město v slzách* (1920) a *Samá láska* (1923). Ač mladá generace příliš nesouhlasila s pojetím proletářské kultury, jak ji chápal S. K. Neumann, stále mu, slovy Seifertovými, „vděčila za příliš mnoho, než aby to mohla popřítí“,<sup>282</sup> a tak mu Seifert svou první knihu věnoval. Dnes slavný úvod sbírky napsal Vladislav Vančura, ale v rámci kolektivního smýšlení není v knize uveden on, ale

---

<sup>275</sup> Tamtéž.

<sup>276</sup> Walt Whitman (1819–1892).

<sup>277</sup> Artuš Černík (1900–1953).

<sup>278</sup> Karel Schulz (1899–1943).

<sup>279</sup> Henri Rousseau (1844–1910).

<sup>280</sup> Josef Šíma (1891–1971).

<sup>281</sup> Bedřich Feuerstein (1892–1936)

<sup>282</sup> *DJS*, sv. 12, s. 95.

celý Devětsil. Veřejnost tuto knihu přijala jako manifest nového proletářského umění.<sup>283</sup> Seifertův debut představuje „spontánní citové přihlášení se k proletariátu“,<sup>284</sup> básník v básních monologického charakteru odhaluje své nitro, ale zároveň se stylizuje do proletáře hrdiny, tato stylizace ale zůstává spíše „naivním siláckým gestem“.<sup>285</sup>

Druhá Seifertova sbírka odráží posun v chápání umění, jenž se v Devětsilu odehrál mezi lety 1922–3, o němž jsem psala výše a který s nelibostí sledoval S. K. Neumann, když druhou Seifertovu sbírku kritizoval.<sup>286</sup> Proletariát a svět se Seifertovi stávají „pramenem citových a smyslových rozkoší“.<sup>287</sup> V proletariát stále věří, ale již více věří v krásu světa, je zde patrná žízeň po životě, po exotických dálkách, po Paříži. Příznačný je i doslov ke sbírce, který napsal Karel Teige. Sbírka podle něj „ničí vylhané iluze o dělníkovi“<sup>288</sup> a opěvuje „nejprimitivnější jeho sny (...) jeho duchovní radosti (...) jeho radosti společenské: tanec, zpěv, komediantství, dálná evropská a exotická vlast, všechny krásy země, nová krása.“<sup>289</sup> Definitivním potvrzením tohoto posunu je báseň *Všecky krásy světa*.

Sám Seifert se nicméně už ve svých prvních vzpomínkách, které byly uveřejněny roku 1928,<sup>290</sup> na své proletářské začátky dívá skepticky: „Město v slzách je knížka hloupá, naivní a neumělá, je to knížka ‚zkrvených tendencí‘, jak prohlásil Neumann, básník z nejmilejších.“<sup>291</sup>

### III. 1.2. Seifert proletářským novinářem

Ve stejné době, kdy Seifert vstoupil do Devětsilu a vydával své první knížky, se stal novinářem. Nejprve jako dvacetiletý začínající básník přechodně pracoval v brněnském komunistickém deníku *Rovnost*. Seifert v rozhovoru z roku 1965<sup>292</sup> uvedl, že ho do Brna pozval Artuš Černík, tehdejší kulturní redaktor *Rovnosti* a člen Devětsilu, aby pracoval

<sup>283</sup> BROUSEK, Antonín. „Jaroslav Seifert“. In: FLAIŠMAN, Jiří, ed. *Čtení o Jaroslavu Seifertovi*. Praha: Institut pro studium literatury, 2014, s. 111.

<sup>284</sup> PEŠAT, Zdeněk. *Jaroslav Seifert*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 31.

<sup>285</sup> Tamtéž.

<sup>286</sup> NEUMANN, S. K. „K otázce umění třídního a proletářského“. *Proletkult* 2, 1923–1924, č. 11.

<sup>287</sup> GÖTZ, František. „Jaroslav Seifert“. *Host*, 1924–1925, č. 6, březen 1925, s. 161–165. In: FLAIŠMAN, Jiří, ed. *Čtení o Jaroslavu Seifertovi*. Praha: Institut pro studium literatury, 2014, s. 23.

<sup>288</sup> *DJS*, sv. 1, s. 128.

<sup>289</sup> Tamtéž.

<sup>290</sup> *Hvězdy nad rajskou zahradou* (*DJS*, sv. 12.)

<sup>291</sup> *DJS*, sv. 12, s. 41.

<sup>292</sup> *DJS*, sv. 14, s. 304.

v kulturní rubrice: „Chodil jsem do divadel, psal o knížkách.“<sup>293</sup> Kromě *Rovnosti* psal o kultuře příležitostně také do *Rudého práva*, často psal na stejné téma pro oboje noviny najednou. Nejintenzivněji se žurnalistice věnoval roku 1921, poté se věnoval spíše aktivitám spojeným s Devětsilem a jeho novinářská činnost ožila až roku 1929.

Do novin psal Seifert nejen o literatuře a divadle, ale také o filmu a výtvarném umění, přičemž sledoval především zájmy proletářské kultury, polemizoval s jejími odpůrci<sup>294</sup> a propagoval ji. Tématem mé práce je Seifertův vztah k výtvarnému umění, proto jsem obsahové analýze podrobila zejména články, které jsou spjaté tímto tématem. V kritických soudech soudobého umění byl Seifert často velmi přímočarý a nechodil daleko pro ostrá slova. Hodnotil umělce spíše podle jejich politického názoru a s tím souvisejících uměleckých témat, nezabýval se hodnocením uměleckých prostředků a kvalit jejich děl.

Negativně hodnotil posmrtnou výstavu malíře Jana Vochoče,<sup>295</sup> která se roku 1921 konala v pražském Domě umělců. Tento malíř se v posledních letech svého života zabýval tématem Prahy, kterou maloval metodou blízkou pointilismu, podle Seiferta „bohužel ale špatně“<sup>296</sup> a „nesmírně velké plachty, které tento člověk pomaloval samými barevnými body a čárkami, jsou toho smutnými doklady.“<sup>297</sup>

Naopak oceňoval „První výstavu grafiků Umělecké besedy“, která se ve stejném roce konala v Topičově saloně. „Mile ho překvapily“<sup>298</sup> dřevoryty Antonína Václava Slavička,<sup>299</sup> jako „moderního a v technice zručného“<sup>300</sup> hodnotil malíře Pravoslava Kotíka, který byl svou tvorbou blízký malířům z Devětsilu,<sup>301</sup> ocenil i litografie Jana Rambouska,<sup>302</sup> protože „zachytil zoufalství života proletářů“.<sup>303</sup>

V článku *O přítomném francouzském malířství*<sup>304</sup> Seifert rekapituloval vývoj francouzského malířství od impresionismu až po dobu po první světové válce a v duchu svého proletářského přesvědčení napsal, že „novému umění má jít o těsnější spětí

---

<sup>293</sup> *DJS*, sv. 14, s. 304.

<sup>294</sup> PEŠAT, Zdeněk. *Jaroslav Seifert*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 100.

<sup>295</sup> Jan Vochoč (1865–1920).

<sup>296</sup> *DJS*, sv. 12, s. 67.

<sup>297</sup> Tamtéž.

<sup>298</sup> Tamtéž, s. 68.

<sup>299</sup> Antonín Václav Slaviček (1895–1938).

<sup>300</sup> *DJS*, sv. 12, s. 67.

<sup>301</sup> Pravoslav Kotík (1890–1970).

<sup>302</sup> Jan Rambousek (1895–1976).

<sup>303</sup> *DJS*, sv. 12, s. 67.

<sup>304</sup> Tamtéž, s. 75.

s životem a porozumění době. Umělci nesmí se povznášeti nad ní, ale pokorně přijímat to, co jim dává.“<sup>305</sup>

Jak jsem uvedla výše, Devětsil byl kritický k západní civilizaci, a proto se přiklonil k východu, kde proběhla ruská revoluce. Seifert v článku o nejmladším českém umění<sup>306</sup> ale kritizoval „východnictví pražské Umělecké besedy“,<sup>307</sup> které vyvěrá z „nepochopení a nepřekonání francouzského kubismu“<sup>308</sup> s tím, že „sociální nářer některých jejích prací je pro poctivého socialistu příliš průhledný trik“.<sup>309</sup> Ještě více než Uměleckou besedu kritizoval Seifert Rubešovu galerii<sup>310</sup> jako „rāj kýčářů“.<sup>311</sup> A zdrcující kritice neunikl ani Spolek výtvarných umělců Mánes, který dle Seiferta „pod svými širokými křídly skrývá milosrdně nejparádnější umělecké individuality a nemaje žádného programu uměleckého (...) znamená dnes hlavně kšeft. Mánes je totiž vládní instituce, jež reprezentovati má před očima ciziny české výtvarné umění. Tak se stává, že i malíři skutečně seriózní vstupují do Mánesa jen proto, aby své obrazy prodávali, neboť členství je jako signum, že obraz je ‚skutečně pravý a umělecký‘.“<sup>312</sup> Seifert Mánesu dále vyčítal, že ve výstavní síni byla v levém křídle umístěna výtvarná pravice a naopak. Čtenáři proto radil, aby „zřetel obrátil do křídla pravého“,<sup>313</sup> ale i tam čtenář najde „modernu jen relativní, neboť vývoj je mnohem dále“. Z malířů pravého křídla Seifert nejvýše hodnotil Jana Zrzavého (je to vůbec poprvé, kdy o Janu Zrzavém výslovně psal) a Rudolfa Kremličku.<sup>314</sup> Za nejzajímavější ze tří vystavených Zrzavého obrazů Seifert považoval obraz *Krajina s ptáčkem*: „není to již prostota srdce tak úzce individuální a promlouvající jen k citu stejně laděnému jako je cit umělcův, ale prostota daleko všestrannější a přijatelná všem, kdož vidí rádi svět očima dítěte. Není to již ona rafinovaná přecitlivělost, jež pracujíc šerem dvou barev kreslila naivní kontury věcí k podmanivé smyslnosti a mystické lyričnosti. Obraz tento je krásný jako jarní den, nevypočitatelný jako dětská kresba.“<sup>315</sup> Z této citace je patrné, že Seifert na Zrzavém oceňoval prostotu a naivitu, s jakou zobrazoval viděnou skutečnost, tedy přesně ty výrazové prostředky, kvůli kterým Devětsil vzhlížel i k Henrimu Rousseauovi.

---

<sup>305</sup> Tamtéž.

<sup>306</sup> Tamtéž, s. 118.

<sup>307</sup> Tamtéž.

<sup>308</sup> Tamtéž.

<sup>309</sup> Tamtéž.

<sup>310</sup> Byla otevřena roku 1913 na Národní třídě.

<sup>311</sup> *DJS*, sv. 12, s. 152.

<sup>312</sup> Tamtéž, s. 162.

<sup>313</sup> Tamtéž.

<sup>314</sup> Rudolf Kremlička (1886–1932).

<sup>315</sup> *DJS*, sv. 12, s. 164.

O Rudolfu Kremličkovi Seifert psal, že od minulé výstavy Tvrdošijných neprodělal žádný vývoj,<sup>316</sup> stejně tak pochyboval o modernosti malířů Václava Špály a Vlastislava Hofmana. Obrazům Emila Filly<sup>317</sup> „není potřeba věnovat mnoho pozornosti“<sup>318</sup> a zaslouží si uznání jen jako „poslední Mohykán“<sup>319</sup> [kubismu]. Tím Seifert zakončil výčet malířů, kteří mu stáli za pozornost. Nejvíce odsoudil malíře Otakara Nejedlého a Vincence Beneše,<sup>320</sup> které považoval je za „umělecké klauny české buržoazie“.<sup>321</sup>

V posledním článku z prosince roku 1921 Seifert naopak pozitivně hodnotil výstavu a celý vývoj Umělecké besedy, s radostí sledoval „zřetelné vystoupení a jasné utváření umělecké levice“<sup>322</sup> jmenoval Otakara Mrkvičku, Pravoslava Kotíka, který dle něj „dovede pevně vedenou linií zachytit životnost a rytmus viděné věci (...) a nechává na sebe jistě velmi hodně působiti lidovou kresbu“<sup>323</sup> a Karla Holana, jenž je pro něj „malířem proletářského předměstí“.<sup>324</sup>

Roku 1922 získal Seifert díky S. K. Neumannovi práci v Komunistickém nakladatelství, kde pracoval do roku 1927. Stal se odpovědným redaktorem satirického časopisu *Sršatec* (od roku 1922 do roku 1925) a obrázkového týdeníku *Reflektor* (1927–1929) a publikoval jen příležitostně pro různé noviny.<sup>325</sup> Nejčastěji se jeho články týkaly propagace nebo obrany Devětsilu, jako například článek *J. Kodíček a jeho generace*, k jehož obsahu se vrátím později.

### III. 1.3. Proletářství ve výtvarném umění

Podle S. K. Neumanna pravé proletářské výtvarné umění vlastně neexistuje, existuje pouze „řada individuálních pokusů umění pro lid a komunisty“<sup>326</sup> nejrozvinutějším druhem proletářského umění totiž nebylo malířství, ale poezie. Důležitou

---

<sup>316</sup> Výstava Tvrdošijných v lednu a únoru 1921, Seifert hodnotí výstavu listopadovou stejného roku.

<sup>317</sup> Emil Filla (1882–1953).

<sup>318</sup> *DJS*, sv. 12, s. 164.

<sup>319</sup> Tamtéž.

<sup>320</sup> Vincenc Beneš (1883–1979).

<sup>321</sup> *DJS*, sv. 12, s. 164.

<sup>322</sup> Tamtéž.

<sup>323</sup> Tamtéž.

<sup>324</sup> Tamtéž.

<sup>325</sup> *Rozpravy Aventina, Literární noviny, Literární rozhledy* ad.

<sup>326</sup> NEUMANN, S. K. „K otázce umění třídního a proletářského“. *Proletkult* 2, 1923–1924, č. 11, citováno dle LAHODA, Vojtěch, NEŠLEHOVÁ, Mahulena, ed. *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 1998, s. 94.



osobností, která propojovala tyto dva druhy umění, byl básník Jiří Wolker, jenž vytvářel metaforický slovník jazyka a obrazů, který využívala řada výtvarníků.<sup>327</sup>

Vazba mezi proletářskou poezií a výtvarným uměním byla nejpatrnější z typografických úprav básnických sbírek proletářských básníků, kterou měli na starosti výtvarníci z řad Tvrdošíjných nebo z Devětsilu.<sup>328</sup> První sbírka proletářského básníka Jiřího Wolkera *Těžká hodina* (1922) byla ilustrována Josefem Čapkem, prvotina Josefa Hory<sup>329</sup> *Pracující den* (1920) Václavem Špálou, Jaroslav Seifert svou první sbírku svěřil Karlu Teigemu.

Devětsil s Tvrdošíjnými sice spolupracoval na poli knižní grafiky, nicméně už od začátku mezi nimi byly rozpory, protože Devětsil odmítal výtvarnou předválečnou modernu, na kterou Tvrdošíjní navazovali. Karel Teige již roce 1920 ve stati *Obrazy a předobrazy*<sup>330</sup> tuto modernu odsoudil jako umění včerejška<sup>331</sup> a roku 1921 psal v dopisu Artuši Černíkovi: „Moderní nejsou Tvrdošíjní, vyjma Zrzavého, jenž s námi vřele sympatizuje.“<sup>332</sup> Postupně se mezi těmito dvěma uměleckými (a také politicky vyhraněnými) skupinami rozhořela polemika, na kterou v roce 1924 reagoval i Jaroslav Seifert článkem *J. Kodíček a jeho generace*,<sup>333</sup> o němž jsem se zmiňovala výše. Seifert v článku píše: „Nová generace, která vystoupila bezprostředně po válce, byla zaujata důležitějšími úkoly, než polemizovat s Tvrdošíjnými. Hledala se nová orientace a dezorientovaní Tvrdošíjní omezili se na opovržlivou kritiku těchto prvních pokusů.“ Seifert dále píše, že ze skupiny Tvrdošíjných se „s úspěchem potkalo jen dílo Zrzavého, jenž již dávno Tvrdošíjnými podceňován od jejich skupiny se vzdálil, a dílo Kremličkovo (...) a dílo člena Devětsilu J. Šímy.“<sup>334</sup> Celá skupina nedokázala „nic, nic víc ani méně (...) s výjimkou Jana Zrzavého, který je výjimečný na celém světě a ve všech časech.“<sup>335</sup>

---

<sup>327</sup> Tamtéž.

<sup>328</sup> Tamtéž.

<sup>329</sup> Josef Hora (1891–1945).

<sup>330</sup> TEIGE, Karel. „Obrazy a předobrazy“. In VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1971.

<sup>331</sup> Tamtéž, s. 101.

<sup>332</sup> TEIGE, Karel. *Svět stavby a básně: studie z dvacátých let: výbor z díla 1*. Praha: Československý spisovatel, 1966, cit. dle: LAHODA, Vojtěch, NEŠLEHOVÁ, Mahulena, ed. *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 1998, s. 298.

<sup>333</sup> *DJS*, sv. 12, s. 180.

<sup>334</sup> Tamtéž.

<sup>335</sup> Tamtéž.

Důležitým básníkem pro výtvarné umění byl také Josef Hora, jehož motivy ze sbírky *Pracující den* byly rozvíjeny ve výtvarném umění, především tematizování chudoby a práce, Prvního máje, dělnické Madony nebo motivu pracujícího davu.<sup>336</sup>

Výtvarná tvorba umělců z Devětsilu nechtěla být nástrojem politického boje, spíše usilovali o zobrazení idylického světa budoucnosti. Zobrazovali buď „mystérium všední skutečnosti“<sup>337</sup> v duchu magického realismu, anebo se přizpůsobili vkusu lidového diváka a tvořili primitivistická díla. Magický realismus se v polovině dvacátých let rozšířil v podstatě po celé Evropě, kde se pro něj užíval také termín „nová věcnost“ nebo „verismus“. V českém prostředí má tento směr poněkud lyričtější charakter a do jisté míry s primitivismem splývá. Příkladem primitivistického malíře samouka byl Henri Rousseau, který ovlivnil celou generaci, a zvláště Jan Zrzavý, ke kterému se Devěsil vztahoval jako ke svému vzoru. Primitivismus těchto malířů však nebyl převzatý z prostředí Afriky či Oceánie, šlo o primitivismus, v jehož „jednoduchosti a určité neohrabanosti je shledávána poctivost a pravda života“,<sup>338</sup> přičemž z hlediska formy šlo především o vyjádření „původní archaické rustikality výtvarného jazyka odvozené od lidového umění a umělců samouků“<sup>339</sup> a zároveň o „snahu vyjádřit výtvarnou představu člověka prostého a obyčejného, třeba dělníka.“<sup>340</sup> Tuto fázi výtvarné aktivity raného Devětsilu označil Václav Nebeský,<sup>341</sup> hlavní teoretik Tvrdošijných, jako poetický naivismus, který byl prezentován na první výstavě Devětsilu v Domě umělců v Praze v květnu 1922, kde vystavovalo celkem dvanáct umělců, z Devětsilu jich bylo šest,<sup>342</sup> ostatní byli žáky Akademie výtvarných umění v Praze.<sup>343</sup>

### III. 1.3.1. Vzor Devětsilu Jan Zrzavý

Několikrát jsem zmínila, že velkým vzorem umělců z Devětsilu byl Jan Zrzavý, který ve svých začátcích vystavoval se skupinou Tvrdošijní, jež vznikla roku 1917 a patřili

---

<sup>336</sup> LAHODA, Vojtěch, NEŠLEHOVÁ, Mahulena, ed. *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 1998, s. 95.

<sup>337</sup> Tamtéž, s. 154.

<sup>338</sup> LAHODA, Vojtěch, NEŠLEHOVÁ, Mahulena, ed. *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 1998, s. 82.

<sup>339</sup> Tamtéž, s. 65.

<sup>340</sup> Tamtéž.

<sup>341</sup> Václav Nebeský (1889–1949).

<sup>342</sup> Alois Wachsman (1898–1942), Karel Teige, Adolf Hoffmeister, Josef Havlíček (1899–1961), Karel Vaněk (1900–1960), Ladislav Süß (1900–1950) (a také Josef Šíma a Bedřich Feuerstein).

<sup>343</sup> František Muzika (1900–1974), Bedřich Piskač (1898–1929), Josef Jiříkovský (1890–1952), Bedřich Stefan (1896–1982).

do ní kromě Zrzavého Josef Čapek, Vlastislav Hofman, Rudolf Kremlička a Otakar Marvánek.<sup>344</sup> Členové neměli žádný společný program, naopak se vědomě profilovali jako umělecké individuality a usilovali o pluralitu v moderním výtvarném projevu.<sup>345</sup> Malíři společně vystavovali na šesti výstavách, které se konaly mezi lety 1918–1924, Zrzavý však už od roku 1918 vystavoval samostatně a zúčastnil se pouze prvních třech výstav Tvrdošijných. První samostatná výstava malíře se konala v září 1918 v Topičově saloně v Praze, byla rozsáhle kriticky reflektována a stvrdila jeho ojedinělé postavení v českém moderním umění,<sup>346</sup> protože Zrzavý ukázal, že má vlastní tvář, nepoplatnou ničemu, pouze svému vlastnímu výrazu.<sup>347</sup> Umělec ve svých vzpomínkách napsal, že na jeho první výstavu přišli i budoucí členové Devětsilu, kteří za tím pak chodili na besedy o umění: „těšilo mě, že se na mé obrazy chodí dívat hodně mladých lidí. Přišla dokonce delegace těch, ze kterých zanedlouho vnikl Devětsil: Adolf Hoffmeister, Karel Tejge, Karel Vaněk, Josef Havlíček. Chodili pak za mnou i na besedy do ateliéru.“<sup>348</sup> Devětsil obdivoval Zrzavého jednoduchý, bezprostředně čitelný formální projev, vnímali ho jako následovníka Henriho Rousseaua, ikony primitivistického malířství, ke kterému měli rovněž blízko, jak už jsem naznačila výše. Výtvarník se stal patronem Devětsilu také proto, že byl „přijatelnější než starší kubisté a expresionisté“.<sup>349</sup> Devětsil „vyloženě Zrzavého uctíval, protože spojoval neslučitelné: přirozený naivismus s vědomým a záměrným primitivismem“.<sup>350</sup>

To, že se Zrzavý stal vzorem pro celý Devětsil, a nejen pro skupinu malířů v něm působící, nejlépe dokládají vzpomínky básníka Vítězslava Nezvala: „Zrzavého jsme měli upřímně rádi a jeho umění jsme zbožňovali. Byl pro nás malířem geniálním, neboť byl svůj, jeho svět by kouzelný a jeho magická obrazotvornost byla zakleta s mistrovstvím, které bylo téměř bez obdoby. Byli jsme přesvědčeni, že za jistou naivitou, kterou rád projevoval v řeči, byla nesrovnatelná chytrost, kterou prozrazovaly jeho kočičí oči. Tehdy ještě nenosil plnovous, a když nám jednou ukázal svou fotografii, na níž byl tužkou pečlivě přikreslen, váleli jsme se v kavárně Slavii smíchy. Pak nám na nějaký čas zmizel a objevil se až s plnovousem. Zrzavého jsme pokládali za geniálního moderního malíře přesto, že

---

<sup>344</sup> Otakar Marvánek (1884-1921)

<sup>345</sup> LAHODA, Vojtěch, NEŠLEHOVÁ, Mahulena, ed. *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 1998, s. 296.

<sup>346</sup> SRP, Karel a ORLÍKOVÁ, Jana. *Jan Zrzavý*. Praha: Academia, 2003, s. 194.

<sup>347</sup> Tamtéž.

<sup>348</sup> MAXOVÁ, Dagmar, ed. *Jan Zrzavý vzpomíná na domov, dětství a mladá léta*. Praha: Svoboda, 1971, s. 88.

<sup>349</sup> SRP, Karel a ORLÍKOVÁ, Jana. *Jan Zrzavý*. Praha: Academia, 2003, s. 196.

<sup>350</sup> Tamtéž.

bouřlivě nesouhlasil s mnoha našimi názory, a uctívali jsme ho jako našeho Henriho Rousseaua. Byl nám, čím je jistě dosud. Světovým malířem, který by si zasloužil, aby se o něm všude vědělo.<sup>351</sup>

### III. 2. Devětsil na prahu poetismu: Toyen a ti druzí

Ač byl nový program Devětsilu oficiálně vyhlášen až roku 1924, výrazným kulminačním bodem byl už rok předchozí. Toho roku Devětsil přijal velké množství nových členů, vznikla samostatná architektonická sekce Devětsilu a byla založena jeho brněnská pobočka, ve které působili Artuš Černík, Bedřich Václavek,<sup>352</sup> Jaroslav Bohumil Svrček<sup>353</sup> a další.

Roku 1923 se členy Devětsilu v Praze stali také Toyen a Jindřich Štyrský. Stalo se to v Národní kavárně, kde se od roku 1923 Devětsil scházel. Jaroslav Seifert na to vzpomínal takto: „Jednoho večera zamířil jsem jako každodenně do Národní kavárny. (...) S malířem Jindřichem Štyrským seděla tam zajímavá, usměvavá dívka, kterou jsme neznali. To je malířka Manka, představil ji krátce Štyrský. Přišli, aby se přihlásili do Devětsilu. Nezval byl nadšený.“<sup>354</sup> Když Seifert Toyen v kavárně uviděl, vzpomněl si, že už ji vídal dávno předtím na Žižkově: „v bývalé Husově třídě na Žižkově (...) potkával jsem dost často podivnou, ale zajímavou dívku. Za mých studentských let nenosívaly ještě ženy tak běžně kalhoty jako dnes. Děvče mělo hrubé štrukturované kalhoty, chlapeckou manšestrovou blůzu a na hlavě sklopený klobouk, jaký nosívali kopáči. Na nohou měla nevzhledné střevíce. V usměvavém chlapeckém obličejí měla však něco půvabného a něžného. (...) Od té doby jsme se už jaksi znali, ale neodvážil jsem se ji oslovit. (...) Pracovala tehdy v jakési dílně na výrobu mýdla a ruce měla popraskané a popálené od žiravin. (...) Do mladého Devětsilu přibyli dva mladí členové, zajímaví lidé. Oba celým srdcem vyznávali Picassa a Braqua a zdálo se, že mladá malířka maluje poněkud ve stínu svého staršího přítele. Jak se však záhy ukázalo, nebylo tomu tak docela.“<sup>355</sup>

Se vstupem do Devětsilu Marie Čermínová přijala pseudonym Toyen. Podle Seiferta to byl právě on, kdo tento pseudonym vymyslel: „Marie Čermínová nás dlouho žádala, abychom pro ni s Nezvaem vymysleli nějaký vhodný pseudonym. (...) Seděl jsem

---

<sup>351</sup> NEZVAL, Vítězslav. *Z mého života*. Československý spisovatel, 1987, s. 167.

<sup>352</sup> Bedřich Václavek (1897–1943).

<sup>353</sup> Jaroslav Bohumil Svrček (1887–1978).

<sup>354</sup> *DJS*, sv. 15, s. 186.

<sup>355</sup> Tamtéž.

s Mankou sám v Národní kavárně. (...) Když na chvíli odešla pro nějaký časopis, napsal jsem na ubrousek TOYEN. Když si jméno přečetla, bez rozmýšlení je přijala a nosí je dodnes. (...) Ale na tuto chvíli v Národní kavárně již patrně zapoměla. Po mnoha letech měla v Paříži rozhovor a na otázku českého tazatele uvedla, že její jméno vzniklo z francouzského ‚citoyen‘.<sup>356</sup> Zní to dost pravděpodobně, ale není tomu tak.<sup>357</sup> Seifert také vzpomíná, jak Toyen „potichu inauguroval“ do funkce „múzy Devětsilu“: „Manka byla přiměřeně hezká, poezii měla ráda, tak proč ne!“<sup>358</sup>

Vstup Toyen a Štyrského do Devětsilu jen umocnil snahu o vyrovnávání se s mezinárodní uměleckou scénou, která se od roku 1923 začala jasně projevat.<sup>359</sup> Devětsil vstřebával západní i východní umělecké vlivy, které se o rok později staly základnou pro nový umělecký směr, přijímal podněty purismu, konstruktivismu, ale i Bauhausu, futurismu i pozdního kubismu.<sup>360</sup> Jaroslav Seifert o tom mluvil v rozhovoru z roku 1966: „Každá nastupující generace hledá posilu ve světě kolem sebe. Nebyla to však jen Francie. (...) Měli jsme styky i s Jugoslávským Zenitem<sup>361</sup> a italskými malíři.“<sup>362</sup> S evropskou avantgardou Devětsil komunikoval prostřednictvím časopisů, od roku 1923 vydával časopis *Disk*,<sup>363</sup> jehož redaktory byli Jaromír Krejcar, Karel Teige a Jaroslav Seifert, o rok později začal v Brně vycházet časopis *Pásmo*.<sup>364</sup> Oba časopisy byly orientovány mezinárodně, byly zde otiskovány cizojazyčné texty i překlady avantgardních umělců. Kontakty s mezinárodní avantgardou se postupně začaly utužovat i prostřednictvím osobních vztahů, které umělci navazovali na pražských mezinárodních přednáškách, diskuzních večerech nebo představeních.<sup>365</sup> Devětsil navázal osobní vztah s vůdčí osobností futurismu F. T. Marinettim.<sup>366</sup> Jaroslav Seifert o jeho návštěvě píše ve svých vzpomínkách,<sup>367</sup> jako ostatně i o tom, jak se na Devětsil „díky Teigovi hrnul kubismus,

---

<sup>356</sup> Citoyen, fr. „občan“.

<sup>357</sup> *DJS*, sv. 15, s. 186.

<sup>358</sup> Tamtéž.

<sup>359</sup> SRP, Karel. *Toyen*. Praha: Argo, 2000, s. 19.

<sup>360</sup> LAHODA, Vojtěch, NEŠLEHOVÁ, Mahulena, ed. *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 1998, s. 156.

<sup>361</sup> Jugoslávský avantgardní časopis, vycházel v letech 1923–1924.

<sup>362</sup> *DJS*, sv. 14, s. 332.

<sup>363</sup> Vyšla pouze dvě čísla.

<sup>364</sup> Vycházel od roku 1924 do roku 1926.

<sup>365</sup> LAHODA, Vojtěch, NEŠLEHOVÁ, Mahulena, ed. *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 1998, s. 156.

<sup>366</sup> F. T. Marinetti (1876–1944).

<sup>367</sup> *DJS*, sv. 15, s. 452.

futurismus i Tzarovo dada“.<sup>368</sup> Vliv futurismu je patrný z pozitivního přístupu k civilizaci, z obdivu ke městu a jeho zábavám, který se projevil už ve sborníku *Život II* z roku 1922.

Osobou, jež v roce 1923 přijela do Prahy a osobně Devětsilu zprostředkovala sovětský konstruktivismus, byl Ilja Erenburg,<sup>369</sup> který o rok dříve vydal knihu *A přece se točí* – manifestační knihu konstruktivismu. Pod vlivem teze, že „umění přestane být uměním“, Teige v prvním čísle časopisu *Disk*<sup>370</sup> vyhláší konec závěsného malířského obrazu a vůbec celého tradičního malířství i konec tradičních básnických forem. Tradiční malířství a poezii měly nahradit tzv. obrazové básně, které byly inspirovány dadaistickými kolážemi. Teige zároveň uvádí, že „umění je jedno, a toť poezie“<sup>371</sup> a poprvé zmiňuje termín poetismus, jehož vyjádřením mají být právě obrazové básně. O rok později Teige rozvinul problematiku obrazových básní ve stati *Obrazy*, kterou první obrazové básně doprovázejí. Vliv konstruktivismu byl patrný i v knižní grafice a typografii, v nichž se výrazně angažovali Toyen a Jindřich Štyrský, čemuž se budu věnovat později.

Všechny vlivy, které Devětsil vstřebával, se projeví na výstavě „Bazar moderního umění“, která se roku 1923 konala v pražském Domě umělců. Byly zde vystavovány obrazy a kresby, fotografie, architektonické návrhy, knihy, obrazové básně a plakáty. Na výstavě bylo vystaveno i několik samostatných předmětů, jako zrcadlo nebo krejčovská panna, které měly demonstrovat, že „umění přestane být uměním“ a zároveň korespondovat s programem Devětsilu, například zrcadlo s nápisem „Váš portrét, diváci“ mělo být zesměšněním tradičního malířství. „Bazar moderního umění“ byl první výstavou, kde v rámci Devětsilu vystavovali Toyen a Štyrský.

### III. 3. Devětsil pod praporem poetismu

Od výstavy „Bazar moderního umění“ byl už jen krok k vyhlášení nového směru Devětsilu, k poetismu, který byl poprvé teoreticky vymezen Karlem Teigem ve statích *Obrazy* a *Naše základna a naše cesta*. Obě byly publikovány v roce 1924, první v časopise *Disk*, druhá v časopise *Pásmo*. Za první manifest poetismu bývá však považována až Teigeho stať *Poetismus* z roku 1924, jež vyšla v časopisu *Host*. Důležitý je ale rovněž

---

<sup>368</sup> Tamtéž.

<sup>369</sup> Ilja Erenburg (1891–1967).

<sup>370</sup> Manifestací obrazových básní je Teigeho stať *Malířství a poezie*, kde se píše: „Báseň se čte jako moderní obraz. Moderní obraz se čte jako báseň. (...) Stojíme před logickým důsledkem: fúze moderní malby s moderní poezií“.

<sup>371</sup> TEIGE, Karel. „Malířství a poezie“. In: VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1971, s. 495.

článek *Obraz* Jindřicha Štyrského z roku 1923, který zdůrazňuje, že pro Devětsil nejsou slova básně a poezie totožná s básnickou formou, s lyrikou. Nejlépe to vystihuje Vítězslav Nezval: „Slovo poezie pozbylo pro nás svůj úzký význam. Poezie znamenala pro nás světlo, které šlo z jakéhokoliv umění. Proto jsme se obraceli proti kultu tradice.“<sup>372</sup> Štyrský za „nejkrásnější básně“ považuje telegram a fotografii<sup>373</sup> a zavrhuje tradiční umění. Na Štyrského navázal Teige již ve zmíněném textu *Malířství a poezie*, ve kterém tradiční malířství a závěsný obraz rovněž zavrhuje a požaduje fúzi moderního malířství a moderní poezie, kterou představují obrazové básně, jež měly být rozmnožovány mechanicky a ve velkých nákladech, aby se dostaly k co největšímu počtu diváků. Zatímco jako poezii dneška Teige vnímá poetismus a obrazové básně, za architekturu dneška považuje konstruktivismus. Obrazové básně i polaritu poetismu a konstruktivismu dále Teige rozvíjí ve stati *Obrazy*,<sup>374</sup> ve které píše, že „optické prostředky jsou účinnější než akustické“<sup>375</sup> a že se obrazovými básněmi složenými z „několika fotogenických elementů“<sup>376</sup> pokusili o „evokaci dojmů a názornost, jež je nedostižná slovům“.<sup>377</sup> Pro tvoření obrazových básní tedy umělci používali konstruktivistickou metodu překvapivých spojení různých fragmentů skutečnosti na geometrické ose. Na rozdíl od konstruktivistických děl se obrazové básně vyznačovaly básnickým obsahem. Obrazové básně přispěly ke zdomácnění nemalířských technik, jakými jsou koláž a fotomontáž, které se uplatnily na plakátech, v reklamě a knižní grafice, a zároveň českému výtvarnému umění otevřely cestu k surrealistické koláži.<sup>378</sup> Konstruktivistickou metodu práce Teige v následujících letech uplatňoval v oblasti architektury, designu, scénického výtvarnictví a typografii, zatímco poetistickou obrazovou básně chápal jako autonomní oblast a zároveň doplnění konstruktivistické metody práce.

V manifestační stati *Poetismus*<sup>379</sup> z roku 1924 Teige už tento směr nevztahuje pouze k obrazovým básním, ale vnímá ho jako nový životní styl: „Poetismus je bez filozofické orientace. (...) Není světovým názorem, tím je nám marxismus, ale životní

---

<sup>372</sup> NEZVAL, Vítězslav. *Z mého života*. Československý spisovatel, 1987, s. 167.

<sup>373</sup> ŠTYRSKÝ, Jindřich. „Obraz“. In: VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1971, s. 487.

<sup>374</sup> TEIGE, Karel. „Obrazy“. In: VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1971, s. 617.

<sup>375</sup> Tamtéž.

<sup>376</sup> Tamtéž.

<sup>377</sup> Tamtéž.

<sup>378</sup> LAHODA, Vojtěch, NEŠLEHOVÁ, Mahulena, ed. *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 1998, s. 168.

<sup>379</sup> TEIGE, Karel. „Poetismus“. In: VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1971, s. 554–561.

atmosférou. (...) Poetismus není uměním, tj. umění v dosavadním romantickém smyslu slova (...), ale nastolil vládu čisté poezie, skvívá se v nesčetných formách. (...) Poetismus je především *modus vivendi*. Je funkcí života a zároveň naplněním jeho smyslu. Je strůjcem obecného lidského štěstí a krásné pohody (...) umění, které přináší poetismus, je ležerní, dovádivé, fantaskní, hravé neheroické a milostné (...) hra krásných slov, kombinace představ, předivo obrazů. Poetismus je uměním žít a užívat.<sup>380</sup> Teige dále píše, že poetismus chce léčit „morální kocovinu“, se kterou lidstvo vyšlo z války, a proto klade důraz na individuální svobodu člověka a obnovu citového života, radosti a fantazie. Poetismus je také reakcí na „romantické estétství a tradicionalismus“. Jako tvůrce poetického umění Teige jmenuje sebe a Jaroslava Seiferta, dále pak Vítězslava Nezvala a Jiřího Voskovce.

Jaroslav Seifert v rozhovoru z roku 1967 o poetismu řekl: „Bylo to lapidární poučení ze Sovětského svazu. Pozorně jsme sledovali vývoj proletářské kultury tam. A nezamlouvaly se nám poněkud primitivní formy, do kterých byly poezie a všechno ostatní vtlačovány. Zamilovali jsme se do Apollinaira. (...) Byli jsme mladí, plní toužení a před námi svět se všemi krásami. Chtěli jsme se ho zmocnit. Nejen pro své umění, ale i pro své nedočkavé životy. (...) Přes všechny bolesti a svízele to byla doba pohody a všelijakých rozkoší a nabízela se nám dost ochotně. (...) Co byl poetismus? Všechna ta pohoda života a pak neutuchající vynalézavost Teigeho.“<sup>381</sup>

### III. 3.1. Poetická poezie

Nová poetika poetismu, která ovlivnila nejen českou poezii, ale i prózu, výtvarné umění i divadlo, se vyznačovala lyričností, fantazií nevázanou konvencemi, asociativními řetězci představ, improvizací, hravostí a humorem, slovními hříčkami, byla výrazem okouzlení emocemi a city, které vyvolávalo nové vidění světa. Je příznačné, že s nástupem poetismu byla výrazně oslabena epická poezie, která byla nahrazena lyrickým pásmem, jehož „otcem“ je právě Guillaume Apollinaire,<sup>382</sup> který se pro Devětsil stal novým vzorem, jak dokládají slova Jaroslava Seiferta, který jeho básně ve dvacátých letech dokonce překládal: „Nade vším nám zářilo velké básnické umění Apollinairovo, které nás

---

<sup>380</sup> Tamtéž, s. 561.

<sup>381</sup> *DJS*, sv. 14, s. 343.

<sup>382</sup> Guillaume Apollinaire (1880–1918).



oslnilo.<sup>383</sup> Poetistická báseň tedy byla po Apollinairově vzoru „metaforickým pásmem překvapivých, analogických obrazů, inspirovaných simultánně vnímanou realitou současného života a moderního světa, a častou interferencí exotických, snových, nebo vzpomínkových představ“.<sup>384</sup>

Ústřední postavou nového směřování Devětsilu se stal Vítězslav Nezval, jehož básně byly otištěny už ve sbornících Devětsilu z roku 1922. Za první poetistickou sbírku vůbec je pak považována jeho *Pantomima*<sup>385</sup> z roku 1924, která je výjimečná také tím, že ji kromě ilustrací doprovází fotografie hollywoodských hereček, klaunů, obrazů, ale i obrazové básně. Typografickou úpravu sbírky provedl Karel Teige, který usiloval o to, aby se z básní staly vizuální objekty. To znamená, že typografie už není vnímána jako „pomocná technická disciplína“, ale jako neoddelitelná součást charakteru sbírky. Nezvalova sbírka je také charakteristická tím, že v duchu poetismu ruší hierarchii mezi jednotlivými druhy umění, vyzdvihuje obory dosud málo uznávané (film, fotografie), neuznává umění vysoké a nízké, čerpá podněty např. z jarmareční písně, komedie dell'arte, afrického i lidového umění. Sbírkou je výrazem toho, jak široce je pojem „poezie“ nově vnímán, a to nejen obsahem, ale i formou: zahrnuje filmový scénář, libreto, vaudeville i básnický esej a velké množství citátů od prokletých či soudobých francouzských básníků.

Druhou programovou básnickou sbírkou poetismu je bezpochyby Seifertova třetí sbírka *Na vlnách TSF*, jejíž typografickou úpravu měl opět na starosti Teige. Jaroslav Seifert na jedinečnost této grafické úpravy vzpomínal následovně: „Knížka byla na tehdejší poměry opravdu exkluzivní. Již sám titul. Jako jedna z prvních knížek se hlásila k novému uměleckému směru (...) a duch poetismu se ohlašoval na jejích stránkách nejen hlasitě, ale i s provokační apertností. (...) Teige si dal záležet. Seriózní tiskárna pana Obziny ve Vyškově musila použít téměř všech typů, které měla ve svých kasách, ale k tomu musila ještě hodit pod stůl všechna typografická pravidla. (...) Každá báseň byla sázena jinak. Některá báseň byla na výšku, jiná po délce strany.“<sup>386</sup> Název (TSF = francouzsky *télégraphie sans fil*, zkratka se běžně používala pro označení rozhlasu) můžeme volně přeložit jako „na rozhlasových vlnách“ a pro básníka neznámá jen programové přihlášení k Francii, ale i metaforu pro metodu, jíž ve sbírce pracuje: básně jsou těmto rozhlasovým zprávám vlastně podobné, mají čtenáře informovat o prožívané přítomnosti,

---

<sup>383</sup> *DJS*, sv. 14, s. 322.

<sup>384</sup> LAHODA, Vojtěch, NEŠLEHOVÁ, Mahulena, ed. *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 1998, s. 188.

<sup>385</sup> NEZVAL, Vítězslav. *Pantomima*. 5. vyd., v této typografii Karla Teigeho 2., Praha: Akropolis, 2004.

<sup>386</sup> *DJS*, sv. 15, s. 352.

o tom, co se v daném okamžiku děje v lidském nitru, co člověka v daném okamžiku napadá, a to telegraficky stručně, bez vůdčí myšlenky nebo předem stanového záměru. Básník je ve svých představách očarován celým světem, či spíše je očarován samotnými představami o exotickém světě. Zčásti čerpá ze svých vlastních zážitků, protože v roce 1924 s Karlem Teigem navštívil Francii a Itálii, nicméně se nechává unášet představami a ve sbírce navštěvuje i New York či Afriku. Cestování patřilo mezi vyzdvihované druhy poetistických zábav a básník tak chtěl ukázat pestrost a mnohotvárnost světa.

Jednotlivé básně jsou vystavěny na asociačním principu a realita je vnímána simultánně, to znamená, že báseň není spjata s pouze jedním tématem nebo zážitkem, téma je rozloženo na několik dílčích představ nebo myšlenek, které se zase sprádají s jinými. Jeho asociace jsou většinou založeny na principu podobnosti, a to buď vizuální – to, co básník vidí, v něm vyvolává další představy (např. dívčí prsa mu připomenou jablka z Austrálie) –, nebo metonymické, tedy na základě společných vlastností jinak vzdálených věcí nebo jevů. Básník v neposlední řadě využívá i homonymie nebo polysémie slov. Často jsou jeho asociace založeny také na zvuku jednotlivých slov, Seifert boří ustálená slovní spojení, jeho básně jsou plné paradoxů a kontrastů, čemuž odpovídá i motto sbírky, které parafrázuje verše Karla Hynka Máchy: „Na tváři lehký žal, hluboký v srdci smích.“ Seifert totiž vnímá poezii také jako hru, verše mají někdy až anekdotický charakter (druhý oddíl sbírky se jmenuje *Zmrzlé ananasy a jiné lyrické anekdoty*) a Seifert v nich čerpá z příznačných poetistických motivických okruhů: kavárny, cirkusy, sport, láska a další. V Seifertově sbírce se poetistická hravost, která čerpá z obyčejné lidové zábavy, spojuje s polytematičností a simultaneitou, která je odrazem moderní francouzské poezie. Seifert se, podobně jako Nezval, soustředí na význam samotné poezie. Hned první báseň sbírky je jakýmsi vyznáním Apollinairovi, otcí moderní francouzské poezie i polytematického básnického pásma, druhá báseň ve sbírce pak oslavuje novou poetistickou poezii. Také všední skutečnost vidí básník jako kouzelnou a poetickou: básní se může stát jízdni řád, básníkem zahradník. V básni *Slova na magnetu* Seifert píše: „v lyrické účesy chci verše jak vlasy své dívky splétat“,<sup>387</sup> usiluje tedy hlavně o čistý a konvencemi neomezovaný lyrismus, čistou fantazii. Toho dociluje již zmíněným asociačním principem výstavby básní, které postrádají jednotící téma. Někdy jsou vedle sebe postaveny děje naprosto nesouvisející či protichůdné, čímž je posílena simultaneita času a mnohotvárnost světa.

---

<sup>387</sup> *DJS*, sv. 2, s. 63.

Teigeho typografická úprava někdy podtrhuje vizuální charakter Seiferty poezie, například v básni věnované Apollinairovi odsazení posledních veršů od sebe vytváří dojem základny Eiffelovy věže. Básně *Objevy* či *Počítadlo* se díky Teigeho úpravě staly obrazovými básněmi, v prvním případě se báseň stává letákem s mapou, který hlásá objev Kryštofa Kolumba, v druhém případě je báseň zasazena do typografického obrazce dětského počítadla. Teige ale hlavně používal různé typy písma, což byla do jisté míry hra, stejně jako samotná poezie, aby postihl různorodost světa, o které básně vypovídají, někdy jiný druh písma sloužil jako zdůraznění určitých slov nebo veršů.

Sbírka obsahuje také báseň *Miss Gada Nigi*, kterou sice nedoprovází žádné věnování, ale podle vzpomínek Vítězslava Nezvala ji Seifert napsal pro Toyen, „když se do ní na krátký čas zamiloval“.<sup>388</sup> Podle Nezvala ji Seifert napsal „po lásce“<sup>389</sup> a báseň se dá opravdu vnímat jako vyznání z nešťastné lásky, ač už mottem sbírky je smutek odsunut jakožto nežádoucí emoce do pozadí. Seifert v básni používá typických poetistických motivů: miss Gada Nigi je akrobatkou, jež „se usmívá na hvězdy / (...) a učí se tančit na hlavě vzepjatého koně“,<sup>390</sup> zatímco „dole v písku usíná clown jako pták“.<sup>391</sup> V poslední strofě lyrický subjekt akrobatku prosí, ať nepřemýšlí o hvězdách, „neboť v čarách ruky sevřen osud clown a já a vy / to jen milenci umírají bezděčně láskou / jen slyšte / v polibku ztichly dvě útlé flétny dechu“.<sup>392</sup> Těžko říci, můžeme-li brát Nezvalova slova vážně, podle Jaroslava Seiferta se Toyen v Devětsilu „líbila kdekomu“.<sup>393</sup>

Vítězslav Nezval a Jaroslav Seifert patřili k průkopníkům poetismu, nicméně poetistické sbírky psali ve dvacátých letech i Konstantin Biebl,<sup>394</sup> František Halas, Jiří Voskovec a Vilém Závada;<sup>395</sup> prozaické poetistické texty psali Karel Konrád<sup>396</sup> či Vladislav Vančura.

### III. 3.2. Úloha knižní typografie v poetismu

Již jsem uvedla, že v období poetismu nabyla na důležitosti knižní typografie a knižní grafika. Nové podněty do této oblasti vnesl Karel Teige, který dlouhodobě

---

<sup>388</sup> NEZVAL, Vítězslav. *Z mého života*. Československý spisovatel, 1978, s. 122.

<sup>389</sup> Tamtéž.

<sup>390</sup> *DJS*, sv. 2, s. 43.

<sup>391</sup> Tamtéž.

<sup>392</sup> Tamtéž.

<sup>393</sup> *DJS*, sv. 15, s. 353.

<sup>394</sup> Konstantin Biebl (1898–1951).

<sup>395</sup> Vilém Závada (1905–1982).

<sup>396</sup> Karel Konrád (1899–1971).

zpracovával vlivy sovětského konstruktivismu a německého Bauhausu na české umění, které později shrnul ve stati *Moderní typy*. Raná konstruktivistická fáze české moderní typografie se vyznačovala střídáním různých typů a velikostí písma, výraznou „plakátovou“ úpravou a izolováním ústředních pojmů nebo myšlenek.<sup>397</sup> Příkladem mohou být obálky prvních dvou poetistických sbírek Nezvala a Seiferta z roku 1924. Po roce 1925 pak v knižní typografii převládá vliv funkcionalismu, knihy jsou koncipovány na geometrické osnově a obrazové básně jsou nahrazeny jednoduchými fotomontážemi či čistě typografickými kompozicemi.<sup>398</sup>

V oblasti knižní grafiky a typografie se výrazně uplatnili Toyen a Jindřich Štyrský, kteří se v této oblasti začali angažovat až po roce 1925. Je potřeba zdůraznit, že českou typografii výrazně ovlivnily teze o konci tradičního malířství a závěsného obrazu a jejich nahrazení obrazovými básněmi, jež do českého prostředí přinesl Teige. Funkce závěsného obrazu se totiž do jisté míry přenesla na knižní obálku. „Knižní obálka měla sice zastoupit závěsný obraz, ale zároveň si uchovávala jeho významové rozpětí, jež se nedalo zúžit jen na vlastní typografický výkon.“<sup>399</sup> Teigeho konstruktivistické zásady, že knižní obálka má být podobná plakátu, který evokuje obsah knihy, ovlivnily i typografickou tvorbu Štyrského a Toyen. Tomuto pojetí obálky nejlépe odpovídala fotomontáž, která mohla ve zkratce vypovědět o obsahu knihy, a proto Štyrský a Toyen vytvářeli mezi lety 1925 až 1928 fotomontážní obálky například k *Falešnému mariáši* od Vítězslava Nezvala nebo k *Roztočenému jevišti* od Jindřicha Honzla. Podobu knižních obálek Štyrského a Toyen ovlivnil i artificialismus, tedy umělecký směr, který Toyen se Štyrským založili při několikaměsíčním pobytu v Paříži v roce 1926 a který můžeme do jisté míry vnímat jako pendant poetismu. Jednou z obálek, do které se artificialismus promítl, byla obálka ke sbírce Jaroslava Seiferta *Slavík zpívá špatně* z roku 1926 (viz *Obrazový katalog Toyen*). Není však jisté, že Toyen se Štyrským Seifertovy verše znali a věděli, k jakým básním navrhnou obálku, spíše se zdá, že na obálce testovali možnosti vlastního uměleckého výrazu.<sup>400</sup> Po tomto období se Štyrský a Toyen knižní typografii věnovali odděleně, Toyen se prací s knihou věnovala až do konce života, výrazně se uplatnila i v oblasti knižní ilustrace.

---

<sup>397</sup> LAHODA, Vojtěch, NEŠLEHOVÁ, Mahulena, ed. *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 1998, s. 175.

<sup>398</sup> Tamtéž.

<sup>399</sup> BYDŽOVSKÁ, Lenka a SRP, Karel. *Knihy s Toyen*. Praha: Akropolis, 2003, s. 11.

<sup>400</sup> BYDŽOVSKÁ, Lenka a SRP, Karel. *Knihy s Toyen*. Praha: Akropolis, 2003.

Domovským nakladatelstvím Devětsilu se stal v roce 1925 Odeon, který téhož roku založil Jan Fromek,<sup>401</sup> jenž od roku 1920 pracoval v Komunistickém nakladatelství, kde se seznámil s Jaroslavem Seifertem. Právě díky Seifertovi se Fromek následně seznámil i s umělci z Devětsilu a založil „jejich“ nakladatelství. Ediční program Odeonu vznikala tradičně v pražských kavárnách. Do neformální ediční rady Odeonu patřili Toyen, Nezval, Vančura a další. Hlavní slovo měl samozřejmě Karel Teige, který prosadil, že Odeon vydával výhradně díla umělců z Devětsilu a jejich zahraničních přátel či vzorů.<sup>402</sup> Také tu vycházel nový časopis Devětsilu *ReD*,<sup>403</sup> jehož hlavním redaktorem byl Teige. Byl to nejvýznamnější, nejobsáhlejší a nejmezinárodnější časopis skupiny. S Devětsilem Fromek spolupracoval až do jeho rozpadu na začátku třicátých let.

### III. 3. 3. Poetismus ve výtvarném umění (artificialismus)

Na předchozích řádcích jsem poukázala na to, jak poetismus ovlivnil podobu české typografie, nyní se zaměřím na to, jak se promítl do českého malířství. Jako nejlepší příklad poslouží umělecký vývoj Toyen, která do Devětsilu spolu se Štyrským vstoupila v roce 1923. Jaroslav Seifert ve svých vzpomínkách píše, že „záhy poté, co mezi nás oba umělci přišli, jejich obrazy zlyričtely, zřejmě pod jistým vlivem poetismu.“<sup>404</sup>

Toyen se malířství začala soustavně věnovat o rok dříve, než do Devětsilu vstoupila, tedy roku 1922, kdy se seznámila s Jindřichem Štyrským. V této nejranější tvorbě se vyrovnávala s vlivy kubismu a purismu, a pro její obrazy je typické zejména značné tvarové zjednodušení.<sup>405</sup> Tyto obrazy představila na výstavě Devětsilu „Bazar moderního umění“ v roce 1923, již v roce 1924 se však od kubismu i purismu vzdálila a vytvořila sérii drobných obrázků, které byly ovlivněny lidovým naivismem po vzoru Henriho Rousseaua, tedy poetikou, které se umělci z Devětsilu věnovali už o dva roky dříve. Toyen ve svých kresbách zobrazovala exotické krajiny, nebo Egyptany, Afričany a Číňany. Některé tyto obrázky byly inspirovány cestou do Francie, kterou Toyen podnikla v roce 1924 a kde viděla cirkusy, komedianty, polykače mečů a tanečnice. Obraznost Toyen v tomto období jasně souvisela s poetismem, ač nevyužívala soudobých výtvarných prostředků avantgardy, především obrazových básní. Motivy poetického Devětsilu se

---

<sup>401</sup> Jan Fromek (1901–1966).

<sup>402</sup> PIORECKÁ, Kateřina a PIORECKÝ, Karel. *Praha avantgardní: literární průvodce metropolí v letech 1918–1938*. Praha: Academia, 2014, s. 240.

<sup>403</sup> Od roku 1927 do roku 1931.

<sup>404</sup> *DJS*, sv. 15, s. 186.

<sup>405</sup> SRP, Karel. *Toyen*. Praha: Argo, 2000, s. 17.

odrážejí i na dalších samostatných obrazech Toyen z roku 1925, na nichž malovala kavárny, přístavy, parníky a cirkusy.

O rok později odjela Toyen se Štyrským do Paříže, kde v té době dominovaly dva umělecké směry, surrealismus a abstrakce. Oba se nepřiklonili ani k jednomu z nich a založili si směr vlastní: artificialismus, s tím, že odmítli další přívržence či následovníky. Artificialismus byl svébytnou reakcí na teze o konci tradičního malířství, které mělo být nahrazeno fúzí moderního malířství a moderní poezie, tedy obrazovými básněmi. Hlavním požadavkem artificialismu proto bylo ztotožnění malíře a básníka. „Artificielismus je ztotožněním malíře a básníka. Neguje malířství jako pouhou formovou hru a zábavu očí (bezpředmětné malířství). Neguje malířství formově historizující (surrealismus).“<sup>406</sup> Dalším podstatným znakem artificialismu bylo vyzdvižení role vzpomínky, která však byla nezávislá na lidské paměti, neznamena pouhou reminiscenci na zážitky, ale poukazovala na vzdálenější zdroje obraznosti přesahující individuální zkušenost.<sup>407</sup> Vzpomínka tedy nebyla vázána na empirickou realitu. „Artificielismus má abstraktní vědomí reality. Nepopírá existenci reality, ale neoperuje s ní. (...) Imaginace ztrácí reálnou spojitost. (...) Artificialní obraz není vázán na realitu v podmínkách místa, času a prostoru, proto nedává asociativních představ.“<sup>408</sup> Cílem artificialismu bylo narušit obvyklou divákovou imaginaci, podobně jako poetická báseň. Tomu odpovídalo i používání neobvyklých malířských technik, jako stříkání barvy přes různé předměty na plátně, nebo užívání různých barevných odstínů. To, že byla artificialní imaginace nezávislá na realitě, umožnilo vznik různých abstraktních novotvarů, které, ač nemají nic společného s realitou, „zůstávají vzdáleným echem předmětů vizuálního světa“.<sup>409</sup> V období artificialismu udržovali Toyen a Štyrský zvlášť těsný vztah s básníky, kteří jim vymýšleli názvy k jejich obrazům. Nejčastěji to byli Vítězslav Nezval, ale také František Halas, Konstantin Biebl či Jaroslav Seifert. Názvy artificialních obrazů tak důvěrně korespondovaly s poetickou poezií.<sup>410</sup>

Artificialismem se ve své práci podrobněji zabývám také proto, že na artificialní tvorbu Toyen reagoval Jaroslav Seifert ve třicátých letech v poezii i v publicistice. Toyen byla v tomto období přitahována polaritou země a vody, písku a moře, jež ve vrcholné fázi artificialismu propojovala v jednotný živel, který pohlcoval i vyvrhoval různé předměty. Zajímala se o svět pod vodní hladinou, aby ještě více zdůraznila svůj zájem o tekoucí

---

<sup>406</sup> ŠTYRSKÝ, Jindřich. „Artificielisme“. In: ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Texty*. Praha: Argo, 2007, s. 17.

<sup>407</sup> SRP, Karel. *Toyen*. Praha: Argo, 2000., s. 49.

<sup>408</sup> ŠTYRSKÝ, Jindřich. „Artificielisme“. In: ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Texty*. Praha: Argo, 2007, s. 17.

<sup>409</sup> SRP, Karel. *Toyen*. Praha: Argo, 2000., s. 17.

<sup>410</sup> Tamtéž, s. 62.

hmotu a zbavila se tak všech konvenčních prostorových vztahů, protože pohled do vody často rozostřoval konkrétní tvar.<sup>411</sup> Malovala bažiny, moře a močály, jež začaly na začátku třicátých let vydávat ze svého nitra konkrétní předměty, často přírodniny, ale také kusy barevné hmoty, z nichž pak Toyen sestavovala různé barevné trsy odlišující se od sebe lineárním obrysem. Toto pojetí krajiny vyvrcholilo sérií obrazů z roku 1931. Příkladem těchto obrazů může být obraz *Jitro*,<sup>412</sup> na němž jsou na diagonále styku země a moře umístěny nejrůznější archetypální tvary, jež někdy připomínají jakési kvetoucí zkameněliny v barvách červené, světle žluté a modré, nebo na hladinu vyvrhnuté korálové útesy.

Za mezník, který v tvorbě Toyen a Štyrského uzavírá období artificialismu, je možné považovat pražskou mezinárodní výstavu „Poezie 1932“, kterou uspořádal Spolek výtvarných umělců Mánes. Tehdy Toyen a Štyrský opustili artificialismus a přiklonili se k surrealismu. Na této výstavě se projevilo, že od začátku třicátých let k surrealismu začala tíhnout podstatná část české i světové avantgardy a že se jeho vlivem začalo měnit chápání obrazu jako takového. Ač název výstavy ještě odkazuje k pojetí poezie v širokém slova smyslu, jak ji chápal Devětsil, a výstavy se zúčastnilo množství bývalých členů Devětsilu, obraz již přestal být obrazovou básní a stal se nositelem hlubších významů, které pramenily z nevědomí. Štyrský v roce 1934 přehodnotil vztah artificialismu k surrealismu a začal artificialismus chápat jako uzavřený umělecký směr, který se nachází mezi kubismem a surrealismem: „Kdybych měl situovati artificialismus, označil bych ho za pojítko mezi kubismem a surrealismem.“<sup>413</sup>

### III. 4. Seifert na prahu vlastní poetiky

Ve stejné době, kdy Toyen se Štyrským zakládají artificialismus, tedy v roce 1926, vydal Jaroslav Seifert sbírku *Slavík zpívá špatně*, ke které Toyen se Štyrským vytvořili artificialní obálku, jak jsem již uvedla. Tato sbírka je důležitá zejména proto, že jí končí období Seifertova poetismu, a předznamenává básníkovu směřování v letech třicátých. V roce 1925 jel Seifert jakožto redaktor Komunistického nakladatelství spolu s dalšími levicovými intelektuály do Moskvy, kde „zcela vystřízlivěl ze snu o blízkosti lepšího

---

<sup>411</sup> Tamtéž, s. 58.

<sup>412</sup> *Jitro*, 1931, 89 × 115,5 cm, kombinovaná technika na plátně, signováno, Moravská galerie v Brně.

<sup>413</sup> ŠTYRSKÝ, Jindřich. „Surrealistické malířství“. In: ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Texty*. Praha: Argo, 2007, s. 127.

světa“<sup>414</sup>. Nejlépe to vystihují lakonické verše: „Byla to revoluce. Toť vše.“<sup>415</sup> Podstatná část básní se ještě sice nese v poetistickém duchu, ale jejich charakter se začíná proměňovat: vytrácí se jejich polytematičnost a hravost, jsou soustředěny kolem jednoho tématu. Stále častěji se i do poetisticky zabarvených básní vlamují motivy zmaru, melancholie a smrti. Ve verších básník vzpomíná na válku i revoluci, vrací se tedy k motivům, se kterými pracoval ve svém proletářském období, nyní s nimi však pracuje jiným způsobem: verše mají melancholické zabarvení, básník se táže po smyslu lidského údělu a života. Seifert v této sbírce čerpá z obou zdrojů své básnické zkušenosti, z proletářství i z poetismu, zhodnocuje je a vytváří svou vlastní poetiku. „Melancholicko-ironické ohlédnutí za vlastní minulostí i historickými událostmi se tu poprvé stalo hlavním principem básní, které až dosud žily (...) záznamem okamžiku, případně (...) vizi budoucnosti.“<sup>416</sup> Seifert v této knize poznal, kam vedly sny o velké budoucnosti, a proto, obohacen o tuto zkušenost, už nevzývá všechny krásy světa a upíná se zpět k domovu.

Odrzem toho, jak se změnilo básníkovo vidění světa je i článek *Jaroslav Seifert o sobě* z téhož roku, kde mimo jiné básník píše: „Knížky, které jsem dosud vydal, jsou mi lhostejné. Jsou mi protivné. Nelíbí se mi. Jsou neupřímné a špatné.“<sup>417</sup> Tato změna pohledu na svět měla konkrétní impuls v roce 1929, kdy byl Seifert vyloučen z komunistické strany, protože protestoval proti její bolševizaci pod vedením Klementa Gottwalda.<sup>418</sup> V důsledku vyloučení ze strany byl Seifertovi ukončen zaměstnanecký poměr v Komunistickém nakladatelství a ve stejném roce byl vyloučen i z Devětsilu. Vítězslav Nezval o tom píše ve svých vzpomínkách: „Jednou přišel Seifert do konfliktu s Devětsilem a my za jeho nepřítomnosti jsme nad ním vyřkli ošklivý verdikt: vyloučili jsme ho z našich řad. (...) Náhle jsme si uvědomili, že ztrácíme přítele, ale náš pohled neodhadl, jak daleko až se nám může ztratit. Dnes jsem si vědom, že jsme zašli příliš daleko. Jaroslav Seifert se nám ztratil. V mnohém se osvobodil od našich přece jen trochu sektářských rituálů. Jeho vlastní nota se zvolna probouzela pod různými nánosy a Seifert si hledal svou vlastní tradici. (...) Ať už problémy poezie se mění a její barvy se střídají, Seifertova poezie v urputném boji s krizemi zvítězila.“<sup>419</sup>

---

<sup>414</sup> BROUSEK, Antonín. „Jaroslav Seifert“. In: FLAIŠMAN, Jiří, ed. *Čtení o Jaroslavu Seifertovi*. Praha: Institut pro studium literatury, 2014, s. 114.

<sup>415</sup> *DJS*, sv. 2, s. 126.

<sup>416</sup> BROUSEK, Antonín. „Jaroslav Seifert“. In: FLAIŠMAN, Jiří, ed. *Čtení o Jaroslavu Seifertovi*. Praha: Institut pro studium literatury, 2014, s. 115.

<sup>417</sup> *DJS*, sv. 12, s. 188.

<sup>418</sup> Klement Gottwald (1896–1953).

<sup>419</sup> NEZVAL, Vítězslav. *Z mého života*. Československý spisovatel, 1959, s. 255.



Samotný Seifert své vyloučení komentoval takto: „Už mě to tehdy tolik nebolelo. Devětsil pomalu končil své tvůrčí poslání v českém kulturním životě (...). Členové už začínali nepotřebovat mladý spolek, který by pomáhal jejich práci. Mnohé z věcí avantgardní generace byly již probíjovány a každý z nás už byl natolik hotový, že se rozhodl jít vlastní cestou a nechtěl být spoután pravidly spolkové hry. (...) Co se mě při rozchodu dotklo nejvíce, bylo poněkud nalomené přátelství s Teigem. (...) Když později Nezval s Teigem přivezli z Paříže surrealismus, setkával jsem se s nimi méně a méně.“<sup>420</sup> A přece přínos Devětsilu, který se rozpadl rok po jeho vyloučení, hodnotil kladně: „Devětsil v plné míře splnil své poslání. Jeho přátelskou a plodně uměleckou atmosférou prošla většina příslušníků meziválečné generace a naplnili kulturní svět významnými díly.“<sup>421</sup>

Funkci Devětsilu do jisté míry převzala tzv. Levá fronta, jež byla ustanovena roku 1929. Pod jejím prvním společným prohlášením jsou podepsáni Seifert i Toyen. Levá fronta nebyla kavárenským spolkem, ale politickou organizací, která propagovala socialistickou kulturu a měla řadu sekcí (literární, architektonickou, fotografickou, ale i lékařskou nebo ekonomickou a jiné). Pod záštitou Levé fronty se pravidelně pořádaly schůze, výstavy a různé kulturní akce, existovalo také nakladatelství Levá fronta a do roku 1933 vycházel stejnojmenný časopis. Seifert v Levé frontě patrně setrval jen krátce, protože i Levá fronta spolupracovala s KSČ, kterou Seifert nepřestal kritizovat a se kterou se definitivně rozešel, ale i nadále zůstal levicově smýšlejícím intelektuálem.

Seifertovým posledním zúčtováním a definitivním rozhodem s Devětsilem a poetismem se stala jeho další sbírka *Poštovní holub* z roku 1929. Zde vyvrcholila proměna básnickovy poetiky, která byla započata již roku 1926 ve sbírce *Slavík zpívá špatně*. Touto proměnou a dalším směřováním Seifertovy tvorby se budu zabývat v následující kapitole.

---

<sup>420</sup> *DJS*, sv. 15, s. 532.

<sup>421</sup> Tamtéž, s. 144.

## IV. Seifert jako intimní lyrik i obránce vlasti

### IV. 1. Nová poetika

Uvedla jsem, že ve sbírce z roku 1929 *Poštovní holub* se výrazným způsobem proměnila Seifertova poetika, a sbírka tak předznamenala básníkovu směřování v letech třicátých, která se již nenesla ve znamení skupinových hnutí, ale naopak ve znamení „výrazné individualizace a diferenciací poetik jednotlivých autorů“.<sup>422</sup> Jedinou výraznou uměleckou skupinou, která ve třicátých letech v Československu existovala, byla Surrealistická skupina, jež byla založena v roce 1934 v Praze pod vedením Vítězslava Nezvala; podle Nezvalových vzpomínek<sup>423</sup> však založení skupiny nejvíce prosazovali Štyrský a Toyen. Dalšími členy skupiny byli básník Konstantin Biebl, sochař Vincenc Makovský,<sup>424</sup> divadelní režisér Jindřich Honzl, hudební skladatel Jaroslav Ježek<sup>425</sup> a psychoanalytik Bohuslav Brouk.<sup>426</sup> O rok později se ke skupině připojil Karel Teige, který se stal jejím hlavním mluvčím. Surrealismem byla ve třicátých letech ovlivněna valná část umělců ze všech oborů: výtvarníků, literátů, fotografů i divadelníků,<sup>427</sup> na Jaroslava Seiferta však neměl surrealismus vliv: „Surrealismus mi byl tehdy cizí. Šel jsem již jinudy a jinam. Dívám-li se na tento rozchod dnes,<sup>428</sup> nešlo o nic jiného než osamozřejmé třídění generační. V tvůrčím kontaktu s Teigem jsem již nebyl. Byla to léta přátelství s Neumannem a Horou.“<sup>429</sup> Protože byl surrealismus Seifertovi cizí, vztahoval se k němu ve třicátých letech pouze okrajově (věnoval mu pár satirických veršů, viz dále) a nekomentoval ani surrealistickou tvorbu Toyen, ač ji nepochybně sledoval.

Ve sbírce *Poštovní holub* ještě doznívá poetismus, stále se zde uplatňuje například propojování kontrastních motivů či parafráze. Jedna z básní, která ještě rozvíjí poetistickou obraznost, je báseň *Mokrý obraz*, jež je věnována malíři Josefu Šimovi, který patřil k zakládajícím členům Devětsilu a od dvacátých let žil v Paříži, Prahu však pravidelně navštěvoval, jak vyplývá ze Seifertových vzpomínek. Báseň je tesknou vzpomínkou a loučením se s mládím, v němž básník potkával s kamarády „krásné dívky“, které „již nikdy

---

<sup>422</sup> PEŠAT, Zdeněk. *Jaroslav Seifert*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 84.

<sup>423</sup> NEZVAL, Vítězslav. *Z mého života*. Československý spisovatel, 1987, s. 275.

<sup>424</sup> Vincenc Makovský (1900–1966).

<sup>425</sup> Jaroslav Ježek (1906–1942).

<sup>426</sup> Bohuslav Brouk (1912–1978).

<sup>427</sup> LAHODA, Vojtěch, NEŠLEHOVÁ, Mahulena, ed. *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 1998, s. 237.

<sup>428</sup> Jedná se o rozhovor z roku 1966.

<sup>429</sup> *DJS*, sv. 14, s. 323.

nespatříme v životě“.<sup>430</sup> Město, ve kterém básník dívky potkával, je přirovnáváno k poetisticky rozmanitým motivům: hrací kostce, ptačí písni, vějíři nebo lastuře na břehu moře a mnohým dalším. Rozloučení s tímto městem můžeme vnímat jako symbolické rozloučení s poetismem.

Novým a zásadním motivem v Seifertově poezii je čas a jeho plynutí, které je spojeno se smrtí člověka. Plynutí času vyvolává smutné vzpomínky na mládí za první světové války, básník se vrací i k tématu Prahy, ovšem nikoli k Praze dělnického předměstí, ale k Praze historické, k Praze 19. století. Motiv plynoucího času má hlavní podíl na celkovém zintimnění Seifertovy poezie, jež bude pokračovat v letech třicátých. Dalším novým rysem je písňový charakter veršů, který nahrazuje dřívější poetistickou hru se slovy. Básník v této sbírce začíná také pracovat s refrénem a rýmem, ovšem ještě ne důsledně.

Jak už jsem zmínila, třicátá léta v poezii znamenala individualizaci a zintimnění poetiky, a to nejen u Seiferta, ale i u řady dalších autorů, jakými byli František Halas, Vladimír Holan, Josef Hora, nebo Jan Zahradníček.<sup>431</sup> Všechny tyto autory spojuje rovněž téma, jímž je poezie třicátých let naplněna: smrt a zmar. Příčinou bylo mimo jiné vypuknutí světové hospodářské krize, která poznamenala také Československo. V této nové politicko-společenské situaci se jedinec proměnil na neužitečnou pracovní sílu<sup>432</sup> a básníci byli plni pochyb o tom, zda poezie může tuto situaci změnit, a proto se věnovali spíše pesimisticky laděné intimní poezii. Sám Seifert v rozhovoru z roku 1967 zpětně hovoří o hospodářské krizi jako „zlomu“.<sup>433</sup> Intimní poezie byla také reakcí na avantgardu dvacátých let, která tuto sféru tvorby přehlížela; zároveň intimní poezie předznamenala jazyk, jímž básně hovořily na konci třicátých let, v době ohrožení a nacistické okupace země, kdy „celá naše spisovatelská obec stála v jednom šiku a spisovatelé na sebe brali úlohu svědomí národa.“<sup>434</sup>

Jaroslav Seifert ve třicátých letech napsal intimně laděné sbírky *Jablko s klínem*<sup>435</sup> (1933) a *Ruce Venušiny* (1936), ale souběžně publikoval aktuální příležitostné verše

---

<sup>430</sup> *DJS*, sv. 3, s. 26.

<sup>431</sup> Jan Zahradníček (1905–1960).

<sup>432</sup> PEŠAT, Zdeněk. *Jaroslav Seifert*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 84.

<sup>433</sup> *DJS*, sv. 14, s. 345.

<sup>434</sup> Tamtéž, s. 390.

<sup>435</sup> Název v této podobě autor důsledně uváděl za svého života, po jeho smrti (v roce 1990) vyšla kniha s názvem *Jablko z klína*.

v novinách, z nichž sestavil samostatné sbírky *Zpíváno do rotačky* (1936) a *Jaro, sbohem* (1937).<sup>436</sup>

Ve sbírce *Jablko s klína* především krystalizuje nová písňová forma básní, na které básník začal pracovat už ve sbírce předchozí. Seifert navíc užívá mluveného projevu, básně sugerují přirozený tok řeči, který je rozčleněn do pravidelných, zpravidla čtyřveršových (převážně jambických) rýmovaných strof. Práci s veršovou intonací a rýmem pak Seifert dospívá k písňové melodičnosti veršů, jejichž intimita je zdůrazněna zpovědním charakterem básní, často se jedná o vzpomínky na dětství a podobně. Ústředním motivem tedy zůstává čas a jeho plynutí, pomíjivost všech věcí i dějů. Ale nejde tu však jen o spění všech věcí k zániku, básník zachycuje i jejich proměnlivost; motiv proměny je přítomen téměř v každé básni. Tyto proměny jsou provázeny návratem k simultaneitě dění,<sup>437</sup> ovšem už ne v poetistickém smyslu, kdy báseň ztrácela jednotící téma a stávala se polytematickým pásmem, ale ve smyslu konfrontace viděného s pocity lyrického subjektu, čímž je oslabena jednoznačnost básní. Tragičnost a tíha, které jsou typické pro jiné básnické sbírky ze třicátých let,<sup>438</sup> je u Seiferta vyvažována právě výrazovými prostředky, jako je melodičnost a osobitá obraznost, která zůstala autorovi vlastní, ač už opustil poetistická východiska.

#### IV. 1.1. Záchranný pás umění

Následující sbírka *Ruce Venušiny* svou poetikou, zejména po formální stránce, navazuje na *Jablko s klína*. Nicméně některé rysy, které byly charakteristické pro předešlou sbírku, nyní ustupují do pozadí, zejména hovorový ráz básní a subjektivní vidění světa. Ani věčný zápas s dočasností není tak často přímo tematizován jako v předchozí sbírce, nicméně je v básních jaksí nevyřčeně přítomen už proto, že celá sbírka je věnována Karlu Hynku Máchovi,<sup>439</sup> jelikož v roce 1936 uplynulo sto let od jeho smrti i od vydání *Máje*. Toto jubileum bylo okázale oslavováno a stalo se námětem pro Seifertovy satirické verše ze sbírky *Zpíváno do rotačky* z téhož roku. V *Rukou Venušiny* se však Seifert k Máchovi vztahuje existenciálně, neboť ústředním tématem sbírky je napětí mezi bídou lidské existence a neustálou potřebou, jakkoli marnou, se oné bídě vzpínat. Tím, co

---

<sup>436</sup> V prvním vydání (1937) vyšla kniha pod názvem *Jaro, s Bohem*, v druhém vydání (1942) pod názvem *Jaro sbohem* a ve všech dalších vydáních už kniha vycházela pod názvem *Jaro, sbohem*.

<sup>437</sup> PEŠAT, Zdeněk. *Jaroslav Seifert*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 92.

<sup>438</sup> Např. *Pokušení smrti* od Jana Zahradníčka, *Kohout plaší smrt* od Františka Halase a další.

<sup>439</sup> Karel Hynek Mácha (1810–1836).

člověku v tomto neustálém zápasu pomáhá, je právě umění, které přesahuje omezenost lidského života, a to jak umění slovesné, výtvarné, ale i sochařské, k němuž ostatně odkazuje už samotný název sbírky i její stejnojmenná ústřední báseň, jež prozrazuje, že se jedná o Venuši Mélskou, torzo antické mramorové sochy bohyně lásky a krásy, jež pochází asi z roku 120 před naším letopočtem. Ač je torzo bez rukou, básník touží „miloské Venuši / dát hlavu do dlaní“;<sup>440</sup> nalézt v umění a kráse jakýsi záchranný bod, obzor, k němuž se lze vztáhnout. A tu se vrací ona stále přítomná pomíjivost, jedná se totiž vždy o krásu křehkou, plně nedosažitelnou. Toto odvěké dychtění po kráse, které je vnímáno jako lidské poslání, je vlastně touhou po transcendentnu. K sochařství i touze po kráse odkazuje i báseň *Slepec*, když básník přirovnává dotýkání se ženského těla k modelování sochy: „Jak sochař novým tvarem poblouzněn / když z hlíny tvoří svými prsty ovál / já dotýkám se vlačné pleti žen / jako bych sám ty ženy modeloval.“<sup>441</sup>

K výtvarnému umění se Seifert nejtěsněji vztahuje v básni *Obrazy slečny Toyen*, jež byla poprvé otištěna už roku 1933 spolu se Seifertovým článkem *Obrazy Toyen* v časopise *Volné směry*, později byla zařazena i do sbírky *Ruka a plamen* (vydání z roku 1943 a 1948). Báseň se váže k období, kdy se Toyen věnovala artificialismu. Jak jsem výše uvedla, Toyen v tomto období nejčastěji zobrazovala polaritu moře a písku, a také podmořský svět, v sérii obrazů z roku 1931 zobrazovala rovněž nejrůznější archetypální tvary, jež někdy připomínají korálové útesy, jež moře vyvrhlo na souš.

Seifertova báseň má dvě části, označené římskou číslicí I a II, jež na sebe volně navazují; obě mají šest čtyřveršových rýmovaných strof jambického metra. V první části básník prostřednictvím motivů, jež Toyen malovala (korály, ryby, medúzy, lastury) evokuje podmořský svět, a píše, že by se do onoho světa „chtěl jednou podívat“.<sup>442</sup> I z této básně je cítit věčný zápas s marností, který je pro sbírku typický: na jednu stranu podmořský svět nazývá „hřbitovem“,<sup>443</sup> místem, kde mořské panny „na vlnách zahynou“,<sup>444</sup> protože je si vědom, že před neúprosným plynutím času není úniku, že „čas je nevěrný / i dole pod moří“,<sup>445</sup> na druhou stranu věří, že „útesy jak varhany / tmu poděsí svou hrou“.<sup>446</sup> A zdá se, že umění svůj zápas s marností prohraje, když v závěru první části

---

<sup>440</sup> *DJS*, sv. 3, s. 106.

<sup>441</sup> Tamtéž, s. 116.

<sup>442</sup> Tamtéž, s. 98.

<sup>443</sup> Tamtéž.

<sup>444</sup> Tamtéž.

<sup>445</sup> Tamtéž.

<sup>446</sup> Tamtéž.

básně „Zamlklá slečna Toyen / paletu odkládá“.<sup>447</sup> Druhá část básně se již neváže k žádným konkrétním motivům, básník se nechává okouzlovat barvami, které se „daly do zpěvu“,<sup>448</sup> a umění tak nakonec vyhrává souboj s časem a pomíjivostí, poráží tento „věčný kruh“<sup>449</sup> života a smrti, když se „zamlklá slečna Toyen“<sup>450</sup> znovu „chápe palety“.<sup>451</sup>

Všechno básníkově toužení po kráse je jeho intimní záležitostí, je uzavřeno v jeho vnitřním světě. K empirické realitě poznamenané hospodářskou krizí odkazují až poslední tři básně sbírky, v závěrečné básni *Jaro 1936* je do kontrastu postavena krása umělecká (ztělesněna Botticelliho<sup>452</sup> obrazem *Zrození Venuše*)<sup>453</sup> a krása rodné země, kterou bude brzy třeba bránit. Seifert za tuto sbírku obdržel Státní cenu za literaturu za rok 1936.

#### IV. 2. Seifert novinářem a redaktorem

Poté, co byl Seifert v roce 1929 vyloučen z Komunistické strany a v důsledku toho i z nakladatelství, musel si najít nové zaměstnání, i proto, že se o rok dříve oženil s Marií Ulrichovou.<sup>454</sup> Ve třicátých letech byl Seifert jediným umělcem z generace dvacátých let, který se soustavně živil novinářskou prací. V rozhovorech ze šedesátých let tuto zkušenost hodnotil veskrze pozitivně: „Já myslím, že mně to bylo prospěšné i jako básníkovi. Pro mě ta práce znamenala kontakt s každodenním životem. (...) Tenkrát ve třicátých letech nebylo v kulturní publicistice jméno význačných vědců a spisovatelů ničím výjimečným. (...) Spolupracovat s nimi bylo pro mě velice užitečné. A abych byl docela upřímný, tenkrát byly v redakcích dvě kategorie novinářů. Jedni víc psali, druzí víc redigovali, já patřil k těm druhým, takže mně na básnění nikdy nechyběl čas.“<sup>455</sup>

Ještě v roce 1929 Seifert krátce působil v *Lidových novinách*, od roku 1930 pak v sociálnědemokratickém *Právu lidu* a od roku 1933 psal do kulturní rubriky deníku *Ranní noviny*. Pro *Právo lidu* psal fejetony a sloupky, později především divadelní kritiky, pro *Ranní noviny* psal jednak satirické veršované komentáře událostí, případně drobné básně vzpomínkového nebo epigramatického charakteru, které publikoval mezi lety 1934–1938,

---

<sup>447</sup> Tamtéž.

<sup>448</sup> Tamtéž.

<sup>449</sup> Tamtéž.

<sup>450</sup> Tamtéž.

<sup>451</sup> Tamtéž.

<sup>452</sup> Sandro Botticelli (1444–1510).

<sup>453</sup> *Zrození Venuše*, 1485, tempera na plátně, 278,5 × 172,5 cm, Uffizi, Florencie. Obraz zachycuje moment, kdy se Venuše vynoří z moře nesená na lastuře.

<sup>454</sup> Marie Ulrichová (Seifertová) (1899–1988).

<sup>455</sup> *DJS*, sv. 14, s. 424.

ale také publicistiku neveršovanou, jež se dotýká všech oblastí života: kultury, literatury, politiky (oponoval pravici, ale zároveň kritizoval komunistickou stranu), sociálních poměrů (upozorňoval na lidskou bídu, komentoval postavení ženy ve společnosti, zvláštní pozornost věnoval dětem), i dalším věcem jako je např. volba královny krásy. V neposlední řadě psal o svém vztahu k osobnostem veřejného a uměleckého života.

V roce 1930 Seifert napsal úvod do katalogu první samostatné výstavy malíře a grafika Františka Muziky, která se konala v lednu toho roku v Aventinské mansardě. Psal v něm, že ač nemůže o Muzikových obrazech pronášet „odborné soudy“,<sup>456</sup> jeho obrazy v něm vyvolávají vzrušení, které „rozpoutává v laikovi každé opravdové dílo umělecké“,<sup>457</sup> a jeho tvorby si „upřímně váží“.<sup>458</sup>

Pozitivně hodnotil i posmrtnou výstavu malíře Bedřicha Piskače, jež se konala v pražském Obecním domě téhož roku. V nadsázce tohoto malíře srovnával s Janem Zrzavým: „Vypravují-li se anekdoty o úžasné pečlivosti Jana Zrzavého, kterou věnuje tento malíř přípravě barev i plátna, obávaje se, aby desetiletí i století nepřecházela ničivou stopou po jeho díle, byl Piskač příkladem pravého opaku.“<sup>459</sup>

V roce 1931 v článku *Co všechno možno nalézt ve vinohradském činžáku* psal Seifert o umělecké sbírce dramatika Jana Bartoše.<sup>460</sup> Seifert se v článku zmiňuje o „překrásném Kosárkovi“,<sup>461462</sup> „jedinečném Navrátilovi“,<sup>463464</sup> „geniálním Purkyně“,<sup>465</sup> Pinkasův<sup>466</sup> portrét chlapce přirovnává k „obdivuhodnému“<sup>467</sup> André Derainovi,<sup>468</sup> zvláště oceňuje portrét dámy od Václava Brožíka<sup>469</sup> a *Zátíší* Hanuše Schwaigera,<sup>470</sup> jež mu připomíná díla Bohumila Kubišty. O Zrzavého obrazech píše jako o „tajemných snech“<sup>471</sup> a o obrazech Toyen a Štyrského jako o „subtilních a rafinovaných barevných fantaziích“,<sup>472</sup> které znamenají „dnešek, probíhající před našima očima“.<sup>473</sup>

---

<sup>456</sup> *DJS*, sv. 12, s. 270.

<sup>457</sup> Tamtéž.

<sup>458</sup> Tamtéž.

<sup>459</sup> Tamtéž, s. 290.

<sup>460</sup> Jan Bartoš (1893–1946).

<sup>461</sup> Adolf Kosárek (1830–1859).

<sup>462</sup> *DJS*, sv. 12, s. 358.

<sup>463</sup> Josef Matěj Navrátil (1798–1865).

<sup>464</sup> *DJS*, sv. 12, s. 358.

<sup>465</sup> Karel Purkyně (1834–1868).

<sup>466</sup> Soběslav Pinkas (1827–1901).

<sup>467</sup> *DJS*, sv. 12, s. 358.

<sup>468</sup> André Derain (1880–1954).

<sup>469</sup> Václav Brožík (1851–1901).

<sup>470</sup> Hanuš Schwaiger (1854–1912).

<sup>471</sup> *DJS*, sv. 12, s. 358.

<sup>472</sup> Tamtéž.

<sup>473</sup> Tamtéž.

Roku 1932 napsal Seifert nekrolog malíře Rudolfa Kremličky, jehož „životní i umělecký boj dlouhá léta sledoval“<sup>474</sup> a jehož tvorbu hodnotí jako osobitou a originální.

Roku 1933 ve *Volných směrech* vyšla úvaha *Obrazy Toyen*, již doprovázela výše analyzovaná báseň. Již jsem uvedla, že úvaha i báseň se váží k artificialnímu období Toyen. Jedním z podstatných znaků artificialismu bylo vyzdvižení role vzpomínky, která však byla nezávislá na lidské paměti, a právě o schopnosti artificialních obrazů vyvolávat v divákovi blíže neurčené vzpomínky píše i Jaroslav Seifert: „Nedovedu říci, proč mi tento obraz připomíná tyto chvíle. Zdá se mi však, že krásné barvy jsou barvami těchto vzpomínek. A vzpomínka na vzpomínky je krásnější než skutečnost sama.“<sup>475</sup>

V roce 1935 Seifert kladně hodnotil soubornou výstavu malíře Rudolfa Vejrycha<sup>476</sup> v pražském Mánesu, jehož obrazy mu připomněly básně Josefa Hory: „Ostatně umělec tento právě tak jako básník objevoval krásu v chudobě, která je nevyřčeným, ale zato tím srozumitelnějším erbem této země.“<sup>477</sup>

Seifert s obavami sledoval nastupující fašismus v Evropě a v roce 1934 podepsal projev 65 spisovatelů *Českoslovenští spisovatelé volají k národu* proti jeho metodám. Od poloviny třicátých let, kdy hrozba války byla stále zřetelnější, básník v publicistice stejně jako ve svých básnických sbírkách zdůrazňoval sílu umění, vnímal ho jako nástroj kulturního uvědomění. O síle umění slovesného píše v článku *Chvála knihy*: „Národy i kultury vymírají jako jednotlivý člověk. Skončí svoji pouť a posledními silami pozvedají knihy svých zkušeností a moudrostí, aby je předaly jiným. (...) Jestliže však krize posledních let působila všude drtivě a ničivě, pro dobrou knihu znamenala tato těžká pětiletá krize jakousi očištnou lázeň.“<sup>478</sup> Jinde se zase obrací „k básníkům a k vědě a vypočítává, kolik bylo vykonáno u nás na tomto poli, které nepodobá se sice polím válečným, ale zachovává si pro náš národ jejich význam a osudovost.“<sup>479</sup>

O síle jeho vztahu k výtvarnému umění svědčí i fakt, že na občanskou válku ve Španělsku, která vypukla v roce 1936, reagoval sloupkem *Kdybych byl malířem*, v němž píše, že kdyby uměl malovat jako Honoré Daumier,<sup>480</sup> namaloval by několik válečných

---

<sup>474</sup> Tamtéž, s. 400.

<sup>475</sup> *DJS*, sv. 13, s. 30.

<sup>476</sup> Rudolf Vejrych (1882–1939).

<sup>477</sup> *DJS*, sv. 13, s. 232.

<sup>478</sup> Tamtéž, s. 241.

<sup>479</sup> *DJS*, sv. 13, s. 503.

<sup>480</sup> Honoré Daumier (1808–1879).



výjevů a přidal by k nim komentáře oslavující činy povstalců. Tento Seifertův článek se řadí k významným protifašistickým projevům v české kultuře.<sup>481</sup>

O tom, že na umění nesmíme zapomínat „zejména v nebezpečných dobách“,<sup>482</sup> psal Seifert v článku z roku 1938, ve kterém ocenil, že Červený kříž rozesílal toho roku k Velikonocům „sérii pěkných reprodukcí Mánesových“.<sup>483</sup> Ze stejného důvodu Seifert ocenil i výstavu pražského baroka, kterou ve stejném roce pořádala Umělecká beseda. Výstava pro něj byla dokladem síly umění i síly lidského ducha: „Ze všech děl přímo vyzařuje i vášnivý temperament jejich tvůrců, jejichž štětce a dláta nadnášela bouřlivá doba.“<sup>484</sup> Jako neméně důležitou hodnotí i výstavu „Tvůrcové českých dějin“, kterou ve stejném roce pořádal Mánes, a to zejména proto, že výstava „objevuje velkou tradici našeho národa v nejkrásnějším světle“<sup>485</sup> a ukazuje, „co dovede malý národ za situací mnohdy nepříznivých.“<sup>486</sup>

Ve stejném duchu se nese článek vydaný k dvacátému pátému výročí smrti Mikoláše Alše,<sup>487</sup> malíře, jenž podle básníka ve svém díle „zpodobil duši našeho národa a (...) vykonal mnoho pro nesvobodný národ a jeho budoucnost“<sup>488</sup> díky tomu, že jeho dílo je neseno „na křídlech opravdového génia malířského“<sup>489</sup> a „poznáváme v něm nedělitelnou syntézu vlasteneckého nadšení i mistrného řemesla, která mu zaručuje nesmrtelnost v kruhu největších českých umělců.“<sup>490</sup>

O rok později pak Seifert vyzdvihl češství malíře Josefa Mánesa<sup>491</sup> a napsal o něm, že je „básníkem této země“,<sup>492</sup> jeho *Orloj*<sup>493</sup> hodnotí jako „jedno z nejvelkolepějších děl výtvarných, která má tento národ.“<sup>494</sup>

---

<sup>481</sup> PEŠAT, Zdeněk. *Jaroslav Seifert*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 118.

<sup>482</sup> *DJS*, sv. 13, s. 479.

<sup>483</sup> Tamtéž.

<sup>484</sup> Tamtéž, s. 491.

<sup>485</sup> Tamtéž, s. 496.

<sup>486</sup> Tamtéž.

<sup>487</sup> Mikoláš Aleš (1852–1913).

<sup>488</sup> *DJS*, sv. 13, s. 500.

<sup>489</sup> Tamtéž.

<sup>490</sup> Tamtéž.

<sup>491</sup> Josef Mánes (1820–1871).

<sup>492</sup> *DJS*, sv. 14, s. 20.

<sup>493</sup> Josef Mánes vytvořil v roce 1865 kalendářní desku k pražskému orloji.

<sup>494</sup> *DJS*, sv. 14, s. 20.

## VI. 2.1. Družstevní práce

Jak Seifert uvedl ve výše citovaném rozhovoru, byl ve třicátých letech nejen novinářem, ale také redaktorem. V roce 1929 navázal spolupráci s nakladatelstvím Družstevní práce, se kterým od roku 1928 spolupracoval také Josef Sudek, s nímž se Seifert pravděpodobně seznámil na začátku dvacátých let v jedné z pražských kaváren. Nejpravděpodobněji to byla kavárna Union, jež byla Sudkovou „domovskou“ kavárnou, jak vyplývá z mnohých rozhovorů.<sup>495</sup> Josef Sudek byl také svatebním fotografem Seifertových, což dokládá rozhovor z roku 1968<sup>496</sup>. Díky Družstevní práci byli oba umělci ve třicátých letech v pracovním i osobním kontaktu, který se během následujících let ještě prohluboval. S nakladatelstvím ve stejné době spolupracovala jako ilustrátorka a knižní grafička také Toyen, takže ve třicátých letech byl Seifert v kontaktu nejen se Sudekem, ale i ní.

Nakladatelství Družstevní práce vzniklo v Praze v roce 1922 jako nakladatelství založené na principu družstevního, nikoli soukromého podnikání, a proto mohlo vydávat knihy ve větším nákladu, ale zároveň levněji. „Způsob fungování Družstevní práce představoval (alespoň v českém prostředí) avantgardu v oblasti nakladatelského podnikání.“<sup>497</sup> Členové družstva mohli zasahovat do edičního programu, vybírat či odmítat tituly či ilustrátory. Počet členů rostl, v prvním roce fungování čítala Družstevní práce 300 členů, v roce 1930 už 10 000, díky čemuž nakladatelství přežilo hospodářskou krizi a postupně se stalo uznávanou organizací, která sdružovala návrháře, distributory a výrobce užitého umění a moderního designu, a soustředila se také na cenově dostupné předměty masové spotřeby, které se prodávaly v Krásné jizbě, jež byla otevřena roku 1927 jako obchodní firma Družstevní práce. Podnik se tak stal nakladatelstvím, knihkupectvím a prodejnou užitého umění v jednom. Josef Sudek fotil pro Družstevní práci zejména předměty, které se v Krásné jizbě prodávaly, a také portréty spisovatelů<sup>498</sup> pro časopis *Panorama*, který Družstevní práce vydávala. Na obálce prvního čísla sedmého ročníku časopisu z března 1929 se objevila i Seifertova portrétní fotografie,<sup>499</sup> neboť v tomto čísle bylo otištěno faksimile Seifertovy básně *Nakonec* z téhož roku. Seifert také v *Panoramě* ve

---

<sup>495</sup> HRON, Petr, ANDĚL, Jaroslav a PETRUŽELKOVÁ, Adéla, ed. *Josef Sudek v rozhovorech a vzpomínkách*. Praha: Torst, 2014, s. 77.

<sup>496</sup> Tamtéž, s. 46.

<sup>497</sup> PIORECKÁ, Kateřina a PIORECKÝ, Karel. *Praha avantgardní: literární průvodce metropolí v letech 1918–1938*. Praha: Academia, 2014, s. 114.

<sup>498</sup> Sudek mimo jiné vyfotil i několik portrétních fotografií Toyen (viz Obrazový katalog Toyen).

<sup>499</sup> Josef Sudek pořídil celkem tři Seifertovy portrétní fotografie (viz Obrazový katalog Josef Sudek).

třicátých letech doporučoval poezii, kterou Družstevní práce vydávala.<sup>500</sup> V roce 1937 byla v nakladatelství ustanovena redakční rada, která tituly posuzovala z literárního hlediska, a Seifert se stal redaktorem edice poezie *Slunovrat*, o rok později i redaktorem básnické edice *Generace*, a v letech 1940–1941 řídil i časopis *Panorama*.

Období největšího rozvoje Družstevní práce končí spolu s první republikou.<sup>501</sup> Na konci tohoto období z podniku odešel Josef Sudek, o tři roky později i Seifert. Nadobro Družstevní práce přestala existovat roku 1952.

Seifert Družstevní práci věnoval i několik novinových článků, o Krásné jizbě napsal roku 1937 článek *Kdyby věci mohly hovořit* a o rok později publikoval článek *Více než půl miliardy stran*, ve kterém píše, že nakladatelství vydalo už pět set titulů a že Družstevní práce vždy vnímala knihu jako „nástroj kultury a zbraň pokroku – a nikoli jen jako obchodní artikl“.<sup>502</sup> Ve svých vzpomínkách dodává, že to „byl na svou dobu skvělý moderní podnik. A podnik pokrokový. Také je zapotřebí zdůraznit, že se ke svým autorům choval vlídně a za dlouhá léta jeho existence si nepamatuji, že by měl se svými autory nějak spor. Měl to ostatně i ve svém programu.“<sup>503</sup>

#### IV. 2.2. Verše pro noviny

Souběžně s neveršovanou publicistikou básník ve třicátých letech publikoval v novinách příležitostné verše, jimiž komentoval především literaturu a kulturu, a z nichž sestavil samostatné sbírky *Zpíváno do rotačky* (1936) a *Jaro, sbohem* (1937).

Jádro sbírky *Zpíváno do rotačky*, která je ilustrována karikaturami Františka Bidla<sup>504</sup> tvoří ironické až satirické verše vztahující se ke stoletému výročí úmrtí Karla Hynka Máchy a zároveň ke stoletému výročí vydání jeho vrcholné básnické skladby, které bylo v naší zemi oslavováno s velkou pompou. Seifert se těmto velkolepým oslavám vysmívá, neboť se z nich vytratil smysl básníkova díla. K tomuto jubileu se váže i báseň *Máchova tvář*, která pojednává o skutečnosti, že se nevědělo, jak Mácha vlastně vypadal. Verši „verš krásný dosud / věčnost dána jemu / tvář dal však osud / v pospas Zrzavému“<sup>505</sup>

---

<sup>500</sup> PEŠAT, Zdeněk. *Jaroslav Seifert*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 104.

<sup>501</sup> PIORECKÁ, Kateřina a PIORECKÝ, Karel. *Praha avantgardní: literární průvodce metropolí v letech 1918–1938*. Praha: Academia, 2014, s. 120.

<sup>502</sup> *DJS*, sv. 13, s. 502.

<sup>503</sup> *DJS*, sv. 15, s. 148.

<sup>504</sup> František Bidlo (1895–1945).

<sup>505</sup> *DJS*, sv. 4, s. 24.

naráží Seifert na to, že Jan Zrzavý je autorem *Imaginárního Máchova portrétu*, uhlové kresby z roku 1924 (viz *Obrazový katalog Jan Zrzavý*).

Sbírka obsahuje i dvě sarkastické básně věnované českým surrealistům, k nimž, jak už jsem uvedla výše, básník neměl blízko. První, s podtitulem *Na okraj surrealistického sborníku*,<sup>506</sup> zesměšňuje surrealistickou imaginaci, zvláště pak její fascinaci sexualitou. Surrealistický sborník ke stému výročí Máchova úmrtí, na který báseň naráží svým podtitulem, nese název *Ani labuť, ani Lúna*,<sup>507</sup> jeho redaktorem byl Vítězslav Nezval a ilustrovala ho Toyen ve spolupráci s Jindřichem Štyrským. Je potřeba zdůraznit, že Seifert nekritizoval explicitně výtvarné zpracování sborníku, nebo konkrétní osobnosti, ale surrealistickou imaginaci jako celek. I když však Seifert české surrealisty kritizoval, ve sborníku zaujali k oficiálním oslavám Máchova úmrtí stejně odmítavý postoj jako on.

Druhá báseň týkající se surrealistů zesměšňuje jejich domnělou revolučnost: „Nač praporem měl bych dnes vlát / co do boje bych zanes?“<sup>508</sup> táže se s ironií básník. K ironickému jádru sbírky se přidružují básně, které se nenesou v jednoznačně ironickém nebo sarkastickém tónu, ale spíše s nádechem melancholického vzpomínání na dětství. Básně sbírky jsou psány rýmovaným pravidelným jambickým veršem, ojediněle trochejem, díky čemuž vyniká básníková hra se slovy, kterou si oblíbil už v poetistickém období a nyní ji znovu uplatňuje.

Sbírka s názvem *Jaro, sbohem*<sup>509</sup> vyšla poprvé roku 1937, opět s ilustracemi Františka Bidla, v dalších vydáních však prošla podstatnými změnami.<sup>510</sup> Sbírka nese podtitul „básně, verše, říkanky“ a je věnována básníkovi Karlu Tomanovi.<sup>511</sup> Seifert k vydání sbírky napsal fejeton *Sbohem, poezie!*, kde uvádí, že jeho hlavním cílem bylo „v hierarchii forem básnických a ve světě poezie uhájiti skromné místo pro poezii spínanou chvatně do rotaček pro verše, které vznikají rychle a zapadají náhle“,<sup>512</sup> je si vědom, že se nejedná po poezii, „která je usilovně konzervována školní četbou po mnoho generací. Umírá záhy a dobrovolně.“<sup>513</sup> Společným rysem, který spojuje tyto verše s verši

---

<sup>506</sup> Tamtéž, s. 49.

<sup>507</sup> BIEBL, Konstantin, NEZVAL, Vítězslav, ed. *Ani labuť ani Lúna: sborník k stému výročí smrti Karla Hynka Máchy*. Praha: Otto Jirsák, 1936.

<sup>508</sup> *DJS*, sv. 4, s. 53.

<sup>509</sup> V prvním vydání vyšla sbírka pod názvem *Jaro, s Bohem*, v druhém vydání (z roku 1942) sbírka vyšla pod názvem *Jaro sbohem*, později vycházela pod názvem *Jaro, sbohem*.

<sup>510</sup> Sbírka vyšla za autorova života celkem osmkrát, podruhé byla vydána v roce 1942, následně v letech 1944, 1946, 1954, 1957, 1980 a 1985. Po autorově smrti vyšla ještě v roce 1990. Změnami, které sbírka prodělala, se budu zabývat v kapitole o letech čtyřicátých a padesátých.

<sup>511</sup> Karel Toman (1877–1946).

<sup>512</sup> *DJS*, sv. 13, s. 433.

<sup>513</sup> Tamtéž.

z předcházející sbírky, je jejich příležitostný charakter, sbírka je v jistém smyslu nesatirickým doplňkem sbírky předchozí. Tematicky je sbírka spjata s jarem a láskou, jež k jaru neodmyslitelně patří, básník se ovšem nevyhýbá ani sociálnímu a politickému kontextu třicátých let, a to nejen domácím, jako např. v ústřední básni *Jaro, sbohem*: „Až přijde válka, ať nás něžné květy / ochrání znova i před kulomety“,<sup>514</sup> ale i evropskému, například básněmi o španělské občanské válce. Tak jako v předcházejících sbírkách se i zde znovu objevuje motiv plynoucího času, který je ale překonáván právě díky lásce. Láska je zde pojímána nejen jako osobní cit či síla, jež dává básníkovi naději, ale rovněž jako vazba k domovu. Z formálního hlediska se básník vědomě přihlašuje k prostotě, všednosti a sdělnosti veršů, už proto, že původně byly psány pro noviny. Ze stejného důvodu se básně nedotýkají existenciálně vypjatých poloh, jaké známe ze sbírky *Ruce Venušiny*, a mají spíše písňový charakter, jenž je často posílen i refrémem. Pešat shrnuje, co veršovaná publicistika v této sbírce znamenala pro vývoj Seifertovy poezie: „Zpovědní vyprávění, mluvní přirozenost projevu s důrazem na sdělnost a písňový ráz, poetizace všednosti též s pomocí rafinované práce s veršem, strofikou i rýmy, to jsou rysy, které z této novinové poezie vytvořily protiváhu k dřívější čisté lyrice.“<sup>515</sup>

### IV. 3. Obránce vlasti

V publikování básní v novinách Seifert pokračoval i na sklonku třicátých let a v letech čtyřicátých. Básně většinou tvořily menší celky a tematicky souvisely s politickými událostmi naší země. První takou událostí bylo úmrtí T. G. Masaryka v roce 1937. Ač byl Seifert levicovým intelektuálem a někdejším příslušníkem avantgardy, která stála spíše v opozici vůči prezidentovi,<sup>516</sup> Seifert, podobně jako někteří další příslušníci avantgardy, svůj vztah k Masarykovi přehodnotil, což dokládá i rozhovor z roku 1968,<sup>517</sup> a napsal o Masarykově úmrtí elegický cyklus *Osm dní* (název odkazoval k intervalu osmi dní mezi prezidentovým úmrtím a pohřbem), který ještě téhož roku vydalo nakladatelství Melantrich se čtyřmi ilustracemi Josefa Čapka; původně byl cyklus tištěn na pokračování

---

<sup>514</sup> *DJS*, sv. 5, s. 94.

<sup>515</sup> PEŠAT, Zdeněk. *Jaroslav Seifert*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 138.

<sup>516</sup> PIORECKÁ, Kateřina a PIORECKÝ, Karel. *Praha avantgardní: literární průvodce metropolí v letech 1918–1938*. Praha: Academia, 2014, s. 30.

<sup>517</sup> Seifert v rozhovoru uvedl: „T. G. Masaryka pokládám za největší osobnost, která prošla našim politickým i duchovním životem. I když jsem dříve, jako mladý komunista, dost neuvážil jeho význam, poznal jsem to ve chvíli, kdy Masaryk zemřel a celý národ zachvátil hluboký smutek. Pokládám za nutné, aby každý byl svou prací nějak angažován na tom, co se bytostně dotýká tohoto národa. Není možné, aby tato doba neměla ohlas v mých verších.“ (*DJS*, sv. 14, s. 369.)

v deníku *Právo lidu*. Masarykova smrt byla vnímána jako předzvěst ohrožení republiky a demokracie, kterou Masaryk budoval, a tak se i Seifertovy elegické verše nesou spíše ve znamení nešťastné země než ve znamení oplakávání samotného prezidenta. I zde však básník tíhne k písňové melodii pravidelně rýmovaného jambu.

V průběhu následujícího roku básník připravil k vydání sbírku, která vyšla v prosinci roku 1938 v nakladatelství Melantrich pod názvem *Zhasněte světla* s podtitulem *Lyrické glosy* a s úvodní poznámkou, že „vznikala a byla vysázena ve dnech víry a odhodlání. Zářijové události však znemožnily její vyjití.“<sup>518</sup> Sbíрка měla v prvním vydání<sup>519</sup> podobný charakter jako první vydání sbírky *Jaro, sbohem*: obsahovala verše intimní a přírodní lyriky (která je zastoupena především cyklem vztahujícím se k jednotlivým měsícům roku), ovšem v aktuálním kontextu osudu a údělu národa a vlasti. Ve sbírce se tak propojuje dvojí pojetí času: čas cyklický, který je spojen s přírodním koloběhem a s koloběhem života a smrti, s časem aktuálním, ve kterém probíhají zásadní události českých dějin, a právě zakotvení v čase cyklickém dává naději k překonání aktuální situace. Po roce 1940 původní podoba sbírky zanikla: autor vyřadil přírodní lyriku a přesunul ji do dalšího vydání sbírky *Jaro, sbohem* z roku 1942, zbývající básně pak zařadil do své první poválečné sbírky s názvem *Přilba hlíny*, jejímž prvním oddílem se stal masarykovský cyklus *Osm dní*.

O tom, jak vypadala Seifertova poezie z let válečných a poválečných, a především o tom, jak se básník v tomto období vztahoval k umění, pojednám v následující kapitole.

---

<sup>518</sup> *DJS*, sv. 5, s. 458. Zářijovými událostmi Seifert míní Mnichovskou dohodu.

<sup>519</sup> Roku 1939 vyšla sbírka podruhé v nezměněné podobě v nakladatelství Melantrich a ještě téhož roku v nakladatelství František Borový (kde vycházela ještě během roku 1940 v řadě dotisků).

## V. Sepětí s tradicí

Miroslav Petříček<sup>520</sup> nazval období po roce 1938 „krizí moderního humanismu“,<sup>521</sup> ve které se člověk „vrátil k sobě samému“. <sup>522</sup> Stejně, jako tomu bylo v období po první světové válce, stál i tehdy v centru všeho umění člověk. Byl to člověk „nahý“, člověk, který přišel o všechny své humanistické ideály. Člověk, který podruhé procházel traumatizující historickou zkušeností. Její reflexe znovu do umění přinesla jiný způsob uvažování, ve všech jeho oblastech byla akcentována civilnost a všednost. Stíral se rozdíl mezi estetikou a každodenně žitou zkušeností, skutečnost byla nahlížena subjektivně, ovšem se snahou o objektivizaci subjektivního prožitku tvůrce.<sup>523</sup> A tak nikoli už poetistický klaun nebo surrealistický potápěč v hlubinách lidského nevědomí, umělec se ve čtyřicátých letech stal svědkem, jenž „odpovídal i za ty, o nichž podává své svědectví“. <sup>524</sup> To, co umělcům dávalo naději na překonání celospolečenské krize, byla opora v národní tradici, která byla pojímána jako jedna z mála trvalých jistot, jež člověku ve čtyřicátých letech ještě zbyly. Obrátil se k nim i Jaroslav Seifert, když psal sbírky *Vějíř Boženy Němcové* (1940), *Světlem oděná* (1940) a *Kamenný most* (1944). Nejednou svou spjatost s národem a jeho osudem zdůrazňoval ve své publicistice, když psal: „Říkáme jen, že všichni umělci těchto dní tvoří a musí tvořit obrácení čelem přítomné skutečnosti, tváří v tvář národu a nikoliv odvrácení a zahledění do sebe.“<sup>525</sup> V této souvislosti také ve čtyřicátých letech znovu kritizoval surrealisty, kteří „byli smeteni událostmi jako plevy a skutečnost kolem nich se ukázala mnohem zajímavější, než vše to, co si kdy mohli pod lebeční kostí vymyslet.“<sup>526</sup> Rovněž uvedl, že se ve čtyřicátých letech často navracel „láskyplně a vděčně k dílům svých mistrů, tento náš návrat k básníkům minulého století i spisovatelům starším není jen návratem k tradici, jak se běžně říká. Je spontánním uvědoměním její existence a radostným přitakáním její síle“, <sup>527</sup> ovšem s vědomím toho, že „jen živé dílo může být přijato v světovou soutěž národů.“<sup>528</sup>

---

<sup>520</sup> Miroslav Petříček (\*1951).

<sup>521</sup> BREGANTOVÁ, Polana, ŠVÁCHA, Rostislav a PLATOVSKÁ, Marie, ed. *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 2005, s. 15.

<sup>522</sup> Tamtéž.

<sup>523</sup> Tamtéž.

<sup>524</sup> Tamtéž.

<sup>525</sup> Tamtéž, s. 94.

<sup>526</sup> Tamtéž.

<sup>527</sup> Tamtéž.

<sup>528</sup> Tamtéž.

Podnětem k první sbírce čtyřicátých let *Vějíř Boženy Němcové* bylo sto dvacáté výročí jejího narození.<sup>529</sup> Božena Němcová má ve sbírce více rolí: je matkou, ochránkyní života; je statečnou ženou, která položila trnovou korunu na hrob Karla Havlíčka Borovského,<sup>530</sup> je ženou, která dokázala přemoci tmu, jíž byl národ v době okupace zahalen; je nositelkou naděje. V závěru skladby pak žena přirozeně splývá s rodnou zemí a skladba se stává její oslavou. Skladba je psána tradičním jambickým veršem písňového vyznění, od kterého však básník upouští už v následující skladbě *Světlem oděná*. Ta je psána pětistopým trochejem a je první Seifertovou skladbou, jejímž hlavním tématem je Praha a básníkovo pouto k tomuto městu, a je zároveň výzvou k jeho obraně. V této skladbě se rovněž objevuje tíhnutí k všednosti a prostotě, které jsem zmiňovala v úvodu kapitoly a které i Seifertovi pomáhá nalézt rovnováhu a poskytuje naději. Skladba končí obrazem dvou milenců; láska zde, podobně jako ve sbírce *Jaro, sbohem*, je životodárnou silou.

Podobně vyznívá i sbírka *Kamenný most* z roku 1944, ve které se básník opět vrací k jambickému verši. I zde vzpomíná na osobní minulost v Praze prožitou, přitom je Prahou stále okouzlen a dojat její krásou. V těchto básních o milovaném městě nakonec básník dospívá k tomu, že přes všechny útrapy minulé i přítomné je „Nešťastný ten, kdo se nenarodil / šťastný, kdo hryže do skývy.“<sup>531</sup>

Kromě tohoto válečného triptychu vyšlo ještě v roce 1942 druhé vydání sbírky *Jaro, sbohem*. Básník sbírku podstatně rozšířil a strukturoval do šesti tematicky různorodých oddílů s historickou i milostnou tematikou.

Poslední Seifertovou „válečnou“ sbírkou je *Přilba hlíny*, jež vyšla poprvé v létě roku 1945<sup>532</sup> s podtitulem „Básně“ a obsahuje tři oddíly. První oddíl sbírky tvoří masarykovský cyklus *Osm dní*, základ druhého oddílu tvoří básně ze sbírky *Zhasněte světla* a třetí oddíl obsahuje básně s tematikou Pražského povstání a osvobození, které básník napsal těsně po válce. Tento oddíl je „citovou kronikou povstání“,<sup>533</sup> v níž básník prožívá vydobytou svobodu.

---

<sup>529</sup> Božena Němcová (1820–1862).

<sup>530</sup> Karel Havlíček Borovský (1821–1856).

<sup>531</sup> *DJS*, sv. 6, s. 108.

<sup>532</sup> Ve druhém vydání sbírky z následujícího roku byl značně rozšířen druhý a třetí oddíl, zejména oddíl třetí, a tak sbírka namísto původních třiceti tří básní obsahovala básní šedesát, ovšem některé z nich zase následně přešly do sbírky *Ruka a plamen*, která vyšla o tři roky později.

<sup>533</sup> PEŠAT, Zdeněk. *Jaroslav Seifert*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 164.



Bohumil Polan napsal, že se Seifert ve válečných letech „bezděky ocitá v opozici k celé ostatní naší poezii a nic si z toho nedělá“<sup>534</sup> a že se „osamostatňuje svým smyslovým pozitivismem, ale i svou nákloností k tradici.“<sup>535</sup> Není zcela pravdou, že by si Seifert tohoto svého někdy příliš „lehkovážného tónu“ nebyl vědom; ve svých vzpomínkách napsal, že to „jinak neuměl, když mám rád Mozarta a chtělo se mi věřit, že píseň flétny může otevřít brány chrámu moudrosti.“<sup>536</sup>

Pokud nepočítáme Seifertovy poválečné bibliofilské a příležitostné tisky,<sup>537</sup> je první celistvou poválečnou knihou sbírka *Ruka a plamen*, jež byla oficiálně vydána v roce 1948.<sup>538</sup> Tato sbírka je poctou především výtvarnému umění, a proto se jí budu na následujících řádcích zabývat podrobněji.

### V. 1. Pocta výtvarnému umění ve sbírce *Ruka a plamen*

Sbírku *Ruka a plamen* tvoří příležitostné verše, které básník psal od třicátých let a které jsou buď věnovány jeho přátelům výtvarníkům, nebo básníkům, anebo jsou inspirovány jejich díly. Básně byly často psány u příležitosti různých výstav a často byly poprvé otištěny v katalogích, které výstavy doprovázely; sbírka je tak nejjasnějším důkazem básnickovy silné vazby k výtvarnému umění. Kniha je uvedena básnickým „prologem“ a následně členěna do tří oddílů: první oddíl tvoří sedmnáct básní věnovaných výtvarným umělcům včetně sochařů, druhý oddíl sestává z dvanácti básní, jež jsou věnovány českým básníkům, třetí oddíl pak tvoří samostatná báseň o Paulu Verlainovi.<sup>539</sup>

O oddílu, jenž je věnován výtvarným umělcům, budu pojednávat chronologicky, tedy nikoli v pořadí, v jakém po sobě básně v oddílu následují, ale podle roku jejich vzniku.

Nejstarší báseň oddílu byla poprvé publikována roku 1937 a má název *Mrtví malíři*. Je vzpomínkou na všechny ty, „z jejichž krásných rukou / palety vyrazil / čas (...)“<sup>540</sup>; konkrétně jsou jmenováni Mikoláš Aleš a Antonín Slavíček.

Báseň *Obrazy Rudolfa Vejrycha* vyšla roku 1940 s podtitulem *K posmrtné výstavě Rudolfa Vejrycha v Mánesu*, která se toho roku konala. Báseň je vzpomínkou na náhle

---

<sup>534</sup> POLAN, Bohumil. „Seifertovo loučení s jarem“. In: FLAIŠMAN, Jiří, ed. *Čtení o Jaroslavu Seifertovi*. Praha: Institut pro studium literatury, 2014, s. 68.

<sup>535</sup> Tamtéž.

<sup>536</sup> *DJS*, sv. 15, s. 92.

<sup>537</sup> Roku 1947 samostatně vyšla skladba *Suknice andělů* a sbírka *S obláčky hroznů*, v roce 1948 deset básní pod názvem *Dokud nám neprší na rakev*, v roce 1949 pak *Romance o králi Václavu IV.*

<sup>538</sup> Už o pět let dříve vyšla jako bibliofilie, v této podobě však obsahovala pouze osm básní.

<sup>539</sup> Paul Verlaine (1844–1896).

<sup>540</sup> *DJS*, sv. 7, s. 17.

zesnulého malíře, který tu „zanechal nedomalovaný obraz“.<sup>541</sup> K Vejrychově tvorbě se básník v novinách vyjadřoval už v roce 1935 u příležitosti jeho výstavy, o níž jsem již referovala.

O rok později vznikla báseň *Návštěvou u malíře Lady*,<sup>542</sup> která měla původně název *Píseň improvizovaná na rubu Ladových jarních pohlednic*. Pohlednice s reprodukcemi Ladovými obrázků vydala Družstevní práce v roce 1941. Básník píše, že ač je to za oknem „samá šed“,<sup>543</sup> čímž může být myšlena i situace za protektorátu, na Ladových obrázcích „kvetou jarní stromy“.<sup>544</sup> Opět se zde objevuje ze Seifertovy poezie známý motiv plynoucího času, který se do jarního dne vkrádá, když si básník vzpomene, že „I hřbitov, jenž je pod okénky, / je plný květin, vůně, včel“.<sup>545</sup> Myšlenku na lidskou konečnost však rychle zahání: „Br, smrt a máry“,<sup>546</sup> a znovu se nechává okouzlovat „pišťaličkou z jarního proutku“<sup>547</sup> s povzdechem, že „mládí – to už nazpátky se nikdy / nikdy nevracívá.“<sup>548</sup>

Báseň *Pruchovo Jaro* byla publikována roku 1944, pravděpodobně u příležitosti dvou posmrtných výstav malíře Jindřicha Pruchy,<sup>549</sup> které se konaly v Praze roku 1943 a 1944. Prucha se ve svém díle často věnoval tématu jara, je autorem obrazů *České jaro*, *Jaro v Železných horách* aj. Seifertova báseň o Pruchovi je jedinečná, neboť se zde lyrický subjekt vtěluje do samotného malíře, jedná se o stylizovanou promluvu malířova nitra psanou v ichformě. Báseň je vyjádřením toho, jak silně byl malíř spjat s krajinou, kterou maloval, a jak těžce nesl, když musel svou milovanou krajinu opustit, když byl povolán na haličskou frontu, kde roku 1914 jako osmadvacetiletý také padl: „Když jsem tě opouštěl, krajino má, / ty tvrdá, nejemná krásu / jako bych k oknu přimrzl rtoma / a trhal si vlastní maso.“<sup>550</sup>

Stejněho roku byla poprvé publikována báseň *Před obrazy Františka Tichého*. Výtvarné umění je zde srovnáváno s uměním hudebním, malířův štětec i hudebníkův smyčec „oba jako do závratna / řítí se k nebi, k hvězdám, k luně.“<sup>551</sup> Následně je hudebník konkretizován: „Nevím, co ti dva spolu mají / malíře myslím s Paganinim“.<sup>552</sup> Toto

---

<sup>541</sup> *DJS*, sv. 7, s. 45.

<sup>542</sup> Josef Lada (1887–1957).

<sup>543</sup> *DJS*, sv. 7, s. 21.

<sup>544</sup> Tamtéž.

<sup>545</sup> Tamtéž.

<sup>546</sup> Tamtéž.

<sup>547</sup> Tamtéž.

<sup>548</sup> Tamtéž.

<sup>549</sup> Jindřich Prucha (1886–1914).

<sup>550</sup> *DJS*, sv. 7, s. 33.

<sup>551</sup> Tamtéž, s. 49.

<sup>552</sup> Niccolò Paganini (1782–1840).

konkrétní srovnání se váže ke skutečnosti, že Tichý od čtyřicátých let tvořil sérii grafik s názvem *Paganini*, první taková grafika vznikla roku 1942 technikou suché jehly. Pro básníka mají díla obou umělců stejnou sílu, dostávají se do lidského nitra, „oba oblékají / člověka jenom listem vinným.“<sup>553</sup> Stejně obnažený před světem je pro básníka každý, do jehož života zasáhne umění, krása, která není vždy příjemná, protože zjevuje člověku pravdu, a proto je „vždy v překvapení“.<sup>554</sup> Je to krása, jež se podobá plamenu svíčky, „který nám pálí naši kůži“,<sup>555</sup> plamenu, který dal také název této sbírce. Malíř „do plamene rukou sahá“,<sup>556</sup> je kouzelníkem, který „tvoří krásu“,<sup>557</sup> a zároveň díky svému umění zjevuje pravdu, vyhrává „v zápase věčném, který svedl / tu s d'áblem“,<sup>558</sup> v zápase s nicotou, který byl tematizován už ve sbírce *Ruce Venušiny*.

Dvě básně ve sbírce se vztahují k osobě malíře Václava Pavlíka,<sup>559</sup> jehož nejčastějším námětem byla květinová zátiší a jehož výstavy Seifert ve čtyřicátých letech i uváděl (viz dále). Starší z básní vznikla roku 1944 a jejím ústředním motivem je malířova žena: „A hodná paní štětce vymývá, / chtěl bych jí říci: jak jsou krutí muži; / leč ona není ani netrpělivá. / Vždyť z jejich prstů kanou plátky růží.“<sup>560</sup>

Báseň *Tanec* je přímo dedikována malíři a ilustrátorovi Karlu Svolinskému<sup>561</sup> a byla uveřejněna roku 1945 se dvěma malířovými kresbami inspirovanými tancem. *Tanec* je v básni popisován jako „drama okamžiku“,<sup>562</sup> který se malíř snaží namalovat a básník vyjádřit „rozvichřenými slovy“.<sup>563</sup> Zajímavé je, že zde básník znovu pracuje s motivem Mělské Venuše ze sbírky *Ruce Venušiny*, když píše, že tanec je ten okamžik, kdy „bílé prsy Venušiny / zrudnou jak zralé jeřabiny / a paže, která bez pohnutí / trčí, jako by nesla čas / zvedne se prudce do perutí / a tmou roztrhne jak hráz.“<sup>564</sup> Opět se zde vrací pojetí (tanečního) umění, které, ač je to umění okamžiku, dokáže překonat pomíjivost vlastní i pomíjivost lidského bytí.

Báseň *Obrazy Václava Špály* byla pravděpodobně napsána u příležitosti výstavy „Václav Špála, 60 let“, která se konala roku 1945 v Praze. Básník se zde vyznává z toho,

---

<sup>553</sup> *DJS*, sv. 7, s. 49.

<sup>554</sup> Tamtéž.

<sup>555</sup> Tamtéž.

<sup>556</sup> Tamtéž.

<sup>557</sup> Tamtéž.

<sup>558</sup> Tamtéž.

<sup>559</sup> Václav Pavlík (1901–1965).

<sup>560</sup> *DJS*, sv. 7, s. 38.

<sup>561</sup> Karel Svolinský (1896–1986).

<sup>562</sup> *DJS*, sv. 7, s. 31.

<sup>563</sup> Tamtéž.

<sup>564</sup> Tamtéž.

že malířovy obrazy mu byly útechou a nadějí v těžkých válečných letech: „Když temná rouška zastřela nám zem / a v bolestech jsme tady byli sami / já bosky šel jsem jeho obrazem / tak jako chodí lidé krajinami“<sup>565</sup> neboť se v nich vše proměnilo „v jásavou píseň, plnou vroucích díků / životu, ženě, zemi, plameni / i hlíně, jejichž chuť mu sládně na jazyku.“<sup>566</sup>

Nejvýznamnější je z hlediska tématu mé práce báseň *Přítelkyně* s podtitulem *Před obrazem Jana Zrzavého* z roku 1946. Báseň je inspirována Zrzavého obrazem z roku 1923, studie k němu však vznikaly už v roce 1919 (viz *Obrazový katalog Jana Zrzavého*). Na obraze sedí dvě ženy u oválného stolu, na němž je zapálená svíčka a položený dopis; výjev působí, jako by jedna žena utěšovala tu druhou, která je zachycena v melancholickém rozpoložení, jež je pro Zrzavého postavy typické. U stolu je ještě třetí povystrčená, prázdná židle, která umocňuje sklíčenou atmosféru obrazu. „Útěcha, mohl by se jmenovat tento obraz, v němž vše, včetně stolku a židlí, je jen cit a něha, a který je tak plný tajemna.“<sup>567</sup> „Jde o tichou, vnitřně nesmírně bohatou seanci nad dopisy, zdůrazňující okamžik opuštěnosti (...). Do obrazu si lze dosadit vlastní příběh.“<sup>568</sup> A právě o tomto tichém rozhovoru, o všem nevyřčeném, co se mezi dvěma přítelkyněmi na obraze odehrává, píše Jaroslav Seifert ve své básni. Nikoliv o tom, o vidí, ale o tom, co cítí, jakou atmosférou na něj obraz působí: „To všechno, co tu vidím, je vnější, / mohu to smlčet, i říci / nikdy jsem však neviděl pravdivější / dopis, ruku a svíci. // Neboť já četl, co není / na listě napsáno perem / jas okouzlení, jas chvění / v tom tichu kolikerém.“<sup>569</sup> Báseň je poctou Zrzavého dílu, a vlastně umění vůbec, neboť jen díky němu můžeme prožívat vše nevyslovitelné, obrazy probouzejí naši fantazii, „vznáší nás k hranici světů / od skutečna k neskutečnému.“<sup>570</sup>

Třídílná báseň *Malíř Ludvík Kuba*<sup>571</sup> byla pod titulem *Trojí portrét* otištěna jako úvodní báseň v monografii *Ludvík Kuba, malíř*,<sup>572</sup> která vyšla v roce 1946 jako vůbec první monografie tohoto malíře. Seifert o přípravě monografie i malířově umění píše ve svých vzpomínkách: „V ateliéru malíře Ludvíka Kubu ocitli jsme se s Vítězslavem Nezvalem

---

<sup>565</sup> *DJS*, sv. 7, s. 61.

<sup>566</sup> Tamtéž.

<sup>567</sup> KRAMÁŘ, Vincenc. „Několik poznámek k dílu Jana Zrzavého“. In: SRP, Karel, ed. *Jan Zrzavý: o něm a s ním: antologie textů Jana Zrzavého a o Janu Zrzavém*. Praha: Academia, 2003, s. 188.

<sup>568</sup> SRP, Karel a ORLÍKOVÁ, Jana. *Jan Zrzavý*. Praha: Academia, 2003, s. 234.

<sup>569</sup> *DJS*, sv. 7, s. 57.

<sup>570</sup> Tamtéž.

<sup>571</sup> Ludvík Kuba (1863–1956).

<sup>572</sup> MÍČKO, M., NEZVAL, V., SEIFERT, J., ŠTECH, V. V. *Ludvík Kuba malíř*. Jaroslav Janeček: Praha, 1946.

v době, kdy se začaly první přípravy k monumentální malířově monografii. (...) Ludvík Kuba byl tehdy již starší pán. (...) Čím starší, tím lépe maloval. (...) Kubovy obrazy útočily na každého prudce a vášnivě. Jeho způsob malby nebyl již v té době moderní. Díky svému tvůrci přežilo však Kubovo umění šťastně i svou dobu. Působilo i dráždilo barevnou svěžestí jako vrcholná díla impresionistů i kvalitou malířské práce. Kuba však byl i zasvěcený sběratel. V ateliéru byly sbírky vzácných uměleckých předmětů hlavně z Číny i několik kopií antického sochařství. V koutě okna stála nadživotní busta Venuše.<sup>573</sup> Je pravděpodobné, že Seifertova báseň byla touto návštěvou inspirována. Seifert v ní prokazuje detailní znalost malířova díla, báseň je plná odkazů ke konkrétním obrazům či tématům, jež malíř často zobrazoval. V první části básník píše, že ve válečných časech bylo malířovo dílo útěchou a oporou pro český lid: „V ten čas, kdy jsme si zvykli na hrůzy, / v tom teskném vlnobití zmaru / jak holubička bílá s haluzí / jež vypravuje o líbezném jaru / byl nám váš obraz. V úžasu / opřeli jsme se mlčky o krásu.“<sup>574</sup> Ve druhé části se básník vztahuje k malířově zálibě ve starých lidových kulturách, a rovněž k zálibě v čínském umění, jemuž se Kuba začal věnovat až po sedmdesátém roce svého života, ač sám Čínu nikdy nenavštívil. Seifert v básni zřejmě naráží na Kubův obraz *Moje Čína*<sup>575</sup> z roku 1934. Jedná se o malířův autoportrét, v jehož pozadí jsou zobrazeny umělecké předměty z malířovy čínské sbírky, které pocházejí z čínských hrobek.<sup>576</sup> Seifert o tom píše: „A co tví draci, Číno? (...) Z ponurých hrobek, kde spí pavouci / staří snad jako písek Gobi / věci k vám mluví řečí živoucí / jako by mohly mluvit ze záhrobí.“<sup>577</sup> Ve třetí části se básník přiznává, že čím je starší, tím více touží po malířově vzoru objevovat krásu a tvořit, narážející přitom na motivy z Kubových zátiší: „hrst třešní, krajíc, stíny pod jabloní“<sup>578</sup> a uvědomuje si že „Když se však moudrost schová do vrásek / tu teprv krása snímá opasek.“<sup>579</sup>

V katalogu Holého výstavy z roku 1946, kterou básník rovněž zahajoval proslovem (viz dále) byla publikována báseň *Krajiny Miloslava Holého*.<sup>580</sup> Seifert v úvodní řeči vyzdvihl, že „každý obraz Holého je vědomě komponován do jediné barvy a (...) takto

---

<sup>573</sup> *DJS*, sv. 15, s. 95.

<sup>574</sup> *DJS*, sv. 7, s. 68.

<sup>575</sup> *Moje Čína*, 1934, olej na plátně, 69 × 103 cm.

<sup>576</sup> MÍČKO, M., NEZVAL, V., SEIFERT, J., ŠTECH, V. V. *Ludvík Kuba malíř*. Jaroslav Janeček: Praha, 1946, s. 39.

<sup>577</sup> *DJS*, sv. 7, s. 71.

<sup>578</sup> Tamtéž.

<sup>579</sup> Tamtéž.

<sup>580</sup> Miloslav Holý (1897–1974).

spoutaná výtvarná myšlenka doléhá na nás začasť s bezprostřední naléhavostí.<sup>581</sup> A právě tomuto charakteristickému rysu se Seifert věnoval i v básni, když napsal: „z těch barev jedna se vrací / když přivřu ve světle oči.“<sup>582</sup> Poté básník vyjmenuje několik barev, z nichž každá podle něj symbolizuje něco jiného: růžová je barvou sladkou, kterou má kdekdo rád, rudá symbolizuje krev, hlad a hněv, šedá je barvou deště, modrá barvou mládí. Básník však nakonec „neví a je zmaten“,<sup>583</sup> co tyto barvy znamenají, protože jimi „jen bloudil“,<sup>584</sup> sám malíř to dle básníka vysvětlí lépe: „kdo krajinou barev však chodí / lépe ti to může říci.“<sup>585</sup>

Poměrně hodně básní, které byly do sbírky zařazeny, vzniklo v roce 1947. Báseň *Alšovo české nebe* byla toho roku poprvé publikována v knize *Kalendář Mikoláše Alše*.<sup>586</sup> Knihu otevírá úvodní slovo nakladatele Ladislava Kuncíře,<sup>587</sup> podle něhož bylo hlavním záměrem knihy zdůraznit vedle vlastenectví rovněž duchovní rozměr Alšovy tvorby,<sup>588</sup> o němž pojednává i následující studie *Náboženský námět v díle Mikoláše Alše* významného výtvarného teoretika Františka Kovárny.<sup>589</sup> Poté následuje Seifertova báseň a Alšovy kresby, které jsou v knize uspořádány podle slavností a svátků církevního roku; kniha jich obsahuje více než sto padesát, a jsou to až na výjimky kresby uhlím nebo perem.

Seifertova báseň je oslavou české země, je plná lásky k ní, je to pro Seiferta země, která „byla plna slávy / slávy staré jako červotočina“<sup>590</sup> a již Aleš dokázal svými kresbami vyjádřit. Ostatně už v roce 1938 Seifert psal o Alšovi jako o našem nejčestějším malíři, který ve svém díle zpodobil duši našeho národa (viz výše). Seifert v básni píše o dvou konkrétních motivech, které Aleš zobrazoval. První byl motiv Zvěstování Panně Marii, které se dle liturgického kalendáře slaví 25. března, aby básník zdůraznil velikost naší země a krásu české řeči, píše, že anděl, který Panně Marii zvěstoval, že se stane matkou Božího syna, mluví řečí, „kterou mu do úst dala naše zem.“<sup>591</sup> Kniha obsahuje tři Alšovy kresby se shodným názvem *Zvěstování Panně Marii*, dvě kresby uhlím z roku 1895<sup>592</sup><sup>593</sup>

---

<sup>581</sup> *DJS*, sv. 14, s. 156.

<sup>582</sup> *DJS*, sv. 7, s. 46.

<sup>583</sup> Tamtéž, s. 47.

<sup>584</sup> Tamtéž.

<sup>585</sup> Tamtéž.

<sup>586</sup> ALEŠ, Mikoláš a SEIFERT, Jaroslav. *Kalendář Mikoláše Alše*. V Praze: Ladislav Kuncíř, 1947. Kuncířovy knihy, sv. 371.

<sup>587</sup> Ladislav Kuncíř (1890–1974).

<sup>588</sup> ALEŠ, Mikoláš a SEIFERT, Jaroslav. *Kalendář Mikoláše Alše*. V Praze: Ladislav Kuncíř, 1947. Kuncířovy knihy, sv. 371, s. 7.

<sup>589</sup> František Kovárna (1905–1952).

<sup>590</sup> *DJS*, sv. 7, s. 15.

<sup>591</sup> tamtéž.

<sup>592</sup> *Zvěstování panny Marie I*, 1895, uhlový karton pro levé barevné okno v kněžišti vodňanského kostela, signováno, viz ALEŠ, Mikoláš a SEIFERT, Jaroslav. *Kalendář Mikoláše Alše*. V Praze: Ladislav Kuncíř, 1947. Kuncířovy knihy, sv. 371, s. 49.

a jednu perokresbu z roku 1911.<sup>594</sup> Druhým Alšovým motivem, který se v Seifertově básni objevuje, je svatý Václav, patron české země, ale také patron vína, neboť ho podle svatováclavských legend sám pěstoval. Seifert konkrétně píše: „Z toho hroznu, který v ruce svírá / svatý Václav na své vinici / pil jsem víno.“<sup>595</sup> Svátek svatého Václava se slaví 28. září. Mikoláš Aleš se k tomuto světcovi ve své tvorbě často vracel, v knize je třicet kreseb se svatým Václavem. Kovárna uvádí, že „Svatováclavská tradice našla v Alšovi svého malíře, který přiblížil národu jeho patrona živou výtvarnou představou.“<sup>596</sup> Aleš nejčastěji zobrazoval sv. Václava jako vznešeného knížete na koni nebo na trůnu, s knížecí čapkou a svatozáří. Existuje ovšem jedna kresba s názvem *Svatý Václav na vinici*,<sup>597</sup> na kterou Seifert zřejmě naráží ve své básni, neboť na ní svatý Václav skutečně svírá v ruce vinný hrozen. Tato kresba je výjimečná ze dvou důvodů, jednak proto, že je jako jedna z mála v *Kalendáři* kolorovaná, ale hlavně kvůli tomu, že svatý Václav není zobrazen jako panovník, ale jako mladík s dlouhými vlasy a svatozáří, jak trhá hrozen vinné révy.

Báseň *Waldhaimská idyla* je dedikována malířce Miladě Marešové.<sup>598</sup> Byla uveřejněna v roce 1947, kdy v Dělnickém nakladatelství vyšla kniha malířčiných kreseb a vzpomínek se stejným názvem. Marešová spolupracovala s odbojem a byla za to roku 1942 uvězněna. Soucitná Seifertova báseň vyjadřuje, že utrpení, které musely ženy ve vězení zažívat, je slovy nepopsatelné, je tak nepopsatelné, že se muselo přetělit do mlhavých vzpomínek: „Na kolik věcí musely zapomenout / ty ženy procházející se dokola! / Už se zachytily jenom do vzpomínek / rostoucích na pokraji propasti.“<sup>599</sup>

Ve stejném roce vznikla i druhá báseň o malíři Václavu Pavlíkovi, která nese název *Květiny tohoto jara* a je básníkovým vyznáním, že v Pavlíkových obrazech spatřil naději: „Ve dnech stesku, kdy vše zahořkne mi, / vracím se k těm plátnům / (...) A jdu zas šťasten zemí / květům vstříc a lásce napospas.“<sup>600</sup>

---

<sup>593</sup> *Zvěstování panny Marie II*, 1895, část uhlového kartonu pro levé barevné okno v kněžišti vodňanského kostela, nesignováno, viz ALEŠ, Mikoláš a SEIFERT, Jaroslav. *Kalendář Mikoláše Alše*. V Praze: Ladislav Kuncíř, 1947. Kuncířovy knihy, sv. 371, s. 50.

<sup>594</sup> *Zvěstování panny Marie III*, 1911, perokresba, 7 × 10 cm, signováno, viz ALEŠ, Mikoláš a SEIFERT, Jaroslav. *Kalendář Mikoláše Alše*. V Praze: Ladislav Kuncíř, 1947. Kuncířovy knihy, sv. 371, s. 51.

<sup>595</sup> *DJS*, sv. 7, s. 15.

<sup>596</sup> ALEŠ, Mikoláš a SEIFERT, Jaroslav. *Kalendář Mikoláše Alše*. V Praze: Ladislav Kuncíř, 1947. Kuncířovy knihy, sv. 371, s. 37.

<sup>597</sup> *Svatý Václav na vinici*, 1902, kolorovaná kresba, 26,9 × 16,2 cm, signováno, viz ALEŠ, Mikoláš a SEIFERT, Jaroslav. *Kalendář Mikoláše Alše*. V Praze: Ladislav Kuncíř, 1947. Kuncířovy knihy, sv. 371, s. 137.

<sup>598</sup> Milada Marešová (1901–1987).

<sup>599</sup> *DJS*, sv. 7, s. 35.

<sup>600</sup> Tamtéž, s. 40.

Poslední báseň z roku 1947 s názvem *Cizí město* a podtitulem *Památce malíře Antonína Procházky*<sup>601</sup> se stala součástí katalogu výstavy *Národní umělec Antonín Procházka*, která se toho roku konala v Mánesu. Antonín Procházka byl také ilustrátorem čtvrtého vydání Seifertovy sbírky *Jaro, sbohem*, které vyšlo téhož roku, a Seifert se v této básni k Procházce vztahuje hlavně jako k ilustrátorovi své sbírky. Báseň hned v první strofě odkazuje k poetice a písňovosti sbírky *Jaro, sbohem* (v níž jsou básně nazývány písněmi, viz výše), neboť v ní Seifert píše: „A jednou půjdu, jako chodívá / potulný zpěvák“.<sup>602</sup> Jak jsem uvedla v analýze sbírky *Jaro, sbohem*, básně v ní obsažené se váží k Praze. V této básni lyrický subjekt, stylizovaný do potulného zpěváka, vchází do města, které nezná, je však jasné, že se jedná o Prahu, neboť „všechno kolem voní po medu“.<sup>603</sup> V tomto městě se zpěvák nechává okouzlovat dívčí krásou a láskou, která je však spíše rozvernou hrou, stejně jako ve sbírce *Jaro, sbohem*. Tyto „dívčí půvaby“ byly nezřídka námětem i Procházkových kreseb či maleb.<sup>604</sup> Seifert v této básni implicitně odkazuje i na některé básně, které jsou ve sbírce *Jaro, sbohem* obsaženy, např. na báseň *Píseň včel*,<sup>605</sup> když píše, že: „To město neznal, avšak píseň včel / jej vítala, jako by vcházel domů“.<sup>606</sup> Báseň je tedy jednak odkazem ke sbírce *Jaro, sbohem* a poctou Antonínu Procházce jako jejímu ilustrátorovi a malíři dívčích aktů, ale zároveň poctou Praze, potažmo celé české zemi, jež je básníkovým i malířovým domovem, kterou vždy bude mít „nablízku srdce“.<sup>607</sup>

V katalogu výstavy z roku 1948 *Alén Diviš. Kvaše a oleje k Erbenovým Svatebním košilím*, kde bylo vystaveno čtyřicet děl ilustrujících jedinou Erbenovu baladu, Seifert publikoval báseň *Na rub obrazů Aléna Diviše*. Báseň je založena na ústředním motivu z balady *Svatební košile*, totiž na těsném propojení života a smrti, respektive na touze, aby se mrtvý probudil zpět k životu, ovšem tato touha je podle balady hříchem. Seifert píše, že „básník může slovem vzbudit spící“,<sup>608</sup> to samé však může malíř udělat barvou, „pro niž básník nemá slova“,<sup>609</sup> malíř může namalovat i ticho, když mrtví mlčí. Jak z této básně vyplývá, výtvarné umění mělo podle Seiferta větší moc než umění slovesné.

Seifert o Divišových ilustracích psal i ve svých vzpomínkách: „Barevné ilustrace k Erbenově básni, to bylo to nejlepší, co z jeho rukou vzešlo. (...) Vladimír Holan byl

<sup>601</sup> Antonín Procházka (1882–1945).

<sup>602</sup> *DJS*, sv. 5, s. 12.

<sup>603</sup> Tamtéž.

<sup>604</sup> Viz např. obrazy *Poprsí dívčí, Dáma v bílém, Dívka, Polibek, Milenci* aj.

<sup>605</sup> *DJS*, sv. 5, s. 12.

<sup>606</sup> Tamtéž.

<sup>607</sup> Tamtéž.

<sup>608</sup> *DJS*, sv. 7, s. 53.

<sup>609</sup> Tamtéž.



kresbami okouzlen. Obdiv vedl ho dokonce k výroku, že Erbenův text nedosahuje umělecké úrovně kreseb. Myslím, i když mě tyto kresby rovněž zaujaly, že je Holan přece jen přecenil.<sup>610</sup>

Druhý oddíl sbírky je věnován básníkovým přátelům literátům, např. Karlu Tomanovi, jemuž Seifert věnoval sbírku *Jaro, sbohem*, Josefu Palivcovi,<sup>611</sup> který překládal Seifertovy básně do francouzštiny, Petru Bezručovi,<sup>612</sup> S. K. Neumannovi, i jeho literárním vzorům jako například Janu Nerudovi<sup>613</sup> nebo Josefu Kajetánu Tylovi.<sup>614</sup>

Podrobnějším rozbořem básní ze sbírky *Ruka a plamen* jsem se snažila ukázat, jak blízký a silný vztah Seifert k výtvarnému umění měl. Z básní je patrné, že díky svému celoživotnímu zájmu o umění se z mnohých malířů stali básníkovi přátelé, a Seifert jejich dílo znal velmi podrobně. Co je ale mnohem podstatnější: básník umění nevnímal jen jako předmět svého osobního zájmu, nebyla to pouze jeho záliba. Seifert vnímal (výtvarné) umění jako něco, co má obrovskou moc a sílu. A to nejen moc být transcendentním protipólem lidské konečnosti, jak to ostatně prokázal už ve sbírce *Ruce Venušiny*. Výtvarnému umění přisuzoval i obrovskou moc společenskou, která je zvláště patrná již společensko-politickým kontextem, ve kterém sbírka *Ruka a plamen* vyšla. Výtvarné umění vnímal, stejně jako poezii či publicistiku, jako nástroj, jenž dokáže v těžkých časech dávat lidem víru a naději v překonání těžké situace. A jak jsme mohli vidět např. v básni *Na rub obrazů Aléna Diviše*, výtvarnému projevu Seifert přiznával tuto schopnost více než projevu slovesnému. Tím, že Seifert o výtvarném umění psal, přinášel českému lidu útěchu a naději dvojnásobnou. Jak podotkl ve své publicistice po skončení války: „neřeší se tu problém jen a jen malířský“,<sup>615</sup> neboť obrazy „dodávaly víru naší víře a naději našim nadějím“,<sup>616</sup> stejně jako básně o nich.

## V. 2. Seifertova okupační a válečná publicistika

Jaroslav Seifert pokračoval v novinářské činnosti i v letech čtyřicátých. Poté, co byly režimem zakázány sociálnědemokratické noviny *Právo lidu* a *Ranní noviny*, stal se od

---

<sup>610</sup> *DJS*, sv. 15, s. 498.

<sup>611</sup> Josef Palivec (1886–1975).

<sup>612</sup> Petr Bezruč (1867–1958).

<sup>613</sup> Jan Neruda (1834–1891).

<sup>614</sup> Josef Kajetán Tyl (1808–1856).

<sup>615</sup> *DJS*, sv. 14, s. 141.

<sup>616</sup> Tamtéž.

roku 1939 redaktorem deníku *Národní práce*, který nahradil *Právo lidu* a vycházel až do konce války. Do roku 1941 v *Národní práci* mohl publikovat, i když s cenzurním omezením, články, ve kterých se věnoval, podobně jako ve svých básních, národní tradici, kultuře a umění jakožto hodnotám, které dávají lidem naději v těžkých časech. Explicitně to uvádí v jednom z prvních článků, které pro *Národní práci* napsal: „Změny, kterými prošel český národ v uplynulých měsících, přinutily nás, abychom se připjali prudce a vášnivě ke všemu českému, k české kultuře zejména.“<sup>617</sup> Stejně jako ve svých básních, vyzdvihuje v mnohých člancích právě Prahu jako „matku všech měst (...) vznešenou a slavnou (...) kterou milujeme láskou dětí“.<sup>618</sup> Podobně zaměřené články publikoval i v časopise *Panorama*, jehož vydavatelem byla Družstevní práce, jak už jsem zmínila výše, a jehož byl Seifert až do roku 1942 redaktorem.

Je zajímavé, že roku 1940 znovu zdůrazňoval svůj vztah umění. Toho roku měl totiž vzniknout rozhlasový cyklus „Mladí autoři se zpovídají“, k jehož realizaci však nikdy nedošlo. Seifert v této své „rozhlasové přednášce“ znova vzpomíná na dávnou touhu stát se malířem a uvádí, že mu „přece zůstala přichylnost a láska k umění“.<sup>619</sup>

Roku 1941 nadšeně hodnotil soubornou výstavu Josefa Lady, kterému je „neskonale vděčen“,<sup>620</sup> když se dívá na nějakou z jeho českých krajin, protože je díky němu „opravdu šťasten, že se narodil v této krásné zemi.“<sup>621</sup>

Rok 1942 byl pro celý český národ a jeho kulturu rokem neblahým, neboť po atentátu na říšského protektora Heidricha v naší zemi nastal teror, v jehož důsledku směla být v kulturních rubrikách českých novin publikována pouze politicky ideologická publicistika.<sup>622</sup> Seifert se pak až do konce války jako publicista odmlčel a příležitostně se věnoval zahajování výstav různých českých malířů, v jejichž dílech nejčasněji vyzdvihoval pozitivní vztah k české zemi a tradici, jako tomu bylo v případě výstavy malíře Josefa Lady nebo výstavy Václava Pavlíka s názvem „Hrst květů. Obrazy Václava Pavlíka“, která se konala ještě roku 1942 od července do srpna v Praze. Seifert o Pavlíkovi píše, že „zpodobnil duši rostlin“<sup>623</sup> a že „odpovídá na otázky, které jsme možná dříve ani nevyslovili“,<sup>624</sup> přičemž je malířem „šťastného životního optimismu“<sup>625</sup> a „jediním z mála

---

<sup>617</sup> *DJS*, sv. 14, s. 16.

<sup>618</sup> Tamtéž, s. 51.

<sup>619</sup> Tamtéž., s. 81.

<sup>620</sup> Tamtéž, s. 97.

<sup>621</sup> Tamtéž.

<sup>622</sup> Tamtéž, s. 616.

<sup>623</sup> Tamtéž, s. 121.

<sup>624</sup> Tamtéž.

<sup>625</sup> Tamtéž.

těch, kterým se dokonale podařilo v těchto obrazech vyznati se ze své horoucí lásky k zemi, v jejíž hlíně rodila se tato prostá nádhera.“<sup>626</sup>

Po skončení války až do roku 1949 Seifert přispíval do odborářského deníku *Práce*, kde psal fejetony, nekrology, literární kritiky, ale také v novinách pokračoval v tradici příležitostných veršů, které publikoval již v *Ranních novinách*, ale které již ale do svých sbírek nezařazoval. V nakladatelství *Práce*, které deník vydávalo, řídil také edici poezie Klín a byl redaktorem měsíčníku „pro literaturu a umění“ *Kytice*, který vycházel od podzimu 1945 do podzimu 1948 a chtěl oslovovat čtenáře „v nejširších vrstvách našeho lidu“<sup>627</sup> a přitom „zdůrazňovati plamennou krásu české řeči.“<sup>628</sup>

I po válce Seifert pokračoval v zahajování výstav, přičemž stále zdůrazňoval sepětí s tradicí, českou zemí a kulturou. „První malířskou výstavou v osvobozené republice“<sup>629</sup> byla výstava malíře Ferdiše Duši<sup>630</sup> s názvem „Ferdíš Duša. Z válečných let 1938–1945. Výstava kreseb“, která se konala od června do července 1945 v Krásné jizbě. Seifert Dušu nazývá „malířem lidské práce v jejím technickém a sociálním patosu“,<sup>631</sup> malířem, který „pohrdl válečnou konjunkturou (...) a jen se úžeji přitiskl k bolestem a bídě českého lidu, zůstává chudým a nepoplatným“,<sup>632</sup> malířem, jehož dílo je „zasvěcené cele protestu proti nacistické okupaci“,<sup>633</sup> a proto podle Seiferta „nikdy nebude zneváženo a opomenuto.“<sup>634</sup> O přátelských stycích s malířem Seifert psal i ve svých vzpomínkách: „Všichni jsme ho měli rádi. Nebyl veliký ani moderní malíř. O malířství jsme s ním však nikdy nemluvili. Maloval své krajiny smutným štětcem, ale raději ryl dřevoryt. V tom se vyznal dobře.“<sup>635</sup>

Téhož roku, tedy ještě roku 1945, Seifert zahajoval výstavu „Dvě Prahy“, která se konala v srpnu v Pošově galerii v Praze.<sup>636</sup> Na výstavě byly zastoupeny dvě podoby hlavního města: jak její historické centrum, tak periferie s průmyslovými předměstími. Seifert nejprve vzpomíná na Prahu jako na město, které je milováno malíři všech časů i směrů i mnohými básníky. Poté vzpomíná na malíře Antonína Slavíčka,<sup>637</sup> který sice nebyl na výstavě zastoupen, ale jehož pražské obrazy Seifert pokládá za „nejvýznačnější portréty

---

<sup>626</sup> Tamtéž, s. 122.

<sup>627</sup> Tamtéž, s. 148.

<sup>628</sup> Tamtéž.

<sup>629</sup> Tamtéž, s. 135.

<sup>630</sup> Ferdiš Duša (1888–1958).

<sup>631</sup> *DJS*, sv. 14, s. 136.

<sup>632</sup> Tamtéž.

<sup>633</sup> Tamtéž.

<sup>634</sup> Tamtéž.

<sup>635</sup> *DJS*, sv. 15, s. 475.

<sup>636</sup> Ve Vodičkově ulici čp. 10. Galerie malíře Jaroslava Poše (1894–1970) fungovala v letech 1942–1946.

<sup>637</sup> Antonín Slavíček (1870–1910).

tohoto města“<sup>638</sup> a také na malíře Jana Bedřicha Minaříka<sup>639</sup> pro „věčné kouzlo jeho pražských obrázků.“<sup>640</sup> Seifert dále uvedl, to je nám už dávno zřejmé z jeho básní o Praze, že už jen slovo Praha znamenalo ve válečných letech „symbol a útěchu“<sup>641</sup> a že „říkalo nám někdy víc než kniha, akord, víc než symfonie.“<sup>642</sup> Napsal, že v obrazech Prahy vzniklých za války se „neřeší problém jen a jen malířský“<sup>643</sup> neboť tyto obrazy „dodávaly víru naší víře a naději našim nadějím.“<sup>644</sup>

O rok později Seifert zahajoval výstavu malíře Miloslava Holého, která se konala od ledna do února 1946 v Praze. Dle básníka čeští malíři reagovali na válku dvojitým způsobem: buď je válka podnítila k „intenzivní a často chvatné práci“<sup>645</sup> neboť „zájem o malířská díla stoupal s postupující bídou našeho národa“<sup>646</sup> nebo se za války stáhli do ústraní jako Miloslav Holý. Na této výstavě podle Seiferta můžeme vidět „vrchol malířova úsilí“<sup>647</sup> protože dosáhl „věrného splynutí barvy a kresby“<sup>648</sup> a v jeho obrazech můžeme spatřovat „důvěrný prožitek skutečnosti a přitakání všemu pozemskému a radostnému.“<sup>649</sup> Seifert rovněž vyzdvihl barevnost Holého obrazů, respektive jejich záměrnou monochromaticnost, díky které mají „bezprostřední naléhavost“.<sup>650</sup>

V roce 1949 napsal Seifert úvodní text do katalogu výstavy Václava Pavlíka, která se konala od května do června v Hradci Králové, text však nebyl do katalogu zařazen.<sup>651</sup> Neboť Pavlík toho roku opět vystavoval svá květinová zátiší, text se nese v podobném duchu jako Seifertův úvod k Pavlíkově výstavě z roku 1942.

### V. 3. Prahou s Josefem Sudkem

Ve čtvrté kapitole své práce jsem uvedla, že od konce dvacátých let a po celá léta třicátá byl Jaroslav Seifert v blízkém pracovním i osobním kontaktu se svým přítelem, fotografem Josefem Sudkem, jelikož oba spolupracovali s Družstevní prací. Jejich kontakt

---

<sup>638</sup> *DJS*, sv. 14, s. 140.

<sup>639</sup> Jan Bedřich Minařík (1862–1937).

<sup>640</sup> *DJS*, sv. 14, s. 140.

<sup>641</sup> Tamtéž, s. 141.

<sup>642</sup> Tamtéž.

<sup>643</sup> Tamtéž.

<sup>644</sup> Tamtéž.

<sup>645</sup> Tamtéž, s. 156.

<sup>646</sup> Tamtéž.

<sup>647</sup> Tamtéž.

<sup>648</sup> Tamtéž.

<sup>649</sup> Tamtéž.

<sup>650</sup> Tamtéž.

<sup>651</sup> Originál článku se nachází v soukromém archivu Marie Jiráskové.

pokračoval i v letech čtyřicátých, a to jak na profesní, tak osobní úrovni, zejména díky tématu, které oba umělce spojovalo. Tím tématem byla Praha, jež byla ve čtyřicátých letech pro český národ zvlášť důležitá jako symbol národní hrdosti. K Praze měli oba umělci blízko již od začátku svých uměleckých drah, ale nejtěsněji se k Praze přimkli právě ve čtyřicátých letech, Seifert ve svých básních, Sudek v oficiální zakázkové fotografii.<sup>652</sup>

Roku 1948 se k moci opět dostala komunistická strana. Dopadům v kultuře a umění se budu podrobněji věnovat v následující kapitole, nyní je důležité uvést, že Sudek byl toho roku zvolen členem fotografické sekce při spolku Mánes, což ho existenčně zachránilo, neboť od roku 1949 byly fotografické živnosti likvidovány znárodněním, ne však v případě členů této sekce. Členové také dostávali zakázky (knihy, reklama a podobně), které jim byly po schválení propláceny. Ještě roku 1948 dostal Sudek nabídku z nakladatelství Josef R. Vilímek ke spolupráci na knize *Náš Hrad*.<sup>653</sup>

Od roku 1948 je také možné sledovat propojení Sudkovy a Seifertovy tvorby s tématem Prahy: většinu Sudkových Pragensí z padesátých a šedesátých let provázejí Seifertovy básně. Ač se Seifert ve své publicistice ani poezii k fotografii do té doby nevyjadřoval, neboť její postavení jakožto samostatné umělecké disciplíny bylo tehdy problematické (ostatně i sám Sudek dlouhou dobu tvrdil, že fotografie není umění),<sup>654</sup> je příznačné, že právě roku 1948 napsal předmluvu ke knize fotografa Jiřího Jeníčka *Praha jasem okřídlená*.<sup>655</sup> V knize je šedesát tři černobílých fotografií Prahy a kromě Seifertovy přemluvy je nedoprovází žádný komentář. Seifert v předmluvě píše, že ho neznepokojuje v té době aktuální otázka, zda fotografie je, či není umění, protože fotografie již „odvrhla všechny podezřelé tvárné fotografické procesy (...) a dnes se nám zjevuje ve své nahé kráse (...) a donucuje nás, abychom ji považovali za nový druh práce výtvarné. Moderní fotografie si vytvořila svůj zcela osobitý svět, ve kterém se zákonitě vyvíjí a obohacuje

---

<sup>652</sup> Už v roce 1941 Sudek nabídl majiteli nakladatelství Sfinx Bohumilu Jandovi (1903–1987) soubor *Pražský Hrad*, obsahující sto fotografií. Tehdy však kniha nemohla vyjít, byla vydána až po válce na podzim roku 1945. V roce 1943 Sudek fotil pro Nakladatelství Václava Poláčka pražské zahrady, v roce 1946 vydalo stejné nakladatelství Sudkův kalendář, jehož tématem byly kulturní ztráty Prahy v letech 1939–1945. V roce 1947 Sudek spolupracoval se stejným nakladatelstvím i autorem ještě na knize *Pražské portály*.

<sup>653</sup> Kniha vyšla poprvé ve třicátých letech, ovšem bez Sudkových fotografií. Při druhém vydání v roce 1948 byla doplněna Sudkovými fotografiemi Pražského hradu, které Sudek již dříve představil na svých výstavách.

<sup>654</sup> Např. ještě v roce 1936 v rozhovoru uvádí: „Fotografie umění není, je to hezké řemeslo, potřebující určitý vkus. Umění to být nemůže, protože je odkázána na věci, které existují už před ní a mimo ni; na svět kolem nás.“ Určitou uměleckou hodnotu začal Sudek fotografii přiznávat až v šedesátých letech: „Je to spor, který se už chýlí ke konci. On to určitě výtvarný projev je. Ale jelikož je hrozně mladý, tak se neví, kam se to má zařadit. Grafika to není, malování to není, co to je tedy?“ Rozhovory se Sudekem in HRON, Petr, ANDĚL, Jaroslav a PETRUŽELKOVÁ, Adéla, ed. *Josef Sudek v rozhovorech a vzpomínkách*. Praha: Torst, 2014.

<sup>655</sup> JENÍČEK, Jiří. *Praha jasem okřídlená*. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1948.

prostředky sobě vlastními.<sup>656</sup> Tato předmluva dokazuje, že Seifert měl aktuální přehled a byl připraven fotografii vnímat jako umění.

První knihou, v níž se propojily Seifertovy básně o Praze se Sudkovými fotografiemi, byla v roce 1948 kniha nazvaná *Praha*,<sup>657</sup> kterou vydalo komunistické nakladatelství Svoboda v redakční úpravě Vítězslava Nezvala a v grafické úpravě malíře Františka Muziky. Kniha je rozdělena na dvě části, první má název *Praha v poezii*, kde jsou shromážděny básně o Praze různých českých básníků,<sup>658</sup> a druhá *Praha v obrazech*, která obsahuje sto dvacet osm fotografií Prahy z různého období Sudkovy tvorby: exteriér i interiéry Pražského hradu, fotografie z cyklu *Svatý Vít*, snímky Královského letohrádku, Loretánského náměstí či nádvoří Lorety, i Karlova mostu či Národního divadla a jiných míst. Sudek ve fotografiích někdy upřednostňoval pohled na architektonický detail, jindy se zaměřil na celkový pohled nebo na výrazné pražské architektonické scény. Nechybějí ani panoramatické fotografie Prahy nebo Karlova mostu. Sudkovy fotografie přímo nesouvisejí s verši českých básníků, obě části knihy se spíše doplňují se záměrem oslavit historii a krásu Prahy, čemuž odpovídá i úvod historika Arnošta Klímy.<sup>659</sup> Kniha má patrioticky oslavný ráz a dle Fárové se Sudek touto knihou „definitivně stává vizuálním pěvcem Prahy“.<sup>660</sup> Jaroslav Seifert je v části *Praha v poezii* zastoupen úryvkem ze skladby *Světlem oděná*, o níž jsem psala výše, a poté básněmi *Před Staroměstskou radnicí*<sup>661</sup> a *Třetí noc*<sup>662</sup> ze sbírky *Přilba hlíny*, které se obě tematicky vztahují k Pražskému povstání na konci války.

Jak jsem již zmínila, Josef Sudek spolupracoval s Jaroslavem Seifertem na svých Pragensích i v letech padesátých a šedesátých, čímž se upevňovalo i jejich přátelství. O tom, jak se vztah mezi umělci dále vyvíjel, ale především o tom, jaké postavení měl Seifert v české kultuře let padesátých a jak se v tomto období vztahoval k umění, budu pojednávat v následující kapitole.

---

<sup>656</sup> *DJS*, sv. 14, s. 236.

<sup>657</sup> SUDEK, Josef. *Praha*. Praha: Svoboda, 1948.

<sup>658</sup> Jsou zde zastoupeni klasikové české poezie jako Karel Hynek Mácha, Jaroslav Vrchlický nebo Jan Neruda.

<sup>659</sup> Arnošt Klíma (1916–2000).

<sup>660</sup> FÁROVÁ, Anna. *Josef Sudek*. Praha: Torst, 1995, s. 100.

<sup>661</sup> Původní název byl *Na staroměstském náměstí*, viz *DJS*, sv. 5, s. 223.

<sup>662</sup> Viz *DJS*, sv. 5, s. 260.

## VI. Básník milovaný i nenáviděný

Po únorovém převratu 1948 se v naší zemi opět proměnila společensko-politická situace. Období padesátých let bývá i v českém kontextu označováno jako období stalinismu, protože komunistická strana začala prosazovat ve všech oblastech života a kultury sovětské vzory, a sovětizace Československa přímo souvisela se Stalinovým osobním působením.<sup>663</sup> S prosazováním nového politického režimu byli umlčováni jeho odpůrci, mnoho umělců nesmělo publikovat ani veřejně vystupovat, mnoho z nich bylo zatýkáno a vězněno. Někteří umělci odešli do exilu, jako například Toyen, která však opustila Československo již v roce 1947, snad v předtuše komunistického puče. Ihned po převratu vznikly umělecké svazy, které byly řízeny komunistickou stranou a kontrolovaly veškerou uměleckou tvorbu ve státě. Jako první byl založen Svaz československých spisovatelů, neboť literatura měla dle komunistického režimu největší význam.<sup>664</sup> Poté vznikl Svaz československých výtvarných umělců a následně byl vytyčen jediný přijatelný směr, kterým se měla veškerá umělecká tvorba ve státě ubírat: socialistický realismus. Umění mělo být především oslavou pracovního nadšení lidových mas, měla být zlikvidována kulturní kontinuita a přes hlasité zdůrazňování národních tradic i národní identita.<sup>665</sup> Veškeré umění kromě socialistického realismu bylo odmítáno a postihováno zákazem vystavování, dokonce i umění Jana Zrzavého, jehož první výstava v padesátých letech se uskutečnila až v roce 1956. Umělec měl vlastně tři možnosti: odejít do exilu, přizpůsobit se režimu, nebo se tvorby vzdát a žít se manuální prací. Jediným možným únikem byla v případě malířů a sochařů restaurátorská činnost, v případě spisovatelů překládání či dětská literatura,<sup>666</sup> jako to učinil i Jaroslav Seifert, když roku 1949 vydal sbírku k obrázkům Mikoláše Alše *Šel malíř chudě do světa*, poté sbírku *Maminka* (1954), pohádku pro děti *Koulelo se, koulelo* (1955) a sbírku k obrázkům Josefa Lady *Chlapec a hvězdy* (1956). Sovětizace doznívala i po Stalinově smrti až do roku 1956, kdy nastalo jisté uvolnění společensko-politických i kulturních poměrů.

Postavení Jaroslava Seiferta bylo po převratu nejednoznačné. Komunistický režim „musel s nevolí konstatovat“,<sup>667</sup> že se Seifert neidentifikoval s nastolenou ideologií a nepřijal požadavky, jež byly na umění kladeny, nestal se proto ani členem Svazu

<sup>663</sup> BREGANTOVÁ, Polana, ŠVÁCHA, Rostislav a PLATOVSKÁ, Marie, ed. *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 2005, s. 279.

<sup>664</sup> Tamtéž, s. 283.

<sup>665</sup> Tamtéž, s. 284.

<sup>666</sup> Tamtéž, s. 291.

<sup>667</sup> BRABEC, Jiří. „Lyrik Jaroslav Seifert. Básníkovy proměny a konstanty“. In: FLAIŠMAN, Jiří, ed. *Čtení o Jaroslavu Seifertovi*. Praha: Institut pro studium literatury, 2014, s. 137.

československých spisovatelů, na jehož zadání v roce 1950 byla Seifertova poezie odmítnuta literárním teoretikem a členem komunistické strany Ladislav Štollem,<sup>668</sup> který prosazoval stalinistické pojetí umění.<sup>669</sup> V Seifertově případě ale nešlo ani tak o jeho poezii jako o „nevyřízené účty“,<sup>670</sup> které básník s komunisty měl už od roku 1929, když ze strany vystoupil poté, co spolu s dalšími spisovateli kritizoval vedení strany, jak už jsem uvedla. Na druhou stranu to byl básník, který byl milován lidem, a navíc měl dobré kontakty na správných místech, jak o tom psal Josef Škvorecký v roce 1985: „Seifert měl dobré konexe v kulturní hierarchii partaje. Mezi jeho ochránci byli jeho staří kamarádi: František Halas a zejména Vítězslav Nezval, (...) který měl zřejmě na Gottwalda vliv. (...) A tak Seifert přežil smrtelná léta konce Stalinova života. (...) Získal nejen popularitu, ale také lásku svých čtenářů.“<sup>671</sup>

## VI. 1. Mikoláš Aleš

Seifertovi v roce 1949 vyšla kniha veršů *Šel malíř chudě do světa*. Byly to verše k obrázkům Mikuláše Alše, a i proto v tehdejší situaci sbírka obstála. Jednou z kategorií socialistického realismu byla totiž tzv. tematická malba, která měla zobrazovat důležitý děj z historie národa nebo budování socialismu, a tradice tematického obrazu byla spatřována právě v díle Mikoláše Alše.<sup>672</sup>

K Alšovi měl Seifert blízko už od dětských let, neboť Aleš ilustroval slabikář, který měl Seifert jako dítě doma a který vyšel poprvé v roce 1898; obsahoval téměř dvě stovky Alšových kreseb. Kresby pak vyšly samostatně v roce 1940 v knize *Obrázky ze slabikáře*.<sup>673</sup> Seifert si vybral osmdesát dva Alšových ilustrací a doprovodil je básněmi, většinu z nich publikoval ještě mezi lety 1948 a 1949 v deníku *Práce*, jehož redakci toho roku opustil.

Knihy vyšly v Družstevní práci jako prémie pro její členy.<sup>674</sup> Obsahuje třicet osm básní a osmdesát dva drobných kreseb s jednoduchými motivy, často přírodními, nebo

---

<sup>668</sup> Ladislav Štol (1902–1981).

<sup>669</sup> KNAPÍK, Jiří. „Verše v nemilosti. Ke vzniku a souvislostem kritiky Jaroslava Seiferta v roce 1950“. *Soudobé dějiny*, roč. V (1998), č. 1, s. 26.

<sup>670</sup> BRABEC, Jiří. „Lyrik Jaroslav Seifert. Básníkovy proměny a konstanty“. In: FLAIŠMAN, Jiří, ed. *Čtení o Jaroslavu Seifertovi*. Praha: Institut pro studium literatury, 2014, s. 137.

<sup>671</sup> ŠKVORECKÝ, Josef. „Básník Jaroslav Seifert, v parlandu pražských papalášů Případ Seifert“. In: FLAIŠMAN, Jiří, ed. *Čtení o Jaroslavu Seifertovi*. Praha: Institut pro studium literatury, 2014, s. 98.

<sup>672</sup> BREGANTOVÁ, Polana, ŠVÁCHA, Rostislav a PLATOVSKÁ, Marie, ed. *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 2005, s. 357.

<sup>673</sup> ALEŠ, Mikoláš. *Obrázky ze Slabikáře*. Praha: Školní nakladatelství, 1940.

<sup>674</sup> Viz ediční poznámka in *DJS*, sv. 9.



s venkovskou přírodou spojenými: jedná se o různá zvířata nebo rostliny, které můžeme v přírodě potkat, či o motivy různých venkovských chalup, kostelů a mlýnů, nebo o motivy lidských činností spojených s určitou roční dobou, jako je hrabání sena nebo žně. Seifert tedy neobdivoval Alšovu historickou malbu, ale drobné obrázky, jejich naivitu a dětské vidění světa, které přenesl do svých básní a přizpůsobil tomu i básnický jazyk – verše opět tíhnou k písňovosti a prostotě a jsou rýmované. Zdůraznil přitom spojení s přírodou, se svou rodnou zemí, se svým domovem a jeho tradicemi. Promlouvá tu básníkově čisté srdce, srdce s dětskou naivitou „toužící po spravedlivějším světě a po míru.“<sup>675</sup>

Seifert s Alšovými kresbami nakládá různě: někdy je mu Alšův drobný obrázek husopasky s husou a housátky inspirací ke krátké dětské říkance o tom, jak „I husa mluví řečí matek“<sup>676</sup> nebo obrázek dvou děvčat sedících na louce a vijících květinové věnečky podnětem k prosté *Písni o jarní louce*, v níž básník popisuje všechny květy, které mohou dívky do věnců zaplést. Někdy mu Alšův obrázek připomene vlastní mládí, jako je tomu v případě básně *Na seně*, jemuž předchází kresba dívky, jež shrabává seno: „Jednou jsem seno shraboval / na louce u Debrna. / Když jsem pak lehl do sena, / byla to chvíle blažená, / pásala se blízko srna.“<sup>677</sup> Často také Seifert rozvíjí dějový prvek na Alšově kresbě, jako je tomu např. v případě básně *Rozhovor s obláčkem*, již doprovází kresba dívky na poli se srpem v ruce. Seifertova báseň začíná slovy: „Přestala dívka trávu žnout / rtem chví jí výčitka nemá: / chtěla bych s tebou mráčku, plout, / to nebe konce nemá!“<sup>678</sup> a je opravdu rozhovorem dívky s oblakem, který, v básni personifikován, jí odpovídá. Vzhledem k příští Seifertově knize *Píseň o Viktorce*, která vyšla o rok později a která se váže k fiktivní postavě Viktorce z prózy Boženy Němcové *Babička*, je zajímavá báseň *Babiččina truhla*, kterou doplňuje Alšova kresba, na níž babička otevírá starou truhlu, u které stojí dvě vnučata a na cosi ukazují. Seifertova báseň pojednává o všech tajemstvích, která babiččina truhla skrývá, a končí slovy: „Však na dně truhly, pod tím vším / tajemství bylo, já je vím: ta příští krása Barunčina. // A slzy, které, když pak psala / Barunka hořce vyplakala.“<sup>679</sup> V próze *Babička* je Barunka nejstarší babiččinou vnučkou, ale zároveň je to pravé jméno<sup>680</sup> spisovatelky Boženy Němcové, na což Seifert ve své básni naráží. Jak už jsem zmínila, k Boženě Němcové se básník znovu vrátil ve skladbě *Píseň o Viktorce*, která vyšla roku 1950.

---

<sup>675</sup> PEŠAT, Zdeněk. *Jaroslav Seifert*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 175.

<sup>676</sup> *DJS*, sv. 9, s. 23.

<sup>677</sup> Tamtéž, s. 26.

<sup>678</sup> Tamtéž, s. 40.

<sup>679</sup> Tamtéž, s. 62.

<sup>680</sup> Božena Němcová se narodila jako Barbora Novotná.

## VI. 2. V nemilosti

Básnickou skladbu *Píseň o Viktorce* napsal Jaroslav Seifert ke sto třicátému výročí narození Boženy Němcové, které připadalo na rok 1950. Skladba pravděpodobně vznikala mezi dubnem a březnem 1949<sup>681</sup> a jejím námětem je osud bláznivé Viktorky z prózy *Babička*, jak jsem již zmínila. Skladba je vystavěna na paralele mezi životem fiktivní postavy a samotné autorky. Ústředním motivem, který obě ženy spojuje, je síla lásky, která je věčná a která člověka přesahuje, a za níž se také platí největší cena: Viktorka zaplatila svým šílenstvím a smrtí, Němcová chudobou a samotou: „A odrána až do cárů / po sněhu půjde, bosky třeba, / pro almužnu a krajíc chleba, / odmítaný jí z rozmaru. // A se znamením na těle, / jaké kdys nosívali vězni, / za láskou půjde, neboť bez ní / je život troškou popele.“<sup>682</sup>

Tragicky vyznívající Seifertova skladba byla také vyjádřením rozpaků nad stávajícím vývojem politickým i společensko-kulturním a rozchodem s ním,<sup>683</sup> a právě proto byla také podrobena ostré kritice. Způsob, jakým byl však Seifert za knihu kritizován, byl ovšem zcela neadekvátní,<sup>684</sup> bylo jasné, že nejde jen o Seifertovu sbírku. Kritice sbírky totiž předcházela Seifertův výrok z roku 1949 o sovětské poezii. Seifert tehdy u vína s přáteli prohlásil, že „radši uvidí francouzského básníka zvracet, než sovětského básníka zpívat“,<sup>685</sup> a byl za to udán na Ústředním výboru komunistické strany. Seifertovi mělo být už tehdy zakázáno publikovat, zastal se ho však František Halas, který zaslal dopis tehdejšímu ministrovi informací, aby Seifert zákazem postižen nebyl, neboť se jednalo pouze o soukromý rozhovor.<sup>686</sup> Nicméně následující Seifertova sbírka již dobrým důvodem k tomuto zákazu byla. Gustav Bareš a Rudolf Slánský,<sup>687</sup> vysocí funkcionáři z ÚV KSČ, měli proti Seifertovi pádný argument a zahájili proti němu politickou kampaň, kterou Jiří Knapík označil za „nejflagrantnější stalinistickou kampaň v Československu

---

<sup>681</sup> Vyplývá to z autografu, který básník věnoval manželce malíře Václava Pavlíka. Seifert na titulní list autografu napsal věnování „Milušce Pavlíkové, s pěkným pozdravením k Vánocům 1949 posílám tento necenzurovaný rukopis. Často jsem na ni vzpomínal, když jsem ty verše psal.“ spolu s datací „Březen – duben 49“. Seifert tedy předpokládal ve své skladbě cenzurní zásahy a sám označil pasáže, které mají být v knižním vydání vynechány.

<sup>682</sup> *DJS*, sv. 7, s. 155.

<sup>683</sup> PEŠAT, Zdeněk. *Jaroslav Seifert*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 178.

<sup>684</sup> Tamtéž.

<sup>685</sup> KNAPÍK, Jiří. „Verše v nemilosti. Ke vzniku a souvislostem kritiky Jaroslava Seiferta v roce 1950“. *Soudobé dějiny*, roč. V (1998), č. 1, s. 29.

<sup>686</sup> PEŠAT, Zdeněk. *Jaroslav Seifert*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 178.

<sup>687</sup> Gustav Bareš (1910–1979), Rudolf Slánský (1901–1952).

padesátých let“.<sup>688</sup> Zdrucující kritika sbírky, pro jejíž napsání Bareš vybral básníka, novináře a politika KSČ Ivana Skálu,<sup>689</sup> odsoudila Seiferta jako nepřítele socialismu<sup>690</sup> a měl ho čekat tzv. čestný soud. Seifert ovšem opět přímému zákazu publikování unikl, zejména díky tomu, že se ho zastával Vítězslav Nezval<sup>691</sup> a i díky tomu, že se roku 1951 za svůj výrok z roku 1949 omluvil.<sup>692</sup> Nicméně měl až do roku 1954, kdy vyšla jeho další sbírka, s publikováním „přechodné potíže“,<sup>693</sup> jeho starší knihy sice po omluvě vycházet mohly, nicméně jeho nové verše vycházely v malých nákladech a často jako bibliofilie.<sup>694</sup> O tom, jak byl Seifert touto událostí zdiskreditován, svědčí i to, že v roce 1953 nebyl přijat návrh na nominování Jaroslava Seiferta na Nobelovu cenu za literaturu, ač o to usiloval profesor Univerzity Karlovy Albert Pražák.<sup>695</sup> Podle studie Marie Jiráskové<sup>696</sup> byla Seifertova nominace pro komunistickou stranu naprosto nepřijatelná.

### VI. 3. Oblíbený a uznávaný

Seifertovi se podařilo v roce 1954 vydat v nakladatelství Československý spisovatel sbírku *Maminka*. Je potřeba zdůraznit, že básník svými novými verši neudělal žádné ideologické ústupky, sbírka mohla vyjít proto, že v roce 1953 zemřel Stalin a poté i československý prezident Gottwald, a politická situace ve státě se začala pomalu uvolňovat. Pomohlo také, že sbírka byla původně určena pro dětské čtenáře, a jak jsem již uvedla, dětská literatura (či literatura s tematikou dětství a domova) byla jednou z mála možností, jak se spisovatelé mohli v první polovině padesátých let svobodně realizovat. Sbírka má vzpomínkový charakter, ale není sentimentální, postava matky je ve sbírce vykreslena poměrně realisticky, i když je pro básníka především symbolem šťastného dětství. *Maminka* měla mimořádný úspěch u veřejnosti, což dokazuje vzpomínka

---

<sup>688</sup> KNAPÍK, Jiří. „Verše v nemilosti. Ke vzniku a souvislostem kritiky Jaroslava Seiferta v roce 1950“. *Soudobé dějiny*, roč. V (1998), č. 1, s. 26.

<sup>689</sup> Ivan Skála (1922–1997).

<sup>690</sup> KNAPÍK, Jiří. „Verše v nemilosti. Ke vzniku a souvislostem kritiky Jaroslava Seiferta v roce 1950“. *Soudobé dějiny*, roč. V (1998), č. 1, s. 33.

<sup>691</sup> Tamtéž, s. 37.

<sup>692</sup> Tamtéž, s. 34.

<sup>693</sup> PEŠAT, Zdeněk. *Jaroslav Seifert*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 179.

<sup>694</sup> Tamtéž. Jako bibliofilie vyšla roku 1951 např. sbírka *Petrín*, její vznik byl však antedatován rokem 1948.

<sup>695</sup> Albert Pražák (1890–1956).

<sup>696</sup> JIRÁSKOVÁ, Marie. „K první nominaci Jaroslava Seiferta na Nobelovu cenu za literaturu“. In: *Vlastivědný sborník Kralupská*, Městské muzeum v Kralupech nad Vltavou, roč. 3, č. 1 (1996), s. 4–19.

Seifertova přítele Pavla Parmy.<sup>697</sup> Sbírku ocenila i tehdejší literární kritika<sup>698</sup> a Seifert za ni v roce 1955 obdržel i „imunizující“<sup>699</sup> Státní cenu Klementa Gottwalda.

Ve stejném roce vyšla Seifertova pohádková básnická skladba určená dětem *Koulelo se, koulelo*, kterou vydalo Státní nakladatelství dětské knihy s ilustracemi Boženy Vejrychové-Solarové.<sup>700</sup> Básník v ní vypravuje příběh jabloně, která se proměňuje v závislosti na ročním období.

O rok později, v roce 1956, se konal druhý sjezd Svazu československých spisovatelů a třetí sjezd Svazu československých výtvarných umělců, které měly potvrdit opětovnou liberalizaci uměleckého života.<sup>701</sup> Na sjezdu Svazu spisovatelů vystoupil nejen Jaroslav Seifert, jehož proslov vyvolal pozdvižení, ale rovněž Vítězslav Nezval nebo autor kritiky *Písně o Viktorce* Ivan Skála, a útok na Seiferta byl znovu tematizován. Nezval hned v úvodu Skálovu kritiku ostře odsoudil a Skála se za ni omluvil,<sup>702</sup> uvedl ale také, že byl k útoku na Seiferta víceméně přinucen.<sup>703</sup> Jaroslav Seifert se ve svém příspěvku k útoku na svou osobu nevracel, ale hodnotil celkovou situaci literatury po roce 1948. Tématem Seifertova proslovu byla především morálka spisovatele. S politováním konstatoval, že spisovatelé po roce 1948 „nebyli svědomím národa“,<sup>704</sup> „nepsali pravdu“,<sup>705</sup> a „smlčí-li pravdu spisovatel, lže“.<sup>706</sup> V závěru svého projevu apeloval na to, aby spisovatelé nebyli jen „výrobci veršů, rýmů a metafor“, ale aby měli na mysli svou společenskou funkci.

#### VI. 4. Josef Lada

Ve stejném roce, tedy v roce 1956, Seifert poskytl rozhovor deníku *Večerní Praha*, kde uvedl, že pracuje na nové sbírce: „V těchto dnech právě dokončuji sbírku veršů k Ladovým obrázkům. Však tyto barevné kresby jsou dobře známy. Je to hlavně česká

---

<sup>697</sup> Pavel Parma vzpomínal na vydání Seifertovy sbírky jako na velkou událost: „Tenkrát byla obrovská fronta u Topičů, to je knihkupectví. (...) To byla fronta, která se táhla z toho suterénu až na Národní třídu. To je právě výsada Seiferta, že on psal skutečně poezii, která se líbila všem.“ KNĚZEK, Libor. *Ve Frenštátě mají rádi poezii: [Halas a Seifert s přáteli v Beskydech]*. Brno: Doplněk, 2003, s. 44.

<sup>698</sup> V roce 1955 knihu pozitivně hodnotil například literární kritik Jaroslav Janů (1908–1961).

<sup>699</sup> BROUSEK, Antonín. „Jaroslav Seifert“. In: FLAIŠMAN, Jiří, ed. *Čtení o Jaroslavu Seifertovi*. Praha: Institut pro studium literatury, 2014, s. 118.

<sup>700</sup> Božena Vejrychová-Solarová (1892–1978).

<sup>701</sup> BREGANTOVÁ, Polana, ŠVÁCHA, Rostislav a PLATOVSKÁ, Marie, ed. *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 2005, s. 369.

<sup>702</sup> KNAPIK, Jiří. „Verše v nemilosti. Ke vzniku a souvislostem kritiky Jaroslava Seiferta v roce 1950“. *Soudobé dějiny*, roč. V (1998), č. 1, s. 26.

<sup>703</sup> *Literární noviny*, roč. V (1956), č. 20, s. 4.

<sup>704</sup> *DJS*, sv. 14, s. 280.

<sup>705</sup> Tamtéž.

<sup>706</sup> Tamtéž.

krajina na jaře i v zimě, zasypaná sněhem i květem a oživená dětmi, vílami i vodníky. Nejde ovšem o veršovaný přepis Ladových nápadů, dílo Ladovo je tak srozumitelné i nejmenším dětem, ale spíše o básně evokované Ladovým uměním. (...) Před lety jsem vydal podobnou knížku ke kresbám Alšovým. Aleš i Lada, i když jde o tak disparátní kreslířský rukopis, jsou tentýž český svět, plný jasu, tepla, radosti a smíchu. A oba tito malíři jsou tak blízcí nám všem svým libým češtvím. Tak rádi v jejich kresbách hledáme sami sebe, svůj kraj, své mládí. (...) Kniha je myšlena pro ‚dospělejší mládež‘, jak zní starý nakladatelský termín. Ale pokud mám zkušenosti, nalezne své čtenáře i mezi maminkami a tatínky.<sup>707</sup>

Tvorba Josefa Lady představovala v padesátých letech zvláštní případ,<sup>708</sup> neboť se od třicátých let prakticky neměnila a v padesátých letech patřila v oficiální výtvarné sféře k nejmodernističtějším projevům, i když se týkala hlavně ilustrace.<sup>709</sup> „Formalistické“ umění čelilo v padesátých letech ideologické kritice, byly odmítnuty i všechny modernistické deformace skutečnosti, se kterou pracovali například kubisté. Nicméně i Lada takovou „deformaci“ prováděl, aby mohl uměle vykonstruovat ideální podobu české vesnice,<sup>710</sup> která byla v padesátých letech oceňována.

Seifertova sbírka s Ladovými obrázky dostala název *Chlapec a hvězdy* a obsahuje třicet osm Seifertových básní a stejný počet obrázků. Je uspořádána tak, že po názvu básně následuje Ladův obrázek a až pod ním je umístěna samotná báseň. To odpovídá způsobu, jak Seifert s Ladovými obrázky pracuje: do svých básní přejímá ono obecné idylické zobrazení světa, respektive idylické české vesnice a idylického dětství v ní, podobně jako ve sbírce *Šel malíř chudě do světa*, aby tuto Ladovu idylu mohl „dovyprávět po svém“, a to různými způsoby.

Seifert se téměř vždy snaží vnést do obecného idylického naladění konkrétnost osobního prožitku, například vzpomínku na své vlastní dětství, a tím Ladův obrázek oživit, zpřítomnit, což můžeme vidět hned v první básni sbírky s názvem *Píseň o dětství*. Báseň provází Ladovo vyobrazení chlapců, kteří z hlíny stavějí hráz přes řeku. Seifert v básni k dětem na obrázku promlouvá: „Dejte mi chlapci trochu hlíny / chtěl bych si s vámi stavět hráz / a nedívat se na hodiny / a nevidět, jak plyne čas“,<sup>711</sup> a báseň se tak stává osobní tesknou vzpomínkou na uplynulé dětství. Ještě výrazněji se básníkův osobní prožitek

---

<sup>707</sup> Tamtéž, s. 276.

<sup>708</sup> BREGANTOVÁ, Polana, ŠVÁCHA, Rostislav a PLATOVSKÁ, Marie, ed. *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 2005, s. 381.

<sup>709</sup> Tamtéž.

<sup>710</sup> Tamtéž.

<sup>711</sup> *DJS*, sv. 9, s. 162.

odráží v básni *Vodník*, jež je doplněna Ladovým zobrazením vodníka sedícího na vrbě, jež na břehu rybníka pozoruje víla. Seifert ve své básni vypráví o vodníkovi a víle své dceři na dobrou noc: „Vyprávím tiše, tma již byla, / dcerka už měla dávno spát / jak pro vodníka přišla víla / by s vílami šel tancovat.“<sup>712</sup> Protože však vodník v básnickově příběhu s vílami tancovat nešel, rozhodl se básník vodníka navštívit sám. Následuje vodníkův dialog s básníkem: „A pana Ladu znáte? / Já: Ano, co si račte přát? / Bych se ho zeptal, kdy tentokráte / přijde ho opět malovat.“<sup>713</sup> Zde vidíme, jak básník dokáže oživit Ladovu kompozici hned několika způsoby: jednak ji využívá jako výchozí téma ukolébavky pro dceru, aby zdůraznil pouto mezi rodičem a dítětem, jednak vypravuje příběh, který se v Ladově obrázku už neodehrává, tedy rozvíjí dějový motiv a nakonec do onoho příběhu sám vstoupí jako postava v básni a rafinovaně zpřítomní i samotného Josefa Ladu.

Básník ale pracuje s obrazem i jinak, dokáže básní i pozměnit jeho vnímání, jako je tomu u básně *Měsíčná noc*, již opět předchází obrázek vodníka, jak sedí na vrbě a šije boty, vodník je tedy zobrazen ve své typické, řekněme ikonické póze. Seifertova báseň je ale vodníkovým monologem, který s obrázkem ostře kontrastuje: vodník si stěžuje, jak se mu ta „ševcovina protiví“<sup>714</sup> a že „to jeden básník z Miletína / zavínil, že tu musím šít.“<sup>715</sup> Básníkem z Miletína Seifert naráží na Karla Jaromíra Erbena a jeho baladu *Vodník*, v níž vodník sedí na vrbě a šije boty. Ještě výraznější je to v básni *Píseň o vločkách*, již uvozuje zobrazení zasněžené zimní krajiny a usmívajícího se dítěte se sánkami. Báseň však končí chmurnou pointou: „A co jsme my v tom koloběhu / utkání jenom z vodních par? / Vždyť tančíme jak vločky sněhu / pro život nových příštích jar. / A do ticha a ve stíny / čas spřádá nás jak vteřiny / sněhové vločky.“<sup>716</sup>

V neposlední řadě mění Seifert idylické vyznění Ladových obrázků také tím, že vnese do básně téma sociální, totiž téma chudoby, bídy a sociálních rozdílů, jako například v básni *Vánoční koleda*, které předchází vyobrazení tří usmávajících se dětí, jak jdou zimní krajinou a nesou si v rukou pytlíčky, patrně s vánoční koledou. V Seifertově básni si tyto tři děti povídají o tom, co všechno by chtěly dostat, ale dostanou jen jablko a tři oříšky, které jsou prázdné.

---

<sup>712</sup> Tamtéž.

<sup>713</sup> Tamtéž, s. 174.

<sup>714</sup> Tamtéž, s. 206.

<sup>715</sup> Tamtéž.

<sup>716</sup> Tamtéž, s. 220.

## VI. 5. *Ruka a plamen podruhé*

Ve druhé polovině padesátých let vyšla znovu dvakrát<sup>717</sup> sbírka *Ruka a plamen* a byla rozšířena o následující čtyři básně vztahující se k výtvarnému umění:

Báseň *V Pavlíkově ateliéru* o malíři Václavu Pavlíkovi, k němuž se Seifert vztahoval již v prvním vydání sbírky dvěma básněmi, vyšla poprvé roku 1950 jako soukromý tisk Václava Pavlíka<sup>718</sup> a opět se týká motivů květin, jež Pavlík nejčastěji maloval. Báseň je vlastně poetickým popisem návštěvy v malířově ateliéru, kde „po zdech vidí kytky orosené ránem“.<sup>719</sup> Návštěva je impulzem, který rozvíjí básníkovu imaginaci: poté, co básník vychází z ateliéru, připomíná mu okolní jarní krajina ženu po koupeli: „Vždyť ještě můžeš vidět na řadrech / kapičky vody / voní svěží pletí.“<sup>720</sup> a báseň se stává oslavou ženské krásy jako takové: „Líbám vás všechny, krásné ruce žen / pro koho vlastně je všechno to kvítí?“<sup>721</sup> V této básni se tedy spojují tři blízké a pro Seiferta časté motivické okruhy: krása umělecká, které se transformuje do krásy ženského těla, a láska k ženě, jež je spojena s motivem jarní přírody, ve které se odehrává, neboť jaro samotné je pro Seiferta symbolem života, lásky a naděje.

Báseň *Nad listy Maxe Švabinského*<sup>722</sup> vyšla roku 1954 jako bibliofilský tisk Akademie výtvarných umění<sup>723</sup> s poznámkou, že „tyto verše psány pro Akademii výtvarných umění v Praze byly věnovány národnímu umělci M. Švabinskému k jeho loňským osmdesátinám.“<sup>724</sup> Tisk obsahuje litografii Maxe Švabinského,<sup>725</sup> ke které se vztahuje Seifertova báseň. Na Švabinského litografii je v popředí kytice lučních květů a v pozadí nahá postava mladé dívky, jež si pravou rukou rozverně pohrává s vlasy a usmívá se. Seifert o tomto gestu píše v úvodu své básně: „Gesto dívčí ruky, něžné, vláčné, / je povellem k písni, píseň začne / a probudí nohy, které spaly.“<sup>726</sup> Báseň je pak oslavou ženského těla a jeho krásy, již chce být básník „věčně okouzlen“.<sup>727</sup> Švabinského litografie je pro Seiferta oslavou „chvíle, kdy jen ženu malíř chválí (...) je to chvíle života i zmaru / kdy nahota těl a věcí strásá / stud, aby se objevila krása.“<sup>728</sup>

<sup>717</sup> Roku 1956 a 1959 v nakladatelství Československý spisovatel.

<sup>718</sup> *V Pavlíkově ateliéru*. Soukromý tisk Václava Pavlíka, Benešov, 1950.

<sup>719</sup> *DJS*, sv. 7, s. 42.

<sup>720</sup> Tamtéž.

<sup>721</sup> Tamtéž.

<sup>722</sup> Max Švabinský (1873–1962).

<sup>723</sup> SEIFERT, Jaroslav. *Nad listy Maxe Švabinského*. Praha: Spolek českých bibliofilů, 1954.

<sup>724</sup> *DJS*, sv. 7, s. 68.

<sup>725</sup> *Dívčí akt*, 1953, litografie, 27 × 21 cm, signováno.

<sup>726</sup> *DJS*, sv. 7, s. 66.

<sup>727</sup> Tamtéž.

<sup>728</sup> Tamtéž, s. 67.

Báseň *Zátiší Františka Zikmunda*<sup>729</sup> byla součástí katalogu výstavy „60 let malíře Františka Zikmunda“, která se konala v roce 1954 v Praze. František Zikmund nejčastěji maloval zátiší a podobně jako Václav Pavlík se často vracel k motivu květin. Seifertova báseň je velmi osobním vyznáním a poklonou malířovu umění, básník malíře důvěrně oslovuje: „Kdyby býval nebránil mi ostych / přiznal bych se, ale v očích tvých / bylo tolik ticha věcí prostých / že mě zdržel strach, abys mě nepřistih.“<sup>730</sup> Básník se přiznává, že by před Zikmundovými obrazy „hodiny mohl prozahálet / aniž bych tím někdy ztrácel čas.“<sup>731</sup>

Nejdůležitější je z hlediska tématu mé práce báseň *Ateliér pod Petřínem*, jež je věnována Josefu Sudkovi, a vznikla na Sudkovo přání pro jeho první monografii, jež byla v nakladatelství SNKHLU vydána roku 1956.<sup>732</sup> Této básni se budu podrobněji věnovat na následujících řádcích, v nichž se zaměřím na popis přátelství mezi Jaroslavem Seifertem a Josefem Sudkem.

## VI. 6. „Hudba hraje!“ (přátelství s Josefem Sudkem)

Na konci předešlé kapitoly jsem uvedla, že přátelství mezi Jaroslavem Seifertem a Josefem Sudkem se postupem let upevňovalo. Zvláště ze vzpomínek Sudkových přátel vyplývá, že oba umělci byli od přelomu čtyřicátých a padesátých let v úzkém osobním kontaktu a často se stýkali.

Jedním z míst, kde k takovým setkáním docházelo, byl Sudkův ateliér, kde fotograf pořádal pro své přátele tzv. úterky. Úterky byly slovy Jaroslava Seiferta „pravidelná sešlost, pro kterou hrál Sudek na gramofon“.<sup>733</sup> Vážná hudba byla Sudkovou vášní, píše o tom i Seifert: „Sudek hudbu miloval, chodil na všechny slušné koncerty. Lístky si nekupoval, všude ho znali a pouštěli zadarmo. Sedával pak na takových na pohled podřadných místech, třeba v Rudolfinu pod varhanami. Ale nebylo to jen ze šetrnosti. Lidi ho vždycky litovali, že sedí někde na schodech, ale ono to bylo jeho oblíbené místo pro nejlepší poslech. Měl to tak rád. Hudbě ohromně rozuměl, nedovedl o ní teoreticky hovořit, ale dobrou hudbu neomylně poznal.“<sup>734</sup> Ne náhodou používal Sudek heslo „Hudba hraje“ v okamžiku, kdy měl ideální podmínky pro dobrý fotografický snímek, nebo když

---

<sup>729</sup> František Zikmund (1893–1955).

<sup>730</sup> *DJS*, sv. 7, s. 59.

<sup>731</sup> Tamtéž.

<sup>732</sup> SUDEK, Josef. *Fotografie*. Praha: SNKHLU, 1956.

<sup>733</sup> HRON, Petr, ANDĚL, Jaroslav a PETRUŽELKOVÁ, Adéla, ed. *Josef Sudek v rozhovorech a vzpomínkách*. Praha: Torst, 2014, s. 231.

<sup>734</sup> Tamtéž.



k němu přicházela inspirace. Podle vlastních slov kouzlu vážné hudby propadl ve třicátých letech, kdy místo honoráře za obraz dostal od zákazníka gramofon.<sup>735</sup> Od té doby budoval ve svém ateliéru obsáhlou diskotéku a postupem času začal zvat své přátele k jejímu poslechu. Seifert o tom píše: „Jednou za týden scházelo se v ateliéru, v tomto tak groteskním prostředí, někdy až deset patnáct Sudkových přátel. Jak se tam vešli, to nevím. (...) A Sudek pořádal jedinečné koncerty. Klečel u přístroje a v ateliéru se ozývala hudba několika století. (...) V deskách měl Sudek výběr nejvzácnějších ukázek (...) měl zvláště rád Vivaldiho.“<sup>736</sup> Podle Sudkova blízkého přítele Petra Helbicha<sup>737</sup> trvala tradice úterků nepřetržitě čtyřicet let, až do roku 1972, kdy Sudek onemocněl, a nepřerušila se ani během války: „I za války, kdy bylo na pováženou, když se sešlo někde tolik lidí. Je obdivuhodné, že Sudek dokázal vytvořit takové prostředí, takovou atmosféru, že tam tolik lidí, často významných, pravidelně chodilo a dodnes na to rádi vzpomínají. A byly to výhradně hudební sedánky, málo se tam mluvilo a nic se nepodávalo.“<sup>738</sup> Helbich ve své vzpomínce také píše, že „V době, kdy jsem k Sudkovi přišel, chodili literáti jako Seifert, někdy Holan. Chodili malíři jako Tichý, Rada.“<sup>739</sup> Vzhledem k tomu, že Helbich se se Sudkem seznámil až roku 1950 ve Frenštátě pod Radhoštěm a úterky začal navštěvovat až poté, musel výše jmenované umělce, a mezi nimi i Seiferta, u Sudka potkávat v letech padesátých. Je možné, že Seifert tyto sešlosti navštěvoval už dříve, to se mi však nepodařilo prokázat.

## VI. 6.1. Goldi

Kromě Sudkova ateliéru se umělci všech oborů už od čtyřicátých let scházeli ve vinném sklepě v Křemencově ulici na Novém Městě Pražském, který provozoval Jan Goldhammer, řečený Goldi,<sup>740</sup> od roku 1938 do roku 1959. Poměrně obsáhle o tom píše Jaroslav Seifert ve svých vzpomínkách: „Téměř každý večer scházívala se tam však malá společnost, která se málo prostřídávala, ale vždy se tam sešli lidé, kteří se znali, byli si blízcí a měli si co říci.“<sup>741</sup> Sám Goldhammer ve své vzpomínce na Sudka uvedl, že

---

<sup>735</sup> Tamtéž, s. 50.

<sup>736</sup> *DJS*, sv. 15, s. 401, Antonio Vivaldi (1678–1748).

<sup>737</sup> Petr Helbich (\*1929).

<sup>738</sup> HRON, Petr, ANDĚL, Jaroslav a PETRUŽELKOVÁ, Adéla, ed. *Josef Sudek v rozhovorech a vzpomínkách*. Praha: Torst, 2014, s. 145.

<sup>739</sup> Tamtéž.

<sup>740</sup> Jan Goldhammer (1910–1990).

<sup>741</sup> *DJS*, sv. 15, s. 68.

„k němu nechodil jen tak někdo, ale galerie nejvýznamnějších osobností té doby“.<sup>742</sup> Podle jeho slov tam chodil „básník Seifert, ale i Nezval a Holan, z malířů Tichý, Muzika, Bauch,<sup>743</sup> z hudebníků především Talich.“<sup>744</sup> Sudka do vinárny prý přivedl Václav Talich,<sup>745</sup> jeden z nejvýznamnějších českých dirigentů, a poté Sudek chodil v doprovodu Jaroslava Seiferta nebo Františka Tichého. Goldhammerův podnik byl ostatně také místem, kde Seifert pronesl onen výrok o sovětském básníkovi, který se mu stal osudným, jak jsem psala výše.

## VI. 6.2. Frenštát pod Radhoštěm

Kromě Prahy se Seifert se Sudkem od padesátých let potkávali ve Frenštátě pod Radhoštěm. Podle vzpomínky Sudkova přítele fotografa Rudolfa Jandy<sup>746</sup> se z Frenštátu už za první republiky vytvořilo centrum kulturního života na Moravě, a duší tohoto života byla po dlouhou dobu rodina Parmových,<sup>747</sup> především pak Pavel Parma, frenštátský bibliofil a vydavatel, což potvrzuje i výše zmíněný Petr Helbich: „Ve Frenštátě byla řada lidí, kteří se tam snažili vytvářet a udržovat kulturní život. Zvali významné lidi z Prahy a ti zase přiváděli své přátele. Na začátku tohoto přátelského řetězce byl Parma. Pozval z Prahy Seiferta a ten přivedl další. Pozval také redaktora Kliku,<sup>748</sup> který přivedl Sudka.“<sup>749</sup> Sudek tam začal jezdit na přelomu čtyřicátých a padesátých let a Frenštát se stal zásadním místem pro jeho další tvorbu, jednak díky tomu, že tam získal svůj slavný panoramatický fotoaparát, který od té doby používal,<sup>750</sup> ale hlavně proto, že díky návštěvám Frenštátu poznal i blízký prales Mionší v Beskydech a Hukvaldy, kde se narodil Sudkův oblíbený skladatel Leoš Janáček.<sup>751</sup> Sudek pak zejména v období mezi lety 1957 a 1967 do Frenštátu pravidelně jezdil,<sup>752</sup> aby mohl beskydský prales i Hukvaldy fotografovat.

---

<sup>742</sup> HRON, Petr, ANDĚL, Jaroslav a PETRUŽELKOVÁ, Adéla, ed. *Josef Sudek v rozhovorech a vzpomínkách*. Praha: Torst, 2014, s. 142.

<sup>743</sup> Jan Bauch (1898–1995).

<sup>744</sup> Tamtéž.

<sup>745</sup> Václav Talich (1883–1961).

<sup>746</sup> Rudolf Janda (1907–2000).

<sup>747</sup> HRON, Petr, ANDĚL, Jaroslav a PETRUŽELKOVÁ, Adéla, ed. *Josef Sudek v rozhovorech a vzpomínkách*. Praha: Torst, 2014, s. 168.

<sup>748</sup> Břetislav Maria Klika (1884–1958). Na B. M. Kliku vzpomíná s velkou úctou i Jaroslav Seifert ve *Všech krásách světa*.

<sup>749</sup> HRON, Petr, ANDĚL, Jaroslav a PETRUŽELKOVÁ, Adéla, ed. *Josef Sudek v rozhovorech a vzpomínkách*. Praha: Torst, 2014, s. 145.

<sup>750</sup> Tamtéž, s. 168.

<sup>751</sup> Leoš Janáček (1854–1928).

<sup>752</sup> HRON, Petr, ANDĚL, Jaroslav a PETRUŽELKOVÁ, Adéla, ed. *Josef Sudek v rozhovorech a vzpomínkách*. Praha: Torst, 2014, s. 145.

I když Seifert přijel do Frenštátu v roce 1949, s Pavlem Parmou si dopisoval už od roku 1947.<sup>753</sup> Jeho pravidelné pobyty tam se uskutečňovaly od léta 1949 až do léta 1955, ale z korespondence vyplývá, že měl již v roce 1949 zdravotní problémy a často musel své Frenštátské pobyty rušit.<sup>754</sup> Při svých návštěvách bydlel přímo u Parmových. Pavel Parma na to vzpomínal: „Seifert jezdil pravidelně k nám. S Pavlíkem<sup>755</sup> se chodili koulovat, když padal sníh, nebo jezdili na sáňkách. Byl to velice hodný, dobrý člověk (...). Jaroslav Seifert měl rád lidi, všechny lidi.“<sup>756</sup> Frenštátský pamětník Libor Knězek o tom napsal: „Parmovi ochotně podle svých možností obstarávali Seifertovým množstvím věcí od potravin v Praze těžko dostupných, po dopisní papír na psaní veršů. On sám se jim revanšoval přípravou jejich pobytů v Praze, množstvím rukopisů a publikací, jimiž výrazně obohatil literární tradice města Frenštát pod Radhoštěm.“<sup>757</sup> Již po svém prvním pobytu Seifert Parmu pověřil budováním svého literárního archivu, jak vyplývá z jejich korespondence: „Milý Pavle, posílám ti několik tisků (...) Prosím tě, schovej to.“ V další korespondenci z toho roku čteme: „Budu ti stále – ač velmi nesoustavně posílat data i věci. Jak si vzpomenu a jak něco naleznu.“<sup>758</sup> Ještě téhož roku poslal Seifert Parmovi báseň k Vánocům s názvem *Frenštátská koleda* a požádal Parmu, aby ji dal opsat na stroji.<sup>759</sup> Báseň byla vytištěna v podobě malé knižky 18. ledna 1950 a rozesílána přátelům. Pavel Parma v průběhu let 1949 až 1957 připravil a vydal ve spolupráci s frenštátskými kolegy ještě dvacet pět bibliofilských tisků básní Jaroslava Seiferta,<sup>760</sup> mezi nimi i soubor básní o Frenštátu pod Radhoštěm *Vytržené stránky* a soubor básní o Praze *Petrín a věnec sonetů*. Pavel Parma také pomáhal profesoru Albertu Pražákovi, když sbíral materiál pro navržení Jaroslava Seiferta na Nobelovu cenu za literaturu v roce 1953, o čemž jsem již psala. Seifert na to v dopise Parmovi reagoval: „Moc o tom nemluv, je to pro mě spíše věc trapná, než potěšující.“<sup>761</sup> Je zajímavé, že podle korespondence mezi Seifertem a Parmou byla Seifertova sbírka *Maminka* původně určena výhradně dvěma Parmovým dětem. V dopise Parmovi z roku 1953 čteme: „Píšu knížku pro Pavlíka a Petříčku. Myslím, že se

---

<sup>753</sup> Tamtéž, s. 116.

<sup>754</sup> KNĚZEK, Libor. *Ve Frenštátě mají rádi poezii: [Halas a Seifert s přáteli v Beskydech]*. Brno: Doplněk, 2003, s. 118.

<sup>755</sup> Starší syn Pavla Parmy.

<sup>756</sup> KNĚZEK, Libor. *Ve Frenštátě mají rádi poezii: [Halas a Seifert s přáteli v Beskydech]*. Brno: Doplněk, 2003, s. 43.

<sup>757</sup> Tamtéž, s. 127.

<sup>758</sup> Tamtéž, s. 117.

<sup>759</sup> Tamtéž, s. 120.

<sup>760</sup> Tamtéž, s. 145–157.

<sup>761</sup> Tamtéž, s. 130.

mi podaří a že bude lepší než Aleš. Ale nechci to zakřiknout.“ Později odeslal Parmovi hotový rukopis se slovy: „Myslím, že je to moje nejlepší knížka.“<sup>762</sup>

O setkáních Seiferta a Sudka ve Frenštátě Kněžek píše, že „Sudek patřil mezi Seifertovy nejbližší přátele a společně se obeznamovali i s krásami beskydských hor.“<sup>763</sup> O tom svědčí i Seifertova vzpomínka ve *Všech krásách světa*: „Byli jsme se Sudkem v Beskydech (...) přelézali jsme lesní balvany a přeskakovali kořeny stromů (...) Zavolal mě, abych mu podal stativ (...) Zabodl stativ do mechu a pozorně si prohlížel ramenatý načervenalý kořen borovice, který jsem já minul bez povšimnutí. (...) Kořeny svíraly rozdrčený balvan jako v náruči.“<sup>764</sup> Touto vycházkou se Seifert nechal inspirovat i v básni *Ateliér pod Petřínem*, která je věnovaná Josefu Sudkovi a vznikla roku 1956 pro jeho první monografii, které se budu věnovat později. Z korespondence mezi Seifertem a Parmou vyplývá, že se Sudek, Seifert a Parma setkali minimálně dvakrát v Sudkově ateliéru, když byl Parma v Praze na návštěvě.<sup>765</sup> Ve Frenštátě byl Seifert naposledy v roce 1955, kdy se tam uskutečnil Večer Jaroslava Seiferta za básníkovy přítomnosti, s úvodním projevem básníka a Seifertova přítele Bohumila Nováka.<sup>766</sup> Jeho průběh natáčel ostravský rozhlas.<sup>767</sup> Poté už se Seifertův zdravotní stav zhoršil natolik, že do Frenštátu nemohl jezdit, ač korespondence mezi ním a Parmou trvala ještě do roku 1962.<sup>768</sup>

Podle Helbicha se Seifert ve Frenštátě stal „hvězdou společnosti“.<sup>769</sup> O tom, že měl Seifert k tomuto městu a svým přátelům tam opravdu vřelý vztah, nejlépe vypovídají tato jeho slova: „Ten, kdo vyjde z Frenštátu a přijde ke svatému Marku a rozhlédne se a spatří krajinu, jakých je málo... Může říct, je to krásné, je to úchvatné, je to líbezné, ale bude lepší, když mlčí. Ta slova totiž neříkají vůbec nic. Jsou a byly veliké lásky, jsou a byla velká přátelství, která se obešla bez velikých slov.“<sup>770</sup> Poslední Seifertova věta by mohla být odpovědí na otázku, proč se o svých Frenštátských pobytech ve svých vzpomínkách skoro nezmiňuje.

---

<sup>762</sup> Tamtéž, 131.

<sup>763</sup> Tamtéž, s. 131.

<sup>764</sup> *DJS*, sv. 15, s. 397.

<sup>765</sup> Parmovy návštěvy se uskutečnily v roce 1949 a v roce 1954, viz KNĚZEK, Libor. *Ve Frenštátě mají rádi poezii: [Halas a Seifert s přáteli v Beskydech]*. Brno: Doplněk, 2003, s. 131.

<sup>766</sup> Bohumil Novák (1908–1992).

<sup>767</sup> KNĚZEK, Libor. *Ve Frenštátě mají rádi poezii: [Halas a Seifert s přáteli v Beskydech]*. Brno: Doplněk, 2003, s. 135.

<sup>768</sup> Tamtéž.

<sup>769</sup> HRON, Petr, ANDĚL, Jaroslav a PETRUŽELKOVÁ, Adéla, ed. *Josef Sudek v rozhovorech a vzpomínkách*. Praha: Torst, 2014, s. 145.

<sup>770</sup> KNĚZEK, Libor. *Ve Frenštátě mají rádi poezii: [Halas a Seifert s přáteli v Beskydech]*. Brno: Doplněk, 2003, s. 141.

### VI. 6.3. Sudkovy knihy

Již jsem zmínila, že v padesátých a šedesátých letech Jaroslav Seifert spolupracoval s Josefem Sudkem na jeho fotografických publikacích. Ve svých vzpomínkách píše o plánované publikaci o Praze, na které se měl podílet. K její realizaci nedošlo, nicméně při té příležitosti podle svých slov doprovázel Sudka při pořizování fotografií Prahy: „Přední pražské nakladatelství uvažovalo o větší monografii města Prahy. Sudek měl obstarat fotografie a mně chtěli svěřit úvod a eventuální texty k obrázkům. Ačkoliv ještě nebylo nic pevně smlouveno, na spolupráci se Sudkem jsem se těšil. Z plánu později sešlo. V nakladatelství si představovali, že Sudek dodá fotografický materiál do dvou tří měsíců. Vysmál se jim. Nejdříve za dva roky. Nikoliv, že byl tak pomalý. Byl pečlivý a pracoval s rozvahou. (...) Tenkrát na Petříně jsme však s knihou počítali a já se chystal, že budu Sudkovi pomáhat. (...) Dlouho čekal na příhodné světlo (...) Nemluvil, zcela zaujat, jen občas sám k sobě zašeptal své oblíbené ‚Hudba hraje!‘. V rozhodném okamžiku, když už se chystal otevřít kazetu, přikázal mi, abych držel stativ. Celý ten obřad byl sice pomalý, ale přísný a přesný,<sup>771</sup> popisuje Seifert Sudkovu metodu práce. Protože ze společné publikace sešlo, byla první Sudkovou knihou<sup>772</sup>, kde byla otištěna Seifertova báseň, Sudkova první monografie, která vyšla v roce 1956 v nakladatelství SNKLHU u příležitosti Sudkových šedesátých narozenin. Odpovědným redaktorem monografie byl Sudkův přítel Jan Řezáč, jenž se se Sudkem seznámil už v roce 1947 při příležitosti vydání knihy *Praha*. Řezáč mluvil o vydání monografie jako o zlomu v oblasti umělecké fotografie.<sup>773</sup> Abychom jeho slova pochopili, je třeba mít na paměti, že socialistický realismus se v padesátých letech prosazoval i v oblasti fotografie, fotograf tím, co zobrazoval, měl vyjádřit svůj kladný postoj k ideologii,<sup>774</sup> a obnovily se spory o tom, zda fotografie je, či není umění. Po roce 1953 se situace začala pomalu měnit, a i Sudkova „neideologická fotografie“ byla oficiálně oceňována, podobně jako Seifertova poezie; Sudek v roce 1954 získal cenu Ústředního národního výboru hlavního města Prahy a v roce 1956 byl jmenován do komise výtvarné fotografie, která se začala postupně prosazovat. Prestiž této nezávislé umělecké fotografie zvýšila právě nečekaně obsáhlá Sudkova

---

<sup>771</sup> *DJS*, sv. 15, s. 396.

<sup>772</sup> Pokud nepočítáme knihu *Praha* z roku 1948, v níž je Seifert také zastoupen.

<sup>773</sup> HRON, Petr, ANDĚL, Jaroslav a PETRUŽELKOVÁ, Adéla, ed. *Josef Sudek v rozhovorech a vzpomínkách*. Praha: Torst, 2014, s. 206.

<sup>774</sup> BREGANTOVÁ, Polana, ŠVÁCHA, Rostislav a PLATOVSKÁ, Marie, ed. *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 2005, s. 409.

monografie<sup>775</sup> a Sudek byl po jejím vydání uctěn jako nejvýznamnější fotograf žijící v ČSR.<sup>776</sup>

Monografii, jež přináší chronologický průřez celou Sudkovou tvorbou (od roku 1915 do roku 1955) a jež je výjimečná v tom, že fotografie vybíral sám fotograf, otevírá úvodní báseň Jaroslava Seiferta *Ateliér pod Petřínem*. Tuto báseň Seifert napsal speciálně pro tuto monografii, jak vyplývá z dopisů mezi Sudkem a Seifertem.<sup>777</sup> Z dopisů je patrné, že Seifert měl s napsáním básně potíže: „Milý a drahý Josefe. Moc tě prosím, nehněvej se na mě. Už čtrnáct dní chodím s tou básničkou ke tvé monografii a nevím si rady. (...) Tak se na mě nezlob, že to nenapíšu, prostě to nedovedu. A nějaký canc napsat nechci,“ psal 29. listopadu 1955. Avšak 17. března 1956 píše, že „verše jsou hotovy“.<sup>778</sup>

Název Seifertovy básně *Ateliér pod Petřínem* odkazuje k Sudkovu ateliéru na pražském Újezdě, kde fotograf žil a tvořil od roku 1927 do roku 1959. Z básně je patrné, že Seifert důvěrně znal Sudkovu tvorbu i jeho zvyklosti s ní spojené, neboť ho při fotografování často doprovázel. Báseň připomíná až důvěrný rozhovor s fotografem: „Vím, že máš radši stromy bez listí / a větve holé, prudce zkroucené, / jako by ždímal je vichřice, / a ty drsné šlachy starých kořenů, / ty, které dole balvan objaly / a škrťí ho, až kámen uduší,“<sup>779</sup> píše Seifert v první strofě, jež se vztahuje k oné společné výpravě Seiferta a Sudka v Beskydech, o níž jsem psala výše. Nicméně motiv stromu měl Sudek velmi rád a často se k němu vracel v celé své tvorbě, jak i sám zdůrazňoval: „Stromy mě pronásledovaly už od začátku. Přistihl jsem se, když mě začaly trápit nepodařené, polámané švestky. Ještě to bylo trochu živé, ale už tomu odzvonilo. Najednou jsem zjistil, že to je věc, která něco je. Co, to jsem ještě nevěděl. Mělo to svůj tvar.“<sup>780</sup>

Ve druhé strofě se Seifert vztahuje k Sudkovu fotografování pražských zahrad, které, jak jsem uvedla, Sudek fotil hlavně v letech čtyřicátých: „Vím, že bys v březnu možná nejraděj / uvázal jaro pevně na řemen / k patníku na Kampě a spěchal do zahrad“.<sup>781</sup>

Ve třetí strofě si Seifert posteskl, že se k Sudkově dílu, tedy fotografii, nepřihlásila žádná z devíti múz, a proto nemohla být uznána za umění. Sudkovým patronem se v Seifertově básni proto stane Karel IV., jenž ho dovede až do chrámu sv. Víta, který Sudek fotil ve dvacátých letech: „Vedl tě po schodech z pískovce / až k rudým závěsům a

---

<sup>775</sup> Tamtéž, s. 417.

<sup>776</sup> Tamtéž.

<sup>777</sup> Dopisy byly otištěny v Sudkově monografii Anny Fárové.

<sup>778</sup> FÁROVÁ, Anna. *Josef Sudek*. Praha: Torst, 1995, s. 113.

<sup>779</sup> *DJS*, sv. 7, s. 73.

<sup>780</sup> HRON, Petr, ANDĚL, Jaroslav a PETRUŽELKOVÁ, Adéla, ed. *Josef Sudek v rozhovorech a vzpomínkách*. Praha: Torst, 2014, s. 34.

<sup>781</sup> *DJS*, sv. 7, s. 73.

k sloupoví, kde vířil svatý prach / a byl už dostavován dóm.<sup>782</sup> Sudek se tak v Seifertově básni stává prvořadým umělcem z pověření samotného krále, je umělcem spojeným s Prahou a s českou zemí, a spor, zda fotografie je či není umění, je jednou provždy sporem vyřešeným, minimálně v díle Josefa Sudka: „V tom pachu kyselin / tam nad tou kádí končí rozprava, / zda fotografie je umění, / či zda je pouze věcí techniky. / A tu byl myslím jednou provždycky / už ten spor vyřešen. // Je! Bude jím, i kdybys ty byl jenom jediný.“<sup>783</sup>

Minimálně z této básně je více než patrné, že Seifert fotografii za umění považoval, což ale dokázal již v předmluvě k fotografické knize Jiřího Jeníčka z roku 1948, jež již byla zmíněna. Znovu to uvedl i ve vzpomínce na Josef Sudka: „Byl jedním, kdo z fotografie udělali umění. Bylo několik původních osobností u nás. Ale on jediný tuto metamorfózu fotografie z dokumentu na umění provedl do důsledku.“<sup>784</sup>

O tři roky později, v roce 1959, v nakladatelství SNKLU vyšla opět zásluhou Jana Řezáče Sudkova kniha s názvem *Praha panoramatická* v grafické úpravě Sudkova přítele architekta Otty Rothmayera,<sup>785</sup> s nímž se Sudek seznámil v době druhé světové války. Kniha obsahuje 284 panoramatických fotografií Prahy a kromě úvodní Seifertovy básně *Praha s Petřínou* ji nedoprovází žádný komentář. Panoramatické fotografie atypického formátu 10×30 cm Sudek pořizoval na starý americký fotoaparát, který dostal od Pavla Parmy ve Frenštátě. Zvláštní typ širokoúhlého objektivu, kterým se prakticky nedalo zaostřovat a který se nesměl naklánět, vytváří nezvyklou perspektivu, kterou je Praha zachycována. Širokoúhlý objektiv také způsoboval mírné optické prostorové deformace, které snímkům dodávaly expresivní příděch.

Báseň Jaroslava Seiferta *Praha s Petřínou* vyšla poprvé v roce 1955 v časopise *Nový život* a má tři části, které na sebe volně navazují, v Sudkově knize byla však publikována pouze část první. Báseň je psána nerýmovaným uvolněným veršem, je ovšem členěna vnitřním rytmem převážně jambickým. Básník ve čtyřech strofách popisuje Prahu jako město s bohatou, pohnutou historií, město, na jehož „zdech jsou rýhy od halaparten / i temné skvrny / patrně od krve“.<sup>786</sup> Báseň je vyznáním lásky k tomuto městu, pro básníka je to „milénka, / hned naděje a pancíř víry mé, / srdce, jež mělo stokrát ztichnouti, / a bije, bije, jako v horečce.“<sup>787</sup> Ač už mnozí básníci podle Seiferta opěvovali Prahu „fantastickými

---

<sup>782</sup> Tamtéž.

<sup>783</sup> Tamtéž.

<sup>784</sup> *DJS*, sv. 15, s. 401.

<sup>785</sup> Otto Rothmayer (1892–1966).

<sup>786</sup> *DJS*, sv. 8, s. 80.

<sup>787</sup> Tamtéž.

slovy“,<sup>788</sup> skutečnou krásu Prahy dokáže vyjádřit jen Sudek, jak vyplývá ze závěrečného zvolání a zároveň oslovení: „Kdo? Jenom ty!“<sup>789</sup> Báseň je tedy zároveň poctou Sudkovu fotografickému umění.

Poslední Sudkova Pragensie, na které se Seifert podílel, vyšla sice až v roce 1963, ale obsahuje básně z padesátých let, a proto ji zařazují do kapitoly o letech padesátých. Pragensie nese název *Karlův most ve fotografii* a vyšla v nakladatelství SNKLU, opět pod vedením Jana Řezáče. Historický úvod o Karlově mostě napsal Emanuel Poche, který se Sudkem spolupracoval na Pragensích již ve čtyřicátých letech. Dle Pocheho Sudkův soubor fotografií Karlova mostu vznikl v době „národního ponížení“,<sup>790</sup> to jest v době protektorátu. Byla to doba, „kdy minulost a краса Prahy byla mnohým útěchou a vírou v opětovnou šťastnou budoucnost českého národa“.<sup>791</sup> Karlův most je pro Sudka dílem, které přetrvalo věky, má v sobě mravní sílu, dílem, které si zachovává původní nádheru i přes svou pohnutou historii. A tomuto Sudkovu pojetí odpovídají i Seifertovy verše: první Seifertova báseň se jmenuje *Píseň o Karlově mostě* a vyšla poprvé jako bibliofilie v roce 1952, druhá báseň je třetí částí třídílné *Prahy s Petřínou* a v této knize má název *Karlův most*. Podobně jako o Praze v předchozí Pragensii píše Seifert i o Karlově mostě jako o „mostě plném slávy“,<sup>792</sup> jenž má svou bohatou historii a jehož „krásu nic neohrozí.“<sup>793</sup>

Na závěr kapitoly o přátelství mezi Jaroslavem Seifertem a Josefem Sudkem považují za vhodné zmínit, že Jaroslav Seifert v padesátých letech „zapůjčil“ svou dceru Janu<sup>794</sup> Sudkovi pro fotografování: mezi lety 1947 a 1953 vznikly tři její portrétní fotografie (viz *Obrazový katalog Josefa Sudka*) a jeden ženský akt (viz *tamtéž*), který byl publikován v jeho monografii z roku 1956. To, že byla modelem aktu Jana Seifertová, prozradil ve své vzpomínce na Sudka jeho přítel Rudolf Gabriel.<sup>795</sup> Tato fotografie je výjimečná o to víc, že Josef Sudek ve svém životě vyfotografoval pouze dva akty.

Poté, co Seifert vydal v roce 1956 sbírku *Chlapec a hvězdy*, se na řadu let odmlčel, hlavně z důvodu zdravotních potíží, které, jak jsem uvedla, měl již na konci čtyřicátých let.

---

<sup>788</sup> *Tamtéž*.

<sup>789</sup> *Tamtéž*.

<sup>790</sup> SUDEK, Josef. *Karlův most ve fotografii*. Praha, SNKLHU, 1961, s. 23.

<sup>791</sup> *Tamtéž*.

<sup>792</sup> *DJS*, sv. 8, s. 25.

<sup>793</sup> *Tamtéž*.

<sup>794</sup> Jana Seifertová-Plichtová (\*1931).

<sup>795</sup> HRON, Petr, ANDĚL, Jaroslav a PETRUŽELKOVÁ, Adéla, ed. *Josef Sudek v rozhovorech a vzpomínkách*. Praha: Torst, 2014, s. 139.



V roce 1958 Seifert prodělal operaci páteře, po které mohl chodit jen o francouzských holích a zdržoval se hlavně ve svém domě na Břevnově, kde ho podle vzpomínek jeho vnučky Kláry navštěvovalo množství lidí, někdy přišlo až šest návštěv denně. „Víme jistě, že se tu objevoval Jan Zrzavý, vánočním hostem býval Josef Sudek (rok co rok chodíval na štědrovečerní polévku, avšak na smaženého kapra chodíval zase jinam).“<sup>796</sup> Z toho vyplývá, že ač žil Seifert od konce padesátých let v ústraní, byl v kontaktu se svými přáteli umělci a literáty, ale i se svými čtenáři, kteří ho navštěvovali s prosbou o podpis.<sup>797</sup> Další sbírku Seifert vydal až v roce 1965 a výrazně v ní proměnil svou poetiku. Tomu, jak tato proměna vypadala, se budu věnovat v následující kapitole.

---

<sup>796</sup> SLOMEK, Jaromír. *Prahou Jaroslava Seiferta*. Praha: Academia, 2017, s. 147.

<sup>797</sup> Tamtéž.

## VII. Jiný básník

Éru šedesátých let předznamenal již zmíněný sjezd sovětské komunistické strany v roce 1956, kde byl kritizován tzv. kult osobnosti a kde byla přiznána krize budování socialistické společnosti. V následujících letech komunistická strana sice ještě ovládala všechny mocenské pozice v Československu, ale již ztrácela na svém vlivu, neboť proti ní aktivně vystupovaly skupiny svobodně uvažujících tvůrců (umělců, vědců, filozofů apod.).<sup>798</sup> Česká (veřejná) kultura byla rozdělena na větev oficiální, která stále sloužila režimu, a větev „rebelskou“, která byla nositelem proměny, jež se v šedesátých letech v kultuře odehrála, a která v druhé polovině šedesátých let převažovala.<sup>799</sup> Pro uskutečnění proměny bylo potřeba překonat zúžené pojetí života i umění, umožnit návrat všech umlčovaných tvůrců do kulturního života a ve výtvarném umění obnovit porozumění pro moderní a avantgardní umění.<sup>800</sup> Šedesátá léta znamenala i zřetelné oživení české literatury, výraznou roli ve svobodnějším vývoji společnosti sehrála různá nakladatelství a časopisy, zejména ty literární, které i přes své zaměření poskytovaly nezvykle velký prostor českému i světovému výtvarnému umění.<sup>801</sup>

Jaroslav Seifert se kvůli zdravotním obtížím přihlásil o slovo až v roce 1965, kdy vydal novou sbírku *Koncert na ostrově*, jež se vyznačovala výrazným odklonem od autorovy dosavadní poetiky. Ale již na počátku šedesátých let se odehrály dvě události, o nichž se v žádných pramenech a literatuře o Jaroslavu Seifertovi nic nedozvíme<sup>802</sup> a které úzce souvisejí s tématem mé práce. V roce 1961 se uskutečnila výstava „Básníková Praha“, n níž se podílel Jaroslav Seifert a Josef Sudek, a v roce 1963 Seifert přispěl do katalogu výstavy Jana Zrzavého, kterou pořádala Národní galerie ve výstavní síni Mánes k malířovým uplynulým sedmdesátinám.

---

<sup>798</sup> BREGANTOVÁ, Polana, ŠVÁCHA, Rostislav a PLATOVSKÁ, Marie, ed. *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 2007, s. 21.

<sup>799</sup> Tamtéž, s. 26.

<sup>800</sup> Tamtéž, s. 25.

<sup>801</sup> Tamtéž.

<sup>802</sup> O výstavě jsem se dozvěděla díky knize *Josef Sudek v rozhovorech a vzpomínkách*, kde je uveřejněna vzpomínka Zdeňka Kirschnera (\*1928), který působil v Památníku národního písemnictví v době, kdy se výstava konala. Kirschner uvedl, že Sudkovy fotografie „Hradu a královské zahrady (...) se jinak použily na výstavě Básníková Praha, kterou dělal Sudek se Seifertem a Novomeským pro Památník národního písemnictví.“ HRON, Petr, ANDĚL, Jaroslav a PETRUŽELKOVÁ, Adéla, ed. *Josef Sudek v rozhovorech a vzpomínkách*. Praha: Torst, 2014, s. 176.

## VII. 1. „Básníková Praha“

Výstava „Básníková Praha“ se konala od září do října roku 1961 v Památníku národního písemnictví v Praze. Jednalo se o výstavu šedesáti dvou Sudkových fotografií Prahy, ke kterým Jaroslav Seifert vybral básně různých českých básníků, sebe nevyjímaje. Výstavu doprovázel skromný několikastránkový katalog, jenž byl jen seznamem vystavených fotografií a básní k nim přiřazených. Nejprve byl vždy uveden název Sudkovy fotografie, poté název přiřazené básně a její autor, následovala informace o tom, z jaké básnické sbírky konkrétní básně pocházejí. U Sudkových fotografií však nebyl uveden ani rok jejich vzniku, ani údaj o tom, kde (či zda) byly fotografie otištěny, protože bylo obtížné všechny dohledat. Ve své práci se proto detailněji zaměřím pouze na Sudkovy fotografie, k nimž Seifert přiřadil své vlastní básně.

Podle katalogu byla výstava rozdělena do pěti oddílů s následujícími názvy: „Čekající Praha“, „Verše o Praze“, „Malostranský fejeton“, „Pražský máj“ a „Láska“.

Mottem prvního oddílu „Čekající Praha“ je úryvek ze stejnojmenné básně Antonína Sovy,<sup>803</sup> který zní: „Věž, pravý život tvůj s bouřnými lesky všemi / vtrhne a padne zítra, památného rána: / Svoboda mladá, v krvi vykoupaná / až půjde tvými ulicemi.“<sup>804</sup> Dále následovalo jedenáct básní a třináct Sudkových fotografií (dvě jsou samostatné). Název oddílu i motto napovídá, že tématem první části výstavy je Praha historická, zachycená na Sudkových fotografiích a v básních starší básnické generace:<sup>805</sup> Máchy, Nerudy, Vrchlického, Čecha, Sládka, Machara, Pujmanové a Sovy. Sudkovy fotografie vždy tematicky souvisejí s verši básníků, například Máchova báseň s názvem *V chrámu* pojednává o všech mrtvých, kteří jsou pohřbeni v chrámu Svatého Víta, proto doprovází Sudkovu fotografii s z názvem *Náhrobek Břetislava I. v chrámu Svatého Víta*. Macharova báseň *Staroměstské náměstí* doprovází stejnojmennou Sudkovu fotografii; Sládkova báseň *Chrám Svatovítský* doplňuje Sudkovu fotografii interiéru chrámu Svatého Víta.

Nejmłodším básníkem v tomto oddílu je sám Seifert s básní *Pražský hrad*, která vznikla roku 1951.<sup>806</sup> V rozsáhlé nerýmované třináctistřofové básni básník velmi rafinovaně užívá specifické podoby refrénu, když na konci každé strofy zopakuje její

---

<sup>803</sup> Antonín Sova (1864–1928).

<sup>804</sup> SEIFERT, Jaroslav a SUDEK, Josef. *Básníková Praha: Výstava září – říjen 1961*, úvod napsala Jaroslava Václavková, 1961, 8 s., Katalogy PNP, sv. 9, nestránkováno.

<sup>805</sup> Jan Neruda; Jaroslav Vrchlický (1853–1912); Svatopluk Čech (1849–1908); Josef Václav Sládek (1845–1912); Josef Svatopluk Machar (1864–1942); Marie Pujmanová (1893–1958).

<sup>806</sup> Viz ediční poznámka in *DJS*, sv. 8.

klíčová slova, např. „úzkost a prsten, jaro, mokrý sníh“,<sup>807</sup> čímž posiluje její účín. Seifert v básni nejprve vzpomíná na březen 1939, kdy byl Hrad obsazen Adolfem Hitlerem,<sup>808</sup> a poté na těžká léta druhé světové války. Postupně se přenáší hlouběji do minulosti, vzpomíná na dobu svého dětství, která se v básníkově mysli pojí s historií samotného Hradu, kde „spal král / a spí tam podnes, bude dlouho spát.“<sup>809</sup> V závěru básně se básník oddává „skutečnosti svých přeludů“,<sup>810</sup> a Hrad tak pro něj stále zůstává symbolem naděje: „hle, jak se třpytí v ranní rose práh / a na něm tichá šlápěj naděje“.<sup>811</sup> Patrně kvůli veršům o spícím králi Seifert svou báseň přiřadil k Sudkově fotografii, která je v katalogu uvedena pod názvem *Královská Hrobka*.<sup>812</sup> Jedná se o fotografii tzv. Colinova královského mauzolea, které se nachází uprostřed kněžiště Chrámu sv. Víta nad Královskou hrobkou, kde jsou pohřbeni čeští králové. Na náhrobku z bílého mramoru leží socha Ferdinanda I. a jeho rodiny a v jeho nohách stojí socha Ježíše Krista. Po stranách náhrobku sedí sedm malých andílků a kolem mauzolea je umístěna zdobená kovaná mříž.

Druhý oddíl výstavy nazvaný prostě „Verše o Praze“ je uvozen citátem z básně Josefa Hory: „Miluji, miluji tvou osudovou chvíli / i hudbu na ostrovech tvých“,<sup>813</sup> a zahrnoval dvacet dva básní a stejný počet Sudkových fotografií, které jsou k sobě přiřazovány opět na základě tematické souvislosti. Básníci v tomto oddílu nejsou generačně spřízněni, nejstarším básníkem je zde Jaroslav Vrchlický, nejmladším pak Miroslav Florian,<sup>814</sup> který patřil ke skupině básníků „všedního dne“ kolem časopisu *Květen*. Jaroslav Seifert v tomto oddílu není zastoupen.

Třetí oddíl výstavy je nazvaný „Malostranský fejeton“ a obsahoval pouze rozsáhlou báseň Jana Nerudy *Letní vzpomínky* s podtitulem *Malostranský fejeton* a sedm Sudkových fotografií míst na pražské Malé Straně, k nimž se Neruda v básni přímo vztahuje: Valdštejnskou zahradu, Morzinský a Buquoyský palác.

Čtvrtý oddíl je pojmenován „Pražský máj“ podle stejnojmenné básně Františka Hrubína a je uveden mottem z básně Jaroslava Vrchlického: „a smrt se kývá / a dál se valí

---

<sup>807</sup> Tamtéž, s. 102.

<sup>808</sup> Adolf Hitler (1889–1945).

<sup>809</sup> *DJS*, sv. 8, s. 103.

<sup>810</sup> Tamtéž, s. 104.

<sup>811</sup> Tamtéž.

<sup>812</sup> Fotografie byla publikována v Sudkově knize *Pražský Hrad* z roku 1945, pod názvem *Královská hrobka v chrámu Sv. Víta*, rok vzniku není uveden, 19,5 × 25,5 cm.

<sup>813</sup> SEIFERT, Jaroslav a SUDEK, Josef. *Básníková Praha: Výstava září – říjen 1961*, úvod napsala Jaroslava Václavková, 1961, 8 s., Katalogy PNP, sv. 9, nestránkováno.

<sup>814</sup> Miroslav Florian (1931–1996).

nový, silný život“.<sup>815</sup> Zahrnoval devatenáct básní, z toho dvě Seifertovy, a devatenáct fotografií. Tematicky se básně i fotografie vztahovaly buď k jaro v Praze, které je v básních spojeno s milostným citem či alespoň s pozitivním viděním světa, s „novým, silným životem“, jak je uvedeno v mottu oddílu, nebo k historickým událostem, které se na jaře odehrály: ať už ohrožení nacistickými vojsky v roce 1938, nebo Pražské povstání roku 1945, jako je tomu i v případě básní Jaroslava Seiferta. První Seifertova báseň v oddílu nese název *Praha v černém*, byla poprvé otištěna v novinách roku 1938 a poté zařazena do sbírky *Přilba hlíny*. Devítistřořová rýmovaná báseň jambického metra je zřejmě reakcí na již zmíněné události roku 1938, kdy bylo Československo ohroženo nacistickými vojsky. Od té chvíle, a po celou dobu nacistické okupace, Praha jako symbol celého státu oblékla „šat smuteční, baladický“.<sup>816</sup> Tato báseň doprovází Sudkovu fotografii s názvem „Panorama Starého Města“. Žádnou fotografii s tímto názvem jsem v dostupných sudkovských publikacích nenašla, nebyla zařazena ani do knihy *Praha panoramatická*, jak by se dle názvu dalo předpokládat.

Druhou Seifertovou básní, která je do oddílu zařazena, je báseň s názvem *Pražské povstání* rovněž ze sbírky *Přilba hlíny*. Šestistřořová nerýmovaná báseň je vášnivou oslavou této události, jaro je zde vnímáno jako symbol začátku nového života: „Ať je si tma už křídlem havraním / a tmou! Jitra jsou závojem / ježž obléká si Praha vášnivě / a v jejích věžích jako ve vlasech / plamen je vpleten, stuha, dým, a krev. / Ach, ještě jednou jaro v rukou mých!“<sup>817</sup> Báseň doprovází Sudkovu fotografii *Staroměstská radnice roku 1945*,<sup>818</sup> která byla otištěna v knize *Praha*, jež vyšla roku 1948. Staroměstská radnice sloužila za Pražského povstání jako centrum protifašistického odboje, a proto byla poničena požárem. Sudkova fotografie zachycuje Staroměstskou radnici již po požáru, před ní jsou na fotografii lidé procházející Staroměstským náměstím. Z tohoto hlediska je fotografie poměrně ojedinělá, neboť Josef Sudek ve své volné tvorbě lidi téměř vůbec nefotografoval.

Pátý oddíl nazvaný „Láska“ tvoří jediná stejnojmenná báseň Karla Tomana spolu se Sudkovou fotografií *Jaro v Seminářské zahradě*, která byla otištěna v *Praze panoramatické*

---

<sup>815</sup> SEIFERT, Jaroslav a SUDEK, Josef. *Básnickova Praha: Výstava září – říjen 1961*, úvod napsala Jaroslava Václavková, 1961, 8 s., Katalogy PNP, sv. 9, nestránkováno.

<sup>816</sup> *DJS*, sv. 5, s. 200.

<sup>817</sup> Tamtéž, s. 250.

<sup>818</sup> *Staroměstská radnice roku 1945*, 23 × 17 cm, tisk.

z roku 1959. Báseň je básnickým vyznáním lásky k Praze, která je pro něj městem „věčných jar“,<sup>819</sup> a proto je doplněním této Sudkovy fotografie.

S výstavou bezprostředně souvisí básnická antologie *Verše o Praze*, kterou vydal Československý spisovatel roku 1962 jako neprodejnou prémii pro členy Klubu přátel poezie s ilustracemi Jiřího Šlitra<sup>820</sup> a dovětkem Miroslava Florianiana. Antologii uspořádal Jaroslav Seifert a napsal k ní také úvod. Už tento fakt je sám o sobě velmi zajímavý, protože se Seifert, jak víme, v této době slovem téměř nevyjadřoval. Nicméně ani v Seifertově úvodu, ani ve Florianiově doslovu není o souvislosti s výstavou „Básníková Praha“ ani zmínka, ačkoli kompozice oddílů i řazení básní v antologii jsou s výstavou téměř shodné. Odlišnosti mezi výstavou a antologií jsou následující:

Kompozičně byla výstava členěna do pěti pojmenovaných oddílů, antologie obsahuje oddíly pouze čtyři, neboť báseň *Láska* od Karla Tomana, která na výstavě tvořila samostatný pátý oddíl, je zařazena na konec čtvrtého oddílu antologie. Naopak báseň *Letní vzpomínky* od Jana Nerudy tvoří druhý samostatný oddíl antologie, ale na výstavě byla součástí oddílu třetího. To znamená, že první oddíl výstavy i antologie jsou shodné, druhý oddíl výstavy odpovídá třetímu oddílu antologie a naopak a čtvrtý oddíl výstavy i antologie se opět shodují až na báseň *Láska*.

Pokud se zaměříme na řazení a počet básní v oddílech, zjistíme, že řazení básní se s výstavou téměř shoduje. Ale v prvním oddílu antologie jsou otištěny dvě básně, které nebyly součástí výstavy, a to báseň *Cestou před náměstí staroměstské* a *Balada o gotickém podloubí v Starém Městě*, obě od Jaroslava Vrchlického. Od výstavy se výrazněji odlišuje třetí oddíl antologie, neboť v něm není zařazeno devět básní, které byly součástí výstavy; většinou se jedná o verše dnes již málo známých básníků.<sup>821</sup> Ve čtvrtém oddílu antologie není zařazena jedna báseň z výstavy, a to *Budoucímu přístavu* od Antonína Sovy. Naopak do antologie byla zařazena Seifertova báseň *Lidový dům*, která na výstavě scházela.

Z těchto odlišností vyplývá, že s větší pravděpodobností příprava básnické antologie předcházela výstavě „Básníková Praha“. Básník nejspíše zužitkoval připravovanou knihu pro výstavu, kterou doplnil výběrem několika básní tak, aby se hodily přímo k Sudkovým fotografiím, a naopak vynechal dvě básně z antologie, které se

---

<sup>819</sup> SEIFERT, Jaroslav, ed. *Verše o Praze*. Ilustroval Jiří ŠLITR. Praha: Československý spisovatel, 1962, s. 203.

<sup>820</sup> Jiří Šlitr (1924–1969).

<sup>821</sup> Součástí výstavy byly básně Václava Šolce (1814–1887), Jarmily Urbánkové (1911–2000), Ladislava Stehlíka (1908–1987) a Lumíra Čivrného (1915–2001). Dále do oddílu almanachu nebyla zařazena jedna báseň F. X. Šaldy, jedna báseň Františka Hrubína (1910–1971) a jedna báseň Otakara Theera (1880–1917).

k fotografiím podle jeho soudu nehodily. Seifert trochu osvětlil své záměry při sestavování antologie v jejím úvodu. Báseň Karla Hynka Máchy postavil do čela antologie, neboť: „tímto básníkem počínaje a našimi nejmladšími konče není v české poezii téměř jediného, který by nebyl stržen, uchvácen, povznášen i zajat neuchopitelnou krásou tohoto města (...) Vrchlický i Sova. Neumann i Nezval. A přece je tu jeden, kterého milujeme, Jan Neruda, (...) jehož dílo (...) je tak provanuto přichylností k tomuto městu a tak prostoupeno jeho nenapodobitelnou atmosférou“<sup>822</sup> zdůvodnil Seifert ústřední postavení Nerudovy básně na výstavě i v antologii. Podotkl také, že při výběru básní do antologie byl nucen „rozhodnout se pro ty z básní, které byly buď potřísněny krví, nebo pokropeny slzami, buď znásobeny láskou, nebo vylehčeny úsměvem, které zkrátka byly poznamenány tak či onak, ale vždycky se závažností osudovou.“<sup>823</sup> Je zjevné, že Seifert sám sebe počítal mezi básníky, kteří psali takové básně. Ač se k Praze tak či onak vlastně vztahuje celé básníkové dílo, vybral do antologie takové své básně, které sám považoval za důležité, které popisují nějakou „osudovou chvíli“ našeho národa.

## VII. 2. Výstava Jana Zrzavého v roce 1963

Druhou významnou událostí šedesátých let související se Seifertovými vztahy, které sleduji, byla výstava Jana Zrzavého. Malířovo dílo se již od druhé poloviny padesátých let znovu těšilo velkému zájmu laické i odborné veřejnosti. V roce 1956 proběhla první malířova výstava po osmi letech nuceného mlčení, neboť Zrzavého dílo nesmělo být po převratu vystavováno. Výstavu zahajoval Vítězslav Nezval, který obhajoval celé malířovo dosavadní dílo a Zrzavého hodnotil jako umělce, jenž má pro české umění velký význam.<sup>824</sup> O dva roky později vyšla v nakladatelství Artia malířova monografie, kterou napsal Dalibor Plichta<sup>825</sup> a jež byla určena zahraničnímu publiku. Zájem o jeho osobnost i dílo nadále stoupal i v letech šedesátých, kdy byl jmenován národním umělcem, a zároveň se stal populární osobností a jeho dílo proniklo do všech vrstev našeho národa.<sup>826</sup> Výstava, jež se konala v roce 1963 v Mánesu pod záštitou Národní galerie, byla uspořádána k malířovým sedmdesátým narozeninám a jejím kurátorem byl

---

<sup>822</sup> *DJS*, sv. 14, s. 286.

<sup>823</sup> Tamtéž.

<sup>824</sup> NEZVAL, Vítězslav. „Jan Zrzavý“. In: SRP, Karel, ed. *Jan Zrzavý: o něm a s ním: antologie textů Jana Zrzavého a o Janu Zrzavém*. Praha: Academia, 2003, s. 356.

<sup>825</sup> Dalibor Plichta (1920–2014), Seifertův pozdější zeť a skutečný autor Seifertovy řeči k udělení Nobelovy ceny za literaturu.

<sup>826</sup> LAMAC, Miroslav. *Jan Zrzavý*. Praha: Odeon, 1980. Umělecké profily, sv. 11, s. 50.

Jaromír Zemina. Podle mého rozhovoru s panem Zeminou se výstava rok připravovala a Zemina Zrzavého každý týden navštěvoval. Po domluvě se Zrzavým Zemina sestavil k výstavě rozsáhlý katalog s názvem *Svět Jana Zrzavého*, který byl za dva dny rozebrán, neboť výstava měla obrovskou návštěvnost. „Tehdy byl takový hlad po umění, že výstava, která byla otevřena na začátku roku 1963, měla za šest týdnů asi sto deset tisíc návštěvníků.“<sup>827</sup> Výstava pak putovala do Brna a do Bratislavy a všude měla obrovský ohlas, který celkově charakterizuje šedesátá léta ve vztahu k dílu Jana Zrzavého.<sup>828</sup>

Úvodní slovo do katalogu *Svět Jana Zrzavého* napsal Jaroslav Seifert a podle Zeminy ho o to požádal sám Zrzavý. Seifertova slova jsou adresována přímo malíři, básník používá uctivé oslovení „pane Zrzavý“. Nejdříve vzpomíná na dvacátá léta, kdy Zrzavý vystavoval se skupinou Tvrdošijní, přičemž už tehdy pro něj bylo Zrzavého dílo „rozhodným a odhodlaným gestem malířským“.<sup>829</sup> O druhé Zrzavého samostatné výstavě, která se konala v roce 1923, píše jako o zážitku, který mu „utkvěl v paměti již navždy jako okamžik omračující. Takovou vzpomínku nemohou zasypati ani dálky, ani čas, ani zapomenutí.“<sup>830</sup> Píše, že Zrzavého první obrazy jsou „dodnes přítomné“<sup>831</sup> (konkrétně jmenuje obrazy *Luna*,<sup>832</sup> *Milenci*,<sup>833</sup> *Přítelkyně*,<sup>834</sup> *Kleopatra*<sup>835</sup>) a „znovu a znovu si žádají pozornosti“.<sup>836</sup> Stejně jako mnohokrát předtím, když psal o výtvarném umění, zůstal skromným a poukazoval na svou neodbornost s tím, že se jen snaží „vyslovit své okouzlení“,<sup>837</sup> stejně jako okouzlení celé své generace: „Byl jste mladými umělci přijímán cele a vroucně, i když tematika Vašich obrazů byla mnohým vzdálena a cizí. (...) Vše bylo novou poesíí, kterou jsme ochotně přijímali očima i srdcem. Byl jste nám, kteří jsme ji hledali, básníkem, který ji tvoří.“<sup>838</sup> Dle Seiferta je jedno, zda je Zrzavý považován za předchůdce surrealismu nebo abstrakce, neboť to jen vypovídá o mnohoznačnosti jeho díla, která je jeho bohatstvím, a znamená to také, že Zrzavý zůstal celý život věrný sám sobě. Podstatné je také to, že Seifert nesouhlasil s výtkami, že je Zrzavého dílo málo české,

---

<sup>827</sup> Rozhovor autorky práce s Jaromírem Zeminou, březen 2017.

<sup>828</sup> LAMAC, Miroslav. *Jan Zrzavý*. Praha: Odeon, 1980. Umělecké profily, sv. 11, s. 50.

<sup>829</sup> ZEMINA, Jaromír, ed. *Svět Jana Zrzavého: [literární projevy a reprodukce obrazů]*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1963, nestránkováno.

<sup>830</sup> Tamtéž.

<sup>831</sup> Tamtéž.

<sup>832</sup> *Luna s konvalinkami*, 1914, olej na plátně, 49,5 × 30 cm, Galerie Zlatá husa v Praze.

<sup>833</sup> *Milenci*, 1914, uhel na papíře, 39,5 × 29 cm, Národní galerie v Praze.

<sup>834</sup> Viz Obrazový katalog Jana Zrzavého.

<sup>835</sup> *Kleopatra I*, 1912, olej na plátně, 46 × 35 cm, Národní galerie v Praze; *Kleopatra II*, 1919, olej na křídovém podkladě, 77,5 × 66,5 cm, Národní galerie v Praze.

<sup>836</sup> ZEMINA, Jaromír, ed. *Svět Jana Zrzavého: [literární projevy a reprodukce obrazů]*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1963, nestránkováno.

<sup>837</sup> Tamtéž.

<sup>838</sup> Tamtéž.



neboť malíř často maloval krajinu italskou či francouzskou: „Jsme přesvědčeni, že jste právě tak český jako Mánes a Aleš. (...) A jste to právě Vy, který postihujete českost básnickou zkratkou přesněji a výstižněji než mnohý z těchto malířů, kteří si osvojují právo být jejími programovými interprety.“<sup>839</sup> Svůj úvod Seifert zakončil těmito slovy: „Byl jste mi vždy vzácným člověkem a umělcem jedním z nejlepších, s kterými jsem se v životě setkal.“<sup>840</sup>

Seifertův úvod ukazuje, jak nesmírně si básník malířova díla vážil, že jej bedlivě sledoval po celou dobu vývoje, a rovněž to, že k měl k malíři velmi blízko nejen umělecky, ale také lidsky. Ostatně proto je také jedním ze tří umělců, kterým ve své práci věnuji větší pozornost.

### VII. 3. Proměna poetiky

Již několikrát jsem zmínila, že ve sbírce *Koncert na ostrově*, jež vyšla v roce 1965, se výrazně proměnila básnickova poetika. Tato proměna, jež byla nejvýraznější z formálního hlediska, neboť Seifert v této sbírce užívá volného verše někdy až na hranici prózy, nebyla zdaleka tak náhlá, jak by se mohlo zdát. Seifert totiž již v průběhu padesátých let psal verše, které neměly daleko k poetice sbírky *Koncert na ostrově*. Byly to verše o Praze, které Pavel Parma v roce 1956 vydal jako bibliofilii pod názvem *Praha a věnec sonetů*.<sup>841</sup> V této sbírce Seifert do jisté míry navázal na svou válečnou poezii, neboť stejně jako za války vzdal hold kráse tohoto města a dal najevo své citové pouto k němu. Nicméně toto téma již není hlavním, téma Prahy se stalo součástí básnickova záměru vyslovit jeho aktuální životní pocit.<sup>842</sup> Již v těchto básních se objevuje reflexivnost a úvahový charakter veršů, které jsou hlavními charakteristickými rysy Seifertovy poezie od roku 1965 až do jeho smrti. Výrazným rysem z formálního hlediska je komponování básní do cyklů a tíhnutí k uvolněnému verši, což dokazuje, že k proměně poetiky se schylovalo již před sbírkou *Koncert na ostrově*. Zdeněk Pešat vyslovil domněnku, že se Seifert již brzy po válce odkláněl od písňového melodického verše, ale „patrně pod tlakem voluntaristické normy nastolené na přelomu čtyřicátých a padesátých let (...) si ještě

---

<sup>839</sup> Tamtéž.

<sup>840</sup> Tamtéž.

<sup>841</sup> Oficiálně byla sbírka vydána až v roce 1964 pod názvem *Praha* v rámci šestého svazku Seifertových spisů, které vycházely od roku 1953 do roku 1970 a jejichž vydávání řídil A. M. Píša.

<sup>842</sup> PEŠAT, Zdeněk. *Jaroslav Seifert*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 183.

nějakou dobu udržel ustálený tvar své poezie (...) a jako ‚bezproblémový‘ melodik byl v padesátých letech nejspíše přijatelný.<sup>843</sup>

V roce 1964 byl v *Listech Klubu přátel poezie* otištěn dopis redaktorovi Klubu přátel poezie Josefu Bruknerovi,<sup>844</sup> ve kterém Seifert psal o své nové sbírce. Uvedl, že „jde o delší báseň“,<sup>845</sup> a upřesnil, že ostrovem v jeho nové knize je myšlen ostrov Slovanský, tedy ostrov uprostřed řeky Vltavy: „na Slovanském ostrově (...) koncert toho odpoledne byl opravdu!“<sup>846</sup> a dodal, že „z ostrova, o kterém jsem vyprávěl, je docela vidět do oken staré známé kavárny, kde jsme sedávali s Teigem, Zrzavým a mladými výtvarníky (...) Jan Zrzavý svým životem a dílem dával příklad přísné věrnosti a lásky k umění.“<sup>847</sup> Seifert má na mysli kavárnu Slávii, kterou ve dvacátých letech navštěvoval, jak jsem uvedla druhé kapitole této práce. Sbíрка *Koncert na ostrově* byla vydána roku 1965 v nakladatelství Československý spisovatel v edici Klub přátel poezie. K proměně poetiky se básník vyjádřil následovně: „Mnozí čtenáři mi vytýkají, že jsem opustil zpěvnou formu veršů. Koneckonců mám na to právo. Jistá virtuoza, které není tak snadné dosáhnout, byla mi na překážku. I když jsem přesvědčen, že se poezie v příštím čase opět vrátí k pevné formě, k melodii a rýmu, je dnes jejich nepřítomnost v poezii logická a pochopitelná. (...) Pero v ruce je jedinou zbraní proti bezútěšnosti a jedinou formou zápasu s bolestí a trápením. A tak píši.“<sup>848</sup> Z toho vyplývá, že sám básník viděl přímou souvislost mezi proměnou své poetiky a svou životní situací; k onomu zápasu s bolestí se rýmovaná písňová forma veršů nehodila.

Básník celou sbírku pojal jako skladbu, podobně jako například *Píseň o Viktorce*, s tím rozdílem, že *Koncert na ostrově* je psán volným veršem, který je vnitřně rytmizován, ovšem nerýmován. Skladba je členěna do jedenácti oddílů, přičemž každý je uveden „písni“, které ovšem svůj typický písňový charakter dřívějších let již pozbyly. Seifert opustil nejen písňový melodický verš, ale i dřívější bohatou obraznost, někdy používá prosté přirovnání nebo perifrázi, ale nejčastěji přímá pojmenování; častěji než kdy dříve pak využívá pointy. Píša skladbu charakterizuje jako „pásma (...) zpovědí a záběrů, vzpomínek a výjevů“,<sup>849</sup> které je založeno na „kontrapunktu motivů a tónů“.<sup>850</sup> Seifert zde

---

<sup>843</sup> Tamtéž, 188.

<sup>844</sup> Josef Brukner (1932–2015).

<sup>845</sup> *DJS*, sv. 14, s. 296.

<sup>846</sup> Tamtéž, s. 297.

<sup>847</sup> Tamtéž.

<sup>848</sup> *DJS*, sv. 14, s. 311.

<sup>849</sup> PÍŠA, A. M. „Básnický čin“. In: FLAIŠMAN, Jiří, ed. *Čtení o Jaroslavu Seifertovi*. Praha: Institut pro studium literatury, 2014, s. 84.

<sup>850</sup> Tamtéž.

použil repertoár motivů známých z jeho předešlých sbírek (motivy Prahy v různých historických obdobích, za války i současnosti, vzpomínání na mládí, silně zaznívá okouzlení dívčí a ženskou krásou a podobně), nicméně s těmito motivy nyní pracuje způsobem, jaký byl naznačen už ve sbírce *Praha*: používá je při reflektování své vlastní životní zkušenosti, a je si přitom plně vědom svého stáří. Ve sbírce se znovu navrácí motiv uplývajícího času, který je spojen s lidskou smrtí, jenže tentokrát to není smrt obecně lidská, ale smrt konkrétní, smrt básníková. Básník už nad uplývajícím časem neteskní tak jako dříve, nyní toto plynutí času a vědomí své vlastní smrti plně přijímá. A právě toto vědomí dovoluje básníkovi „nemilosrdně pravdivý pohled na život a na svět, na lidský úděl“.<sup>851</sup> Ale přes to všechno se i v této skladbě ozývá síla lásky a síla krásy, krásy umělecké i krásy života jako takového, aby s tragikou a smrtí soupeřila. Ústředním tématem Seifertovy skladby by tedy mohl být amor fati,<sup>852</sup> láska ke svému údělu. Básník tu prožívá „strašnou krásu, které se říká život“.<sup>853</sup>

Knihla obsahuje i jednu báseň bez názvu, která se vztahuje k Janu Zrzavému. Podle autografu se báseň původně jmenovala *Chrám svatého Marka* a byla Janu Zrzavému přímo dedikována.<sup>854</sup> Seifert se v této básni prostřednictvím Zrzavého obrazů přenesl do kouzelné krajiny Benátek. Do malířského světa Jana Zrzavého básník symbolicky vstoupil portálem chrámu Svatého Marka: „Říkám vám, pane Zrzavý, / chrám už je uzavřen. Škoda! / A malíř jde ke staré kredenci, kterou koupil na bleším trhu, / a podává mi klíč. / Ale nic v ruce nemá. / Portál svatého Marka se otevírá.“<sup>855</sup>

Chrám svatého Marka patří k typickým Zrzavého motivům, které maloval poprvé na konci dvacátých let a vrátil se k nim v letech šedesátých. Zrzavého benátské obrazy z konce dvacátých let jsou barevné a jejich architektura je stylizovaná; je to město, které vyrůstá z vody. Malíř v nich opustil šerosvit (který je patrný například na obraze *Přítelkyně*) a z architektury učinil spíše barevné architektonické kulisy, později trojrozměrné či plošné znaky, které jsou volně řazeny za sebou nebo vedle sebe. V roce 1931 vznikla skupina obrazů s motivem Chrámu sv. Marka, na kterých architektura již zcela ztratila svou hmotu a je prostoupena růžovou barvou, která se proměňuje v modrou. Obrys chrámu je zvýrazněn tenkou zlatou linií, a chrám tak působí jako zářící zjevení. Dle

---

<sup>851</sup> Tamtéž, s. 82.

<sup>852</sup> Tamtéž, s. 84.

<sup>853</sup> *DJS*, sv. 10, s. 91.

<sup>854</sup> Viz *DJS*, sv. 10, s. 58.

<sup>855</sup> Tamtéž, s. 57.

Lamače se na těchto obrazech stává z architektury imaginární ideogram,<sup>856</sup> a proto jsou tyto obrazy pokládány za jednu z nejspirituálnějších vizí v krajinářském díle Jana Zrzavého.<sup>857</sup> Zatímco obrazy Chrámu svatého Marka z třicátých let jsou provedeny olejem, v šedesátých letech je Zrzavý prováděl technikou pastelu, jinak však zůstávají námětově identické.

V básni se Seifert pravděpodobně nechal inspirovat Zrzavého obrazem *Pout' u Svatého Marka*<sup>858</sup> z roku 1960, který je variací na obrazy ze začátku třicátých let. Je to patrné z veršů v druhé strofě básně: „Stíny dvou sloupů končí / sluneční pout'“<sup>859</sup> Obraz je proveden kombinovanou technikou pastelu a koláže: Zrzavý na sklo před pastelový obraz nalepil tři řady figurek vystříhaných z papíru, které připomínají dětské vystřihovánky. Samotná pastelová kresba je provedena v tónech růžové a modré, stejně jako olejové obrazy z let třicátých: růžové pozadí postupně přechází a z tohoto pozadí vystupuje jednoduchý obrys chrámu, který je zvýrazněn bílým pastelem.

Poté, co básník do malířova světa vstoupil portálem svatého Marka (svůj vstup do malířova světa ještě zdůraznil pozdravem: „Dobry večer!“<sup>860</sup>), uviděl v něm to, co Zrzavý na obrazech z Benátek zobrazoval: „růžově průhlednými stěnami / je vidět Piazzettu. / (...) V pozadí se černě kymácejí / černé zobáky gondol.“<sup>861</sup> Na schodech k chrámu básník potkává ženu: „Jakmile jsem vstoupil / bojácným gestem skryla prudce ňadra. / Proboha, vzdechnu! / Je to Mánesova Josefína.“<sup>862</sup>

Obraz *Josefína*<sup>863</sup> namaloval Josef Mánes roku 1855 a dnes je považován za ikonickou malbu 19. století, někdy bývá přezdíván „česká Mona Lisa“; a Seifert tak rafinovaně připomíná, že Zrzavý byl především český malíř, i když maloval cizokrajné náměty. Obraz *Josefína* je portrétní olejomalba v tónech bílé, hnědé a zelené, na níž je zobrazena sedící žena v bílé košilce a zeleném přehozu s odhalenými ňadry, která si pravou rukou pročesává vlasy. K obrazu *Mona Lisa* bývá obraz připodobňován ze dvou důvodů: žena na Mánesově obraze má tajemný úsměv, který není nepodobný úsměvu Mony Lisy. Druhým důvodem je, že stejně jako v případě da Vinciho obrazu nevíme, kdo byl Mánesovým modelem. Existuje o tom několik teorií: může se jednat buď o moravskou

---

<sup>856</sup> LAMAČ, Miroslav. *Jan Zrzavý*. Praha: Odeon, 1980. Umělecké profily, sv. 11, s. 41.

<sup>857</sup> Tamtéž.

<sup>858</sup> *Pout' u Svatého Marka*, 1960, 27,5 × 38,7 cm, pastel, koláž, papír, nesignováno, Národní galerie v Praze.

<sup>859</sup> *DJS*, sv. 10, s. 57.

<sup>860</sup> Tamtéž.

<sup>861</sup> Tamtéž.

<sup>862</sup> Tamtéž.

<sup>863</sup> *Josefína*, 1855, 74 × 59 cm, olej na plátně, nesignováno, Národní galerie v Praze.

herečku, nebo o benátskou zpěvačku, která projížděla Moravou.<sup>864</sup> Teorie o benátské zpěvačce je zajímavá, vzhledem k tomu, že Seifert Josefínu potkává v Zrzavého benátském obraze. Ale zatímco na svém portrétu se Josefína usmívá, v Seifertově básni „potichu plakala“,<sup>865</sup> což koresponduje s atmosférou celé Seifertovy knihy. Báseň je pak zakončena verši plnými úzkosti z blížící se smrti: „A z výše chórů burácelo ticho. / Tu skladbu napsal / Johann Sebastian Bach, / když byl mrtev“.<sup>866</sup>

Seifert za *Koncert na ostrově* ještě v roce 1965 obdržel Cenu nakladatelství Československý spisovatel, o rok později byl jmenován národním umělcem a jeho poezie zaujala vůdčí postavení v básnické tvorbě šedesátých let.<sup>867</sup>

V již citovaném rozhovoru z roku 1966, ve kterém Seifert hodnotil proměnu své poetiky, zároveň avizoval, že v příštím roce vydá další sbírku.<sup>868</sup> A skutečně, sbírka s názvem *Halleyova kometa* vyšla roku 1967 ve Státním nakladatelství dětské knihy, neboť původně měla být určena dětskému čtenáři, i když od tohoto záměru básník brzy upustil.<sup>869</sup> Poetikou sbírka navazuje na *Koncert na ostrově*, i když už se nejedná o cíleně komponovanou skladbu, ale klasickou sbírku básní. Básně již nejsou tak naléhavé, ani natolik zatížené osobním ohrožením smrtí, básník se zde více než v předešlé sbírce vztahuje k Praze, básně jsou pojmenovány podle konkrétních pražských míst, a i ty básně, které pražské místo nemají ve svém názvu, se v těchto místech odehrávají. Avšak k Praze se básník vztahuje v duchu své nové poetiky, nevzdává jí hold jako ve válečných básních ani neoslavuje její krásu, Praha básníkovi slouží jako „podněcovatel reflexí“<sup>870</sup> či „snových vizí“,<sup>871</sup> které mají souvislost s láskou k ženě či s její krásou. Základním tématem sbírky zůstává reflexe lidského údělu, který je nahlížen prostřednictvím motivického kontrastu, nejčastějšími protikladnými motivy jsou láska a smrt, ale také konkrétní vzpomínka, která ústí v obecnou reflexi života. Na smrt básník nahlíží bez tragičnosti či smutku, smrt se stává přirozeným vyústěním života, což se mění až se závěrečnou básní sbírky, která

---

<sup>864</sup> Tyto teorie uvádí kurátorka Národní galerie v Praze Monika Sybolová (\*1976) v dokumentu *České televize Národní galerie nikdy nezavírá: Josef Mánes, Josefína* z roku 2011.

<sup>865</sup> *DJS*, sv. 10, s. 57.

<sup>866</sup> Tamtéž.

<sup>867</sup> PEŠAT, Zdeněk. *Jaroslav Seifert*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 196.

<sup>868</sup> *DJS*, sv. 14, s. 311.

<sup>869</sup> Viz *DJS*, sv. 10, s. 280.

<sup>870</sup> PEŠAT, Zdeněk. *Jaroslav Seifert*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 198.

<sup>871</sup> Tamtéž.

vyznívá tragicky, neboť mrtví jsou v ní šťastnější než živí, život je shledán „dlouhým blouděním / kdy člověk chodí od smutku k bolesti / od neštěstí k žalu.“<sup>872</sup>

Sbírka obsahuje dvě básně, které jsou důležité z hlediska mé práce. Stejně jako v předchozí sbírce se básník i zde vztahuje k dílu Jana Zrzavého, ale i k dílu Josefa Sudka.

K dílu Jana Zrzavého se nepřímo váže báseň *Cesta do Benátek*, jež je vystavěna na principu kontrastu ideální představy o lásce a zklamání z ní: na začátku básně jsme svědky milostného vzplanutí dvou lidí, jejichž „Polibky se rychle prodlužují / jak na jaře dny.“<sup>873</sup> Zamilovaná dvojice se díky své lásce ocitne „až v milostném tichu obrazu“ Benátek, „kde byly jen dva růžové sloupy a kousek moře“, tedy v jakési ideální představě města lásky, která je symbolizována právě Zrzavého obrazem.

Malíř motivy „dvou sloupů a kousku moře“ maloval na sérii obrazů s názvem *Piazzetta*. První takový obraz vznikl na konci dvacátých let, a je na něm zobrazeno malé náměstí mezi renesančními arkádami Librerie a Dóžecího paláce se dvěma sloupy, na jednom z nich je okřídlený lev sv. Marka, na druhém socha sv. Teodora. Za sloupy je vidět výhled na moře a vysoké nebe. Zleva obraz prostupuje modrá barva, zleva růžová, podobně jako na obrazech s motivem Chrámu svatého Marka. Zároveň Zrzavý používá krátké tahy štětce, které se objevují na mořské hladině a vyjadřují její vlnění, ale objevují se i na ploše náměstí i na obloze, a sjednocují tak jednotlivé prostory na obraze.

V další strofě básně je však ideální představa lásky narušena, když „v lagunách byly špína a kal. / A gondoliér / s ošklivým smíchem / vylovil před námi veslem, / co tam házejí patrně z okna k ránu / spáči lásky, / protože tam nemají kamna.“<sup>874</sup> Básník se po svém zklamání snaží v závěru básně oživit prvotní milostné vzplanutí, ale jde mu to jen těžko: „Bylo by smutno v krásném městě, / odkud se tak těžko odchází. / A vzápětí / z náměstí před námi zazněla lichotně / sladká hudba.“<sup>875</sup>

Sbírka obsahuje i báseň *Fotograf Josef Sudek*. Seifert se v ní nejprve znovu vrací k Sudkově zálibě ve fotografování stromů: „Miloval stromy holé / ještě bez listí, ještě bez květů / i když mu mrzly prsty,“<sup>876</sup> a tematizuje i Sudkovu pečlivost, kterou fotografím věnoval a jež mu vždy zabrala mnoho času, neboť když fotografie vyvolával, „stromy už sladce voněly“.<sup>877</sup> Stejně jako se celá sbírka (kromě výše zmiňované básně *Cesta do Benátek*) odehrává v pražských kulisách, je i v této básni zdůrazněno Sudkovo pouto k

---

<sup>872</sup> *DJS*, sv. 10, s. 187.

<sup>873</sup> Tamtéž, s. 142

<sup>874</sup> Tamtéž.

<sup>875</sup> Tamtéž, s. 143.

<sup>876</sup> Tamtéž, s. 163.

<sup>877</sup> Tamtéž, s. 164.

Praze, kterou stále znovu se svým „těžkým starodávným stativem“<sup>878</sup> fotografoval, neboť „kdo Prahu miluje, nemůže jinak / je to tak trochu prokletí“.<sup>879</sup> Básník se přiznává, že tuto lásku mají se Sudekem společnou: „Jen ať si pospíší / já také s ní nebudu hotov do smrti“.<sup>880</sup> Krásu Prahy pak Seifert přirovnává k hudbě, kterou Sudek miloval, jak jsem již psala: „Je vznešená / jak hudba, kterou psal / Ludvík van Beethoven. (...) Je líbezná jak Smetanova píseň (...) je jako menuet od pana Mozarta.“<sup>881</sup> Seifertovo označení „pan Mozart“ není náhodné a napovídá, že Seifert znal Sudka opravdu dobře. Ze vzpomínek Sudkových přátel vyplývá, že Sudek z přirozené úcty k lidem používal oslovení „pan“, „paní“, a oslovoval tak i své přátele, i Seiferta: „Pokud jsem si všiml správně, nevím, zda si Sudek s někým tykal. Lidi oslovoval ‚pane Šarapatka‘, ‚pane Gabriel‘, ‚pane Rada‘, případně ‚pane malíři‘, ‚pane Seifert‘, nebo i ‚pane básník‘. Sám vítal oslovení ‚pane Sudek‘.“<sup>882</sup>

Další Seifertova sbírka vyšla jen pár týdnů po vydání *Halleyovy komety*, na konci roku 1967, opět v edici Klub přátel poezie, kterou vydávalo nakladatelství Československý spisovatel. Ale již v srpnu předešlého roku ji Seifert avizoval v dopise redaktorovi Klubu přátel poezie Oldřichu Vyhlídalovi,<sup>883</sup> jenž byl otištěn v *Listech Klubu přátel poezie*. V dopise Seifert znovu zdůraznil, že v tvůrčí práci vidí jediný způsob, jak se účinně bránit smrti,<sup>884</sup> a osvětlil název nové sbírky, totiž *Odlévání zvonů*: „Nejde mi o hlas zvonů. Já vím, je krásný. Ale v naší poezii se už vyzvánělo dost! Myslím spíše na tu drobnou, čerstvou větvičku zimostřázu či túje nebo jedle, kterou zvonař jako své znamení klade do kadlubu zvonu. Myslím na tu přesnou a vážnou práci, která promění těžkou hroudu země v tu sličnou a marnou krásu tónu letícího do oblak.“<sup>885</sup> Stejně jako se v předešlých dvou sbírkách básník vztahoval k Janu Zrzavému, učinil to i nyní, a to prostřednictvím obálky sbírky, na které je otištěna Zrzavého kresba anděla z roku 1925 (viz *Obrazový katalog Jana Zrzavého*). Jaroslav Seifert se o této kresbě zmiňuje ve svých vzpomínkách: „Toho anděla velmi dobře znám. Zrzavý ho nakreslil před mnoha lety. Je ženský a spanilý a po krásných tvářích padají mu dvě dlouhé ruličky vlasů. Když jsem vydával jednu ze svých sbírek,

---

<sup>878</sup> Tamtéž.

<sup>879</sup> Tamtéž.

<sup>880</sup> Tamtéž.

<sup>881</sup> Tamtéž.

<sup>882</sup> HRON, Petr, ANDĚL, Jaroslav a PETRUŽELKOVÁ, Adéla, ed. *Josef Sudek v rozhovorech a vzpomínkách*. Praha: Torst, 2014, s. 375.

<sup>883</sup> Oldřich Vyhlídal (1921–1989).

<sup>884</sup> *DJS*, sv. 14, s. 317.

<sup>885</sup> Tamtéž.

zapůjčil mi jej malíř na obálku knihy.<sup>886</sup> Z toho vyplývá, že Seifert měl kresbu rád, a to, aby byla na obálce, bylo jeho přáním. Na kresbě můžeme pozorovat, že Zrzavého dlouhodobě ovlivnil Leonardo da Vinci, neboť stejný typ anděla Zrzavý maloval již v desátých letech, kdy Leonarda studoval a byl pod jeho vlivem. Dle Karla Srpa měla v tomto období na Jana Zrzavého zásadní vliv studie *O Androgynovi*,<sup>887</sup> jejímž autorem je přední teoretik symbolismu a vykladač Leonardova díla Józephin Péladan. Péladan u Leonarda zdůraznil princip přecházení mezi mužskou a ženskou postavou, který si Zrzavý po Leonardově vzoru rovněž osvojil, a androgynní rysy vtiskl svým postavám andělů.<sup>888</sup> Anděla s androgynními rysy tedy můžeme vidět i na obálce *Odlévání zvonů*. Karel Srp podotýká, že si Zrzavý stále více spojoval anděla s ženskou bytostí,<sup>889</sup> kresba má tedy se sbírkou i hlubší souvislost tematickou, protože jedním z jejích ústředních témat je oslava ženství. Anděl na obálce může také předznamenávat, jakým prizmatem je na ženy v knize pohlíženo, neboť se z nich ve sbírce stávají až dokonale „andělské“ bytosti.

Zatímco v předcházející sbírce byl proti sobě postaven protiklad lásky a smrti, tedy přesněji lásky k životu v protikladu ke smrti, která v závěru sbírky nad životem vyhrála, nyní je ústředním tématem sbírky láska k ženě, a hlavně žena jako taková, dokonalá žena, která je protikladem mužské nedokonalosti: „Ptáte se, co dovedou ještě ženy? Patrně všechno. (...) A co dovedou muži? Není toho mnoho.“<sup>890</sup> V poslední básni knihy s názvem *Elegie z Mariánských lázní*, kam básník jezdil na ozdravovací pobyty, pak žena splývá se smrtí: „Když jsem byl mladý / vždy jsem se domníval / že se mi schováváš za stromy. / Žádná z těch, které jsem potkával / nebyla ti podobná. / (...) ona tiše na to: / Však ty víš, / jsem jedna jediná stále táž. / To byly moje polibky. / Proč tedy přicházíš tak pozdě?“<sup>891</sup> Na rozdíl od předcházející sbírky však závěrečná báseň nekončí převahou smrti, básník sám sebe přesvědčuje, že má ještě cenu zůstat naživu: „Smrt s láskou / ty tu dávno byly. / ale i jaro se každý rok navrácí / a proč mu vyčítat, / že je vždy stejné?“<sup>892</sup>

Ladislav Fikar psal v úvodním slově ke druhému vydání *Halleyovy komety*<sup>893</sup> o triptychu tří Seifertových sbírek, v němž se ustalovala básníková nová poetika, jako

<sup>886</sup> *DJS*, sv. 15, s. 513.

<sup>887</sup> SRP, Karel. *Jan Zrzavý – Božská hra*. V Řevnicích: Arbor vitae, s. 76; studie Józephina Péladana (1859–1918) vyšla v *Moderní revui* v roce 1911.

<sup>888</sup> Tamtéž, s. 83.

<sup>889</sup> SRP, Karel a ORLÍKOVÁ, Jana. *Jan Zrzavý*. Praha: Academia, 2003, s. 114.

<sup>890</sup> *DJS*, sv. 10, s. 244.

<sup>891</sup> Tamtéž, s. 252.

<sup>892</sup> Tamtéž.

<sup>893</sup> Sbíрка byla podruhé vydána v roce 1970 v nakladatelství Albatros, ale vzápětí po jejím uvedení na trh byl její prodej pozastaven. Viz ediční poznámka in *DJS*, sv. 10, s. 282.

<sup>893</sup> Tamtéž.



o triptychu „podzimním, nostalgickém, nehmotném a zároveň smyslově i obrazově nádherně konkrétním“,<sup>894</sup> který je „Seifertovým vítězstvím nad sebou samým a může poskytnout důkaz o nezničitelnosti a věčné obnově života i poezie.“<sup>895</sup>

Ve všech třech sbírkách vydaných v šedesátých letech se Jaroslav Seifert tedy vztahoval (ze tří sledovaných umělců) hlavně k dílu Jana Zrzavého. Zrzavý se Seifertem v šedesátých letech spolupracoval i na jeho výboru básní *Zpěvy o Praze*, který vyšel v roce 1968 v nakladatelství Československý spisovatel a který zahrnuje tři Seifertovy knihy s tématem Prahy.<sup>896</sup> Zrzavý výbor doprovodil deseti kresbami, z nichž je devět černobílých a jedna barevná (viz *Obrazový katalog Jana Zrzavého*), a zachytil v nich místa v historickém centru Prahy, ke kterým se Seifert ve svých básních často vracel. Ilustrace mají charakter rychle načrtnutých skic a Zrzavý na nich pracoval od roku 1965.<sup>897</sup>

#### VII. 4. Jaroslav Seifert ve Svazu spisovatelů

V roce 1967 se konal čtvrtý sjezd Svazu československých spisovatelů, který byl důležitý z hlediska započaté demokratizace společnosti, neboť se nesl v duchu kritiky komunistické strany a spisovatelé na něm žádali zrušení cenzury a svobodu slova, a také členství spisovatelů, kteří byli po roce 1948 ze Svazu vyloučeni.<sup>898</sup> V lednu 1968 byla ustavena i rehabilitační komise, která měla pomoci s návratem zakázaných osobností do veřejného života, a Seifert byl jmenován jejím předsedou.<sup>899</sup> V červnu roku 1968 byla zákonem zrušena cenzura a publikována výzva *Dva tisíce slov*, která kriticky hodnotila únorový převrat a zároveň reflektovala nejistou demokratizaci společnosti. Výzvu podepsalo přes sto dvacet tisíc lidí v čele s osobnostmi české kultury včetně Jaroslava Seiferta.<sup>900</sup> Komunistická strana hodnotila tuto výzvu jako občanskou neposlušnost, a obávala se reakce států Varšavské smlouvy, které skutečně v srpnu roku 1968 vstoupily se svými vojsky na naše území a násilně potlačily demokratický vývoj naší společnosti.<sup>901</sup>

---

<sup>894</sup> Tamtéž.

<sup>895</sup> Tamtéž.

<sup>896</sup> Výbor zahrnuje skladbu *Světlem oděná*, dále sbírky *Kamenný most* a *Praha*.

<sup>897</sup> Uvádí to Karel Šrp in SRP, Karel a ORLÍKOVÁ, Jana. *Jan Zrzavý*. Praha: Academia, 2003, s. 393.

<sup>898</sup> Doslov in PŘIBÁŇ, Michal, ed. *Z dějin českého myšlení o literatuře: antologie k Dějinám české literatury 1945–1990*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2003, s. 502.

<sup>899</sup> *DJS*, sv. 14, s. 358.

<sup>900</sup> PŘIBÁŇ, Michal, ed. *Z dějin českého myšlení o literatuře: antologie k Dějinám české literatury 1945–1990*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2003, s. 505.

<sup>901</sup> Tamtéž.

Poměrně opomíjeným faktem je, že Jaroslav Seifert byl krátce po srpnu 1968 zvolen předsedou Svazu československých spisovatelů. V projevu, který Seifert pronesl při svém jmenování do funkce, odmítl vnímat vpád vojsk Varšavské smlouvy na naše území jako akt pomoci a uvedl, že „bylo nám slíbeno a snad i zaručeno, že nikdo nebude zasahovat do našich vnitřních věcí. Nezdá se mi však, že by tento slib byl míněn upřímně. Pro nás spisovatele již není cesty zpět. Po tom, co jsme od ledna prožívali, již žádný návrat není možný. Chceme-li, musíme mluvit. Máme na to právo, které nám připomínají i naši čtenáři, náš lid. Lhát nebudeme a nemůžeme. A bude-li nám dáno na vybranou, rozhodneme se raději pro ticho a mlčení.“<sup>902</sup> Ale ani další spisovatelé a umělci s počínající normalizací nesouhlasili, proti posrpnovému vývoji protestovali v mnoha prohlášeních, ve kterých prosazovali nutnost demokracie v zemi. Vzhledem k tomu, že se Československá socialistická republika stala roku 1969 federací, nemohl dále existovat Svaz československých spisovatelů, a proto byl nově ustanoven Svaz českých spisovatelů, jehož předsedou byl opět zvolen Jaroslav Seifert, který ve svém projevu ještě doufal, že spisovatelé budou moci „svobodně podle svého svědomí formulovat výpověď o světě, ve kterém žijeme.“<sup>903</sup> Nicméně Ministerstvo vnitra neschválilo stanovy Svazu a v roce 1970 mu byla zakázána jakákoli činnost.<sup>904</sup> V zemi nastalo dlouhé období normalizace, období „ticha a mlčení“ svobodně smýšlejících umělců a spisovatelů. Tomu, jakým způsobem fungovala česká kultura v období normalizace a jaké postavení v ní měl Jaroslav Seifert, se budu věnovat v poslední kapitole své práce.

---

<sup>902</sup> *DJS*, sv. 14, s. 283.

<sup>903</sup> Tamtéž, s. 414.

<sup>904</sup> Tamtéž.

## VIII. Zakázaný, tolerovaný, oceňovaný

Na počátku tzv. normalizace umělci doufali, že režim bude postupně znovu uvolňovat otěže, stejně jako tomu bylo po převratu v roce 1948. Ukázalo se však, že tyto naděje byly marné.<sup>905</sup> Kultura byla znovu rozdělena na oficiální a nonkonformní, jejíž příslušníci byli postihnuti zákazem jakékoliv činnosti. V roce 1970 byl ustanoven Český fond výtvarných umění, který nahradil dosavadní Svaz českých výtvarných umělců. Členy fondu se stali jen ti umělci, kteří měli kladný vztah ke komunistické straně a Sovětskému svazu, a tedy souhlasili s okupací země. Hlavním hodnotícím měřítkem umělce byl jeho politický postoj; ideologický požadavek socialistického umění byl přitom značně vágní.<sup>906</sup> Kromě Českého fondu výtvarných umění byl v roce 1972 ustaven i nový Svaz českých spisovatelů (poté, co nebyly schváleny stanovy tzv. Seifertova svazu), který se znovu přihlásil k socialistickému realismu, stejně jako Český fond výtvarných umění však své estetické normy specifikoval jen velmi obecně, v podstatě šlo pouze o kritiku uměleckého vývoje v šedesátých letech,<sup>907</sup> a zároveň zavrhl spisovatele, kteří byli členy tzv. Seifertova svazu, i další spisovatele, kteří se aktivně podíleli na obrodném procesu společnosti a kultury.<sup>908</sup> Tito autoři, včetně Seiferta, byli z oficiálního literárního života zcela vyloučeni. Literatura se rozpadla na literaturu oficiální, která vycházet směla, literaturu, která vycházela formou samizdatu, a literaturu exilovou, která vycházela v zahraničí.<sup>909</sup>

### VIII. 1. Zakázaný

Seifert se tedy stal zakázaným autorem. Jeho další sbírka *Morový sloup* vznikala v těsné návaznosti na sbírku předchozí již od roku 1968, její definitivní uspořádání však pochází až z roku 1979.<sup>910</sup> Seifert o této knize hovořil už v rozhovoru roku 1968 jako o své závěrečné knize.<sup>911</sup> Protože bylo Jaroslavu Seifertovi zakázáno publikovat, šířila se sbírka

---

<sup>905</sup> BREGANTOVÁ, Polana, ŠVÁCHA, Rostislav a PLATOVSKÁ, Marie, ed. *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 2007, s. 369.

<sup>906</sup> Tamtéž.

<sup>907</sup> PŘIBÁŇ, Michal. *Z dějin českého myšlení o literatuře: antologie k Dějinám české literatury 1945–1990*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2005, s. 505.

<sup>908</sup> Tamtéž.

<sup>909</sup> Tamtéž.

<sup>910</sup> Viz ediční poznámka in *DJS*, sv. 11, s. 366.

<sup>911</sup> „Rozhodl jsem se udělat ještě jednu sbírku básní, jakousi závěrečnou, která by dovršila celou moji životní práci a uzavřela ji. Nevím, budou-li to samostatné básně nebo oddíly na sebe navazující, a směl-li bych ji k něčemu přirovnat, byl bych rád, kdyby to byly jakési Zpěvy páteční. Tam bych chtěl vyslovit svůj životní názor a svůj poměr, svou lásku k této zemi, k tomuto národu, své životní přesvědčení. (...) chtěl bych ještě

od roku 1971 v opisech<sup>912</sup> a v Československém spisovateli byla oficiálně vydána až v roce 1981.

Jak sám básník uvedl, snažil se o to, aby sbírka, která měla být jeho rozloučením, byla jiná po stránce formální i obsahové, ale sám uznal, že se mu to nepovedlo. Po formální stránce tak nakonec navázal na *Koncert na ostrově*, neboť v obou sbírkách komponoval básně do menších cyklů. *Morový sloup* jich obsahuje šest, přičemž v posledním oddílu s názvem *Epilogy* na sebe básně navazují jen volně. Nezměnil se ani básníkův styl: básně jsou psány volným prozaizovaným veršem a nejčastější básnickou figurou zůstává prosté přirovnání, mají výrazný konfesní charakter, který je zdůrazněn první osobou lyrického mluvčího. I po obsahové stránce sbírka navazuje na předchozí knihy, neboť ústředním motivem je v něm opět láska: „Již tehdy jsem si umínil / že budu psát verše jen o lásce / jako kdysi psal pan Neruda / písně jen o hvězdách.“<sup>913</sup> Literární kritik Václav Černý napsal již v roce 1954 studii, v níž Seiferta nazval „básníkem lásky“<sup>914</sup> a uvedl, že „láska není u Seiferta pouze vztahem ode mne k určitému jednotlivému člověku či předmětu nebo předmětům, nýbrž způsobem, jímž se zmocňuje pravdy, poznává pravdu života.“<sup>915</sup> Tuto charakteristiku naplnil básník ve sbírce, jež měla být jeho poslední, beze zbytku. Láska se stává metafyzickým principem lidské existence, stává se „nejkrásnějším ze všech bohů“.<sup>916</sup> Básník ze zde vyznává z lásky k jazyku i poezii, z lásky k ženě, z lásky ke své zemi. Znovu, podobně jako ve sbírkách předchozích, je láska připodobňována ke smrti: „ta chvíle ticha po milování / připomíná smrt“.<sup>917</sup> Nejtěžším však pro básníka není loučení se životem, ale právě s poezií, která dávno přestala být sladkou písní: „Ať tedy básník opilý životem / vyzvrací všechnu hořkost / hněv a zoufalství / než aby jeho píseň byla rolničkou / na krku ovcí.“<sup>918</sup> I v poslední básni sbírky *A sbohem* básník nehodnotí svůj život, ale svou poezii: „Poezie jde s námi od počátků. / Jako milování, / jako hlad, jako mor, jako válka. / Někdy byly mé verše pošetilé / až hanba. / Ale za to se neomlouvám. /

---

řící, že se knížka bude jmenovat *Morový sloup* a že se pokusím, aby byla přece jenom trošku jiná než to, co jsem psal před časem, i to, co jsem psal v poslední době, jak po stránce formální, tak i po stránce myšlenkové.“ *DJS*, sv. 14, s. 362.

<sup>912</sup> K prvním samizdatovým vydáním sbírky došlo o rok později v Edici Petlice, poté jako samizdat vyšla sbírka ještě čtyřikrát, v definitivní podobě vyšla v roce 1979 v samizdatové edici *Kvart*. Kromě samizdatových edic sbírka vyšla i v exilovém nakladatelství *Index* v Kolíně nad Rýnem v roce 1977.

<sup>913</sup> *DJS*, sv. 11, s. 91.

<sup>914</sup> ČERNÝ, Václav. „Jaroslav Seifert. Náčrt k portrétu“. In: FLAIŠMAN, Jiří, ed. *Čtení o Jaroslavu Seifertovi*. Praha: Institut pro studium literatury, 2014, s. 71.

<sup>915</sup> Tamtéž, s. 75.

<sup>916</sup> *DJS*, sv. 11, s. 94.

<sup>917</sup> Tamtéž, 116.

<sup>918</sup> Tamtéž, s. 97.

Věřím, že hledat krásná slova / je lepší než zabíjet a vraždit.<sup>919</sup> Zdeněk Pešat napsal, že *Morový sloup* je „jedna z nejmimnějších Seifertových sbírek, která shrnuje celoživotní zkušenost básníka a skýtá svědectví o jednom životě člověka na sklonku 20. století“,<sup>920</sup> a zároveň jsou její otevřená intimní přiznání obecným poselstvím o hodnotách člověka.<sup>921</sup>

Sbírka obsahuje jednu báseň, jež není promluvou básníka. Báseň se jmenuje *Modelka* a je promluvou ženy, která stála modelem obrazu *Zima*<sup>922</sup> malíře Vojtěcha Hynaise.<sup>923</sup> Obraz byl namalován roku 1901 a je studií k definitivní variantě výzdoby dámského budoáru královské lóže Národního divadla.<sup>924</sup> Na obraze je zobrazena rusovlasá dívka v zimní krajině, která je oblečena do bílého šatu s odstíny zelené a modré, vznáší se nad sněhem a v ruce drží makovice. Nad její hlavou letí dva havrani.

Jak Hynais obraz maloval, popisovala archivářka Národního divadla Marie Hradecká: „Vojtěch Hynais měl ateliér u Stromovky, kterou viděl z okna. Tam si vyhlédl i část háje, kam si nechal vždy donést nahou modelku. (...) Nechal ji tam chvíli stát na sněhu. Jakmile její tvář získala náležitě zmrzlý výraz, portrétoval ji. Když už na ni šly z promrznutí mrákoty, rychle ji vzal do ateliéru na čaj s rumem. Jakmile se ale ohřála, musela zase na mráz. Třeba i několikrát za den.“<sup>925</sup>

A právě tyto okolnosti vzniku obrazu popisuje v básni Jaroslav Seifert. Text je rozzlobeným vnitřním monologem modelky, která mrzne, zatímco ji malíř portrétuje: „Kašlu na tvůj obraz / kašlu na budoár královské lóže. / Mám pro umění mrznout? / Kašlu na národní divadlo! / (...) Nepřemýšlej a maluj, / nebo ti tu paletu vyrazím / a rozdupu na sněhu. / Že nejsem ještě dost fialová? / Ale že mi zuby cvakají / jako kostlivci na pimprlovém divadle / to ti nestačí?“<sup>926</sup> I přes našťvaný tón je báseň plná erotického náboje, který je ve sbírce častý. Modelka si stěžuje, že mrzne, „jako by mě někdo do bradavek / píchal špendlíkem“,<sup>927</sup> a malíř ji nutí do pózy, „aby bylo vidět stehna / s husí kůží“.<sup>928</sup> V duchu sbírky, jejímž ústředním tématem je láska, která často vyústí v erotiku, není

---

<sup>919</sup> Tamtéž, s. 123.

<sup>920</sup> PEŠAT, Zdeněk. *Jaroslav Seifert*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 211.

<sup>921</sup> Tamtéž.

<sup>922</sup> *Zima*, 1902, 60 × 40 cm, olej na plátně, nesignováno, Národní galerie v Praze.

<sup>923</sup> Vojtěch Hynais (1854–1925).

<sup>924</sup> Uvádí to kurátorka Národní galerie v Praze Kristýna Brožová v dokumentu České televize *Národní galerie nikdy nezavírá, Vojtěch Hynais: Zima z roku 2012*.

<sup>925</sup> O Hynaisově obraze hovořila Marie Hradecká v rozhlasovém pořadu Českého rozhlasu *Poklady národního divadla*, 16. 1. 2017.

<sup>926</sup> *DJS*, sv. 11, s. 100.

<sup>927</sup> Tamtéž.

<sup>928</sup> Tamtéž.

Seifertovým záměrem popisovat obraz jako výtvarné dílo, ale proces jeho vzniku z pohledu ženy, která stojí modelem.

### VIII. 1.1. Gratulace a nekrology

Přestože Jaroslav Seifert v sedmdesátých letech oficiálně nemohl publikovat, i v tomto období se příležitostně vyjadřoval ke svým uměleckým přátelům. Jednou z těchto příležitostí byly osmdesáté narozeniny Jana Zrzavého, které malíř oslavil v roce 1970. Seifert malíři napsal osobní gratulaci, která je zároveň holdem malířovu umění. Jak je u Seiferta zvykem, oslovil Zrzavého důvěrně a zároveň uctivě „*Milý pane Zrzavý!*“<sup>929</sup> a pokračoval: „Ve Vašem díle, velkém a rozměrném, je více obrazů, které mají téměř magickou sílu a nemilosrdně vtahují nás do svého zvláštního světa. Zmocní se nás a připoutají nás navždy k sobě. Už nikdy nevymaníme se z jejich kouzla. Jedním z těchto Vašich vrcholných děl jsou Přítelkyně. Světlo svíčky, které ozařuje obě ženy, dva dopisy a opěradlo židle, které má výmluvnost hlubokého ticha. Poslouchám je pozorně už přes padesát let. Netuším samozřejmě, co si tyto ženy, které přišly odněkud ze zahrad Zeyerových, vyprávějí, ale tomu vroucímu tichu tohoto obrazu rozumím.“<sup>930</sup> Po více než třiceti letech se Seifert vrací k Zrzavého obrazu, o němž napsal stejnojmennou báseň. To dokazuje, že ho pokládal za opravdu výjimečný, neboť žádný další Zrzavého obraz již ve své gratulaci nejmenoval. Napsal, že může „mluvit o štěstí, že mi bylo dopřáno sledovat, a někdy i zblízka, Vaši práci od samých začátků, kdy jste poprvé svými obrazy vystoupil před veřejnost.“<sup>931</sup> Seifert vzpomínal i na to, jak se Zrzavý stal vzorem nejen pro něj, ale pro celou jeho generaci: „Milovali jsme závrať Vašich vidění (...) Netrvalo to dlouho a sblížili jsme se s Vámi i osobně. Byla to bohatá léta, plná tvůrčího úsilí i krásných přátelství.“<sup>932</sup> Básník také vyzdvihl Zrzavého jako jedinečného umělce: „A tak jste jistojistě osobností, které se nedokázala zmocnit a kterou nedovedla přemoci žádná z estetik, s nimiž jste se setkal a proti nimž se v urputné sebeobraně vzpíráte. (...) Jste jediný, jste jedinečný a není nikoho, kdo by z umělců mohl se odvážit jít za Vámi vaší cestou. (...) Jste prvním naším velkým malířem, kterému se umělecká i životní pouť tak vydařila.“<sup>933</sup>

---

<sup>929</sup> *DJS*, sv. 15, s. 509.

<sup>930</sup> Tamtéž.

<sup>931</sup> Tamtéž.

<sup>932</sup> Tamtéž.

<sup>933</sup> Tamtéž.

*Gratulaci Janu Zrzavému* Seifert zařadil do svých vzpomínek *Všecky krásy světa* a byla také součástí fotografické publikace *Jaroslav Seifert a Jan Zrzavý ve fotografiích Jaroslava Krejčího*, která byla poctou přátelství mezi těmito dvěma umělci. Publikace sice vyšla až roku 1990, ale fotografie vznikaly v roce 1977, těsně před úmrtím Jana Zrzavého.

Kromě gratulací psal Seifert také nekrology svých uměleckých přátel. Jedním z nich byl František Muzika, člen Devětsilu, který zemřel v roce 1974. Seifertův nekrolog byl přednesen na Muzikově pohřbu<sup>934</sup> a poté vyšel jako bibliofilie v počtu třiceti výtisků v roce 1975.<sup>935</sup> Seifert nekrolog napsal formou „posledního dopisu“ malíři; užil přitom důvěrného oslovení „Milý Františku“. Básník napsal, že nikdy nezapomene na den, kdy poprvé spatřil malířovy obrazy: „V těch obrazech jsem okamžitě poznal svět, který mi byl tak blízký, který byl vlastně i mým světem a kde jsem se cítil doma. Nikdy už jsem nezaznamenal takovou sounáležitost generace jako před těmito Tvými obrazy. (...) Nuže v těchto Tvých obrazech a pod rytmy našich veršů vznikala ona avantgarda, o které dnešní mladí lidé hovoří jako o legendě. (...) Milý Františku, všichni velcí umělci umírají předčasně. (...) Odchází nám v Tobě dnes nenahraditelný umělec.“<sup>936</sup>

Seifert napsal i nekrolog Josefa Sudka, který zemřel v roce 1976. Podobně jako v Muzikově případě začíná i Sudkův nekrolog důvěrným oslovením „Milý a drahý Sudku“<sup>937</sup> a je jakýmsi „posledním dopisem“ Josefu Sudkovi. Seifert v tomto posledním dopise Sudkovi psal, že jejich přátelství trvalo půl století a že se za celý život ničím nezkalilo.<sup>938</sup> Podobně jako v případě Jana Zrzavého vyzdvihuje Sudkovu jedinečnou osobnost, která byla podle něj ojedinělá ve světě umění.<sup>939</sup> Stejně jako ve svých básních o Sudkovi i zde Seifert zopakoval, že se Sudkovi jako jedinému podařilo dokázat, že „fotografie tvořená s vyšším záměrem uměleckým patří opravdu do výtvarnictví a pod křídla jedné z desatera Múz. A to vším právem!“<sup>940</sup> Seifert dále vzpomínal i na to, jak Sudka „vídával často při práci“,<sup>941</sup> podobně jako Zrzavého. Na závěr vyzdvihl to, že přesto, že Sudka znaly „tisíce pražských lidí“,<sup>942</sup> zůstal obyčejným člověkem.

---

<sup>934</sup> Pohřeb se konal 7. 11. 1974 v obřadní síni v Praze-Strašnicích.

<sup>935</sup> Viz ediční poznámka in *DJS*, sv. 14, s. 449.

<sup>936</sup> Tamtéž.

<sup>937</sup> Tamtéž, s. 459.

<sup>938</sup> Tamtéž.

<sup>939</sup> Tamtéž.

<sup>940</sup> Tamtéž.

<sup>941</sup> Tamtéž.

<sup>942</sup> Tamtéž.

## VIII. 2. Tolerovaný

Ve stejném roce, v roce 1976, vstoupily v Československu v platnost tzv. Helsinské dohody, které se týkaly občanských, politických, sociálních a kulturních práv a které se staly podnětem ke vzniku občanské iniciativy, vyslovující se k plnění těchto právních závazků. Prohlášení Charty 77, které bylo sepsáno prvního ledna 1977, označilo právo na svobodu projevu, jež Helsinské pakty zaručovaly, v praxi socialistického státu za iluzorní.<sup>943</sup> Jaroslav Seifert byl jedním z prvních, kdo toto prohlášení podepsal, nechyběl ani Jan Zrzavý. V té době byl básník u veřejnosti velmi oblíbený, a i přesto, že Seifert Chartu podepsal, s ním začal režim hledat jistý *modus vivendi*.<sup>944</sup> Psal o tom Josef Škvorecký: „Vše naznačuje tomu, že četná exilová vydání Seifertových nových knih (...) pašovaná do země a dychtivě přijímána čtenáři uváděla establishment do tak trapných rozpaků, že chtě nechtě povolil tisk několika málo titulů. Básníka tím establishment rovněž uváděl do trapných rozpaků: ‚Poslyšte, (...) chtějí mi vydat *Deštník z Piccadilly*, není to blbý?‘ Zřejmě se necítil dobře, že má být povýšen do společnosti státem chválených, zatímco většina jeho přátel byla zakázána.“<sup>945</sup> *Deštník z Piccadilly* byl první Seifertovou sbírkou, která mohla básníkovi za normalizace oficiálně vyjít; stalo se tak v roce 1981.

Sbírka po formální stránce navazuje na předchozí Seifertovy knihy, nicméně oproti předchozí tvorbě je v ní oslabena reflexivní poloha veršů a naopak posílena jejich epičnost.<sup>946</sup> Hned v úvodní básni nazvané *Vlastní životopis* básník vypráví svůj životní příběh, vzpomíná na to, co všechno zažil a viděl. Vědomí smrti je stále přítomné jako v předchozích sbírkách: „Smrt brzy kopne do mých dveří / a vejde.“<sup>947</sup> Spolu s epičností veršů je posílen jejich vzpomínkový charakter, který je taktéž pro Seifertovu poezii typický. I síla lásky v této sbírce má nezastupitelné místo stejně jako dříve: „Co krásnějšího dává život / než je láska? (...) Však vzpomínky, které pěkné nebyly, / a ty, které jsou bez lásky, / ponechám ležet u cesty / napospas kondorům.“<sup>948</sup> Z hlediska výstavby básní se zde znovu uplatňuje konfrontační princip. Buď se jedná o konfrontaci dvou či více časových rovin, minulosti a přítomnosti, reality a snu, nebo jde o konfrontaci objektivní reality a subjektivního pohledu na ni. Čas a jeho plynutí je zde tvůrčím

---

<sup>943</sup> PŘIBÁŇ, Michal. *Z dějin českého myšlení o literatuře: antologie k Dějinám české literatury 1945–1990*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2005, s. 512.

<sup>944</sup> PEŠAT, Zdeněk. *Jaroslav Seifert*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 213.

<sup>945</sup> ŠKVORECKÝ, Josef. „Básník Jaroslav Seifert, v parlandu pražských papalášů Případ Seifert“. In: FLAIŠMAN, Jiří, ed. *Čtení o Jaroslavu Seifertovi*. Praha: Institut pro studium literatury, 2014, s. 91.

<sup>946</sup> Tamtéž, s. 215.

<sup>947</sup> *DJS*, sv. 11, s. 132.

<sup>948</sup> Tamtéž, s. 158.



principem básnického světa i zdrojem jeho proměn.<sup>949</sup> Střídání různých časových rovin či konfrontaci reality a snu můžeme sledovat i v básních, ve kterých se básník vztahuje k výtvarnému umění. Ve sbírce jsou obsaženy dvě takové básně, jedna báseň se vztahuje k malíři Vladimíru Komárkovi a druhá k Janu Zrzavému.

Báseň *U malíře Vladimíra Komárka* napsal Jaroslav Seifert k malířovým padesátým narozeninám v roce 1978 a poté byla mnohokrát vydána jako bibliofilský tisk.<sup>950</sup> Vladimír Komárek byl také ilustrátorem sbírky *Deštník z Piccadilly* z roku 1981. O vztahu těchto dvou umělců psal Vladimír Mikule, který podotkl, že tato báseň „znamená víc, než kdyby byl Komárek jmenován národním umělcem.“<sup>951</sup> Mikule dále uvedl, že si Seifert „velmi cenil umění Vladimíra Komárka (...) a darovaný obraz si ve své pracovně pověsil hned vedle obrazu Jana Zrzavého. Jaroslav Seifert se až do své smrti živě zajímal o Komárkovu tvorbu, kterou neustále sledoval, měl radost z jeho úspěchu i z drobných bibliofilských tisků.“<sup>952</sup>

V devítistrofové básni básník popisuje návštěvu v malířově ateliéru. Básník malíře však skutečně navštívil poprvé až dva roky po napsání básně, v roce 1980.<sup>953</sup> Na začátku nejprve vzdává hold malířství: „Ať žije malířství! / Ta závrať očí, / věčný neklid krve.“<sup>954</sup> a poté vstupuje do malířova ateliéru, který, podobně jako v básni o Janu Zrzavém, jak teprve uvidíme, symbolizuje svět malířovy fantazie: „S ostychem klepám, bylo otevřeno.“<sup>955</sup> V ateliéru nejdřív „spatřil známý košík. / Byl růžový. / Malíř v něm kdysi namaloval půl tuctu zabitých holoubátek.“<sup>956</sup> Seifert naráží na Komárkovu olejomalbu z roku 1962 *Košík s mrtvými holoubaty*,<sup>957</sup> na které je na růžovém pozadí zobrazeno šest bílých holoubat v košíku, která mrtvá visí s hlavami vyvrácenými z košíku ven. Tento motiv pak malíř varioval a používal při jeho zpracování různé techniky.<sup>958</sup> Báseň pokračuje verši „v okně však vlála mu krajka / utržená s Eiffelky. // Ať žije Paříž! říkal jsem si v duchu. / To město chrlí nové obrazy, / obraz za obrazem“.<sup>959</sup> Grafiky s pařížskými

<sup>949</sup> PEŠAT, Zdeněk. *Jaroslav Seifert*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 216.

<sup>950</sup> Viz ediční poznámka in *DJS*, sv. 11, s. 390.

<sup>951</sup> MIKULE, Vladimír. „Jaroslav Seifert a Vladimír Komárek“. In: *Vlastivědný sborník Kralupska*, Městské muzeum v Kralupech nad Vltavou, roč. 3, č. 1 (1996), s. 22.

<sup>952</sup> Tamtéž.

<sup>953</sup> Viz ediční poznámka in *DJS*, sv. 11, s. 195.

<sup>954</sup> Tamtéž, s. 193.

<sup>955</sup> Tamtéž.

<sup>956</sup> Tamtéž.

<sup>957</sup> *Košík s mrtvými holoubaty*, 1962, 60 × 80 cm, olej na sololitu, signováno, soukromá sbírka.

<sup>958</sup> Například suchou jehlu nebo dřevoryt.

<sup>959</sup> *DJS*, sv. 11, s. 193.

motivy Komárek tvořil, většinou technikou suché jehly, od sedmdesátých let. I v dalších strofách básník naráží na motivy z Komárkových grafik, jako je například „stará skříň“.<sup>960</sup>

V dalších strofách „malíř počal vyprávět“<sup>961</sup> a Seifert, promlouvaje malířovými ústy, se dotýká dvou žánrů, které malíř maloval. Prvním žánrem je ženský akt, druhým zátiší. V jejich charakteristice se pak odráží i básníkovo hodnocení malířova díla: „Kdybych měl někdy namalovat akt (...) snad bych raději maloval / tichý smutek věcí, které jsou tu kolem dokola, / než živou dívčí pleť (...) V obrysech věcí, na které se dívám, maluji to, / co oči nevidí / a to je umění.“<sup>962</sup> Tato malířova schopnost je následně přirovnávána k psaní básní: „Však jako rybář vymne z živých ryb / průsvitné jikry, vynutím z věcí třeba násilím / jejich slzy. / A to je báseň.“<sup>963</sup> Uvedla jsem, že je tato báseň vystavěna na principu střídání časoprostorových rovin. V této básni se jedná o konfrontaci malířova fantaskního světa a reality, když básník malířův ateliér opouští: „když jsem se chystal již k odchodu (...) / požádal jsem pana Komárka, / aby mi ukázal cestu / z pastelových krajin svých obrazů / k stanici autobusu.“<sup>964</sup> Nicméně tato konfrontace je v poslední strofě opět popřena, a je tak zdůrazněna malířova fantazie, když básníkovi odpovídá: „Jděte dolů po schodech / (...) A máte-li rád holubičí šed', / stojíte před Notre Dame.“<sup>965</sup> Již jsem zmínila, že pařížské motivy Komárek zobrazoval od konce sedmdesátých let, mezi nimi i katedrálu Notre-Dame.

Báseň *Čtyři malá okna* o umění Jana Zrzavého měla původně název *Nové zámecké schody*, pravděpodobně pochází z roku 1979 a poprvé byla vytištěna jako soukromá neprodejná bibliofilie k Novému roku 1981.<sup>966</sup> Tato poměrně rozsáhlá čtrnáctistrofová báseň je také vystavěna na střetu dvou časoprostorových rovin. Ústředním tématem básně je malířský svět Jana Zrzavého, jenž v domě na Nových zámeckých schodech žil a tvořil od roku 1959 až do své smrti,<sup>967</sup> ale toto ústřední téma je zasazeno do jiného časoprostorového rámce, a to do Seifertova vzpomínání na jeho dávné chlapecké okouzlení dívčím půvabem, které se odehrálo na stejném místě.

Na začátku básně se básník vyznává, že Nové zámecké schody na Malé Straně jsou jeho nejmilejším místem v celé Praze už od dětství, či spíše dospívání: „Kdyby se mě

---

<sup>960</sup> Tamtéž.

<sup>961</sup> Tamtéž.

<sup>962</sup> Tamtéž.

<sup>963</sup> Tamtéž.

<sup>964</sup> Tamtéž.

<sup>965</sup> Tamtéž.

<sup>966</sup> Viz ediční poznámka in *DJS*, sv. 11, s. 390.

<sup>967</sup> *Zámecké schody* čp. 188/6. Na budově je busta malíře s textem „V tomto domě žil národní umělec Jan Zrzavý“.

zeptal cizinec / které místo v Praze je mi nejmilejší, / řekl bych mu vzápětí: / Nové zámecké schody na Hradčanech (...) / Zaslechnu-li však nad sebou chlapecké kroky / není to nikdo jiný než já sám, / když mi bylo čtrnáct let.<sup>968</sup> Následuje časový posun, ze vzpomínky se přenášíme do přítomnosti a v další strofě je pozornost soustředěna na ateliér Jana Zrzavého, jehož „čtyři malá uplakaná okna / dívají se na Prahu / a nosí ještě smutek po malíři“<sup>969</sup> neboť báseň byla napsána pouhé dva roky po malířově úmrtí. V další strofě opět následuje vzpomínka: básník vzpomíná na svou patrně poslední návštěvu v malířově ateliéru, kdy se stal svědkem toho, jak se malíř „chystal právě malovat“.<sup>970</sup> Malíř v básni otevírá postupně čtyři okna ateliéru, přičemž výhled z každého z nich je jiný a symbolizuje určité téma, kterému se Zrzavý ve své tvorbě věnoval. Následuje tedy další časoprostorový posun: z reality či vzpomínky na ni se přenášíme do světa malířovy fantazie. Okna malířova ateliéru se tedy již „nedívají“ na Prahu, ale stala se okny do malířova uměleckého světa. Již jsem uvedla, že Seifert nesouhlasil s výtkou, kterou vůči Zrzavému měli kritici již od třicátých let, totiž, že je jeho dílo málo české. Proto ve své básni nejprve tematizuje českou krajinu, kterou malíř maloval, a až poté krajinu cizích zemí. Každé okno zároveň symbolizuje jedno roční období, a tak v prvním okně malíř vidí krajinu na jaře, ve druhém dozrává obilí, a ve třetím se „zřejmě blíží jeseň“.<sup>971</sup>

Zrzavý se tématu krajiny věnoval již od dvacátých let, přičemž určitý krajinný typ varioval v uzavřených cyklech. V této práci jsem se již věnovala Zrzavého benátským obrazům, malíř byl dále fascinován Bretaní (především ostrovem Île-de-Sein), vracel se také k motivu své rodné vesnice, nebo k motivu pražského Loretánského náměstí, kde jako mladík bydlel. Tyto čtyři typy krajin (pokud nepočítáme fascinaci Řeckem na sklonku malířova života) byly pro Zrzavého zásadní, a proto je Seifert tematizuje v básni. Netematizuje tedy konkrétní obrazy, ale určité typy Zrzavého obrazů, které vznikaly v určitém období jeho tvorby.

V prvním okně, které malíř otevřel, „uviděl starý klášter kapucínů / poblíž Lorety. / Před klášterem je železný kříž / a pod ním kytky bezu.“<sup>972</sup> Tyto verše poměrně přesně popisují kompozici skupiny obrazů s názvem *Loretánské náměstí*, jež Zrzavý začal malovat roku 1934. Seifert o Zrzavého lásce k Loretánskému náměstí psal i ve svých vzpomínkách: „Až ke stáří vyšlapal si pak neviditelnou cestičku od Zámeckých schodů ke

---

<sup>968</sup> *DJS*, sv. 11, s. 188.

<sup>969</sup> Tamtéž.

<sup>970</sup> Tamtéž.

<sup>971</sup> Tamtéž.

<sup>972</sup> Tamtéž, s. 189.

kapucínům na Loretánském náměstí. Kostelík tohoto řádu, architektonicky téměř úplně shodný po celém světě, přilákal ho svou chudobou k modlitbám. Zrzavý je zbožný, ale k církevnímu učení má určité výhrady. Nevěří v život posmrtný. Malé prostranství před kostelem se železným křížem a nástroji Kristova mučení bylo Zrzavému tématem k mnoha obrazům. Zpodobnil je mnohokrát, mnoha způsoby.<sup>973</sup> Zrzavý ve své stati *Česká krajina* z roku 1941 uvedl, že Loretánské náměstí je první pražský motiv,<sup>974</sup> který kdy namaloval. A maloval nebo kreslil jej až do konce života, poslední kresbu s tímto názvem dokončil v roce 1977, několikrát tento motiv použil i jako ilustraci k Seifertovým *Zpěvům o Praze*. Všechny obrazy, ač jsou prováděny různými technikami a mají různou barevnost, mají stejnou kompozici jako první obraz z roku 1934. Na obrazech je zobrazen prázdný prostor náměstí, v jehož středu stojí velký jednoduchý kříž, jenž je z obou stran lemován jedním vysokým stromem s jednoduchou kulovitou korunou. Náměstí je obeháno budovami kapucínského kláštera, k němuž přiléhá jednoduchý kostel Panny Marie Andělské. Dle Srpa scéna na obraze svou jednoduchostí připomíná spíše venkovskou návěs.<sup>975</sup>

Jak už jsem zmínila, každá krajina v básni zároveň symbolizuje jedno roční období. Proto v první strofě básník přidal verš o tom, že na Loretánském náměstí „bylo právě jaro“,<sup>976</sup> a rovněž o tom, že pod železným křížem byla „kytka bezu“,<sup>977</sup> ačkoli se na Zrzavých obrazech žádný bez nevyskytuje. Bez totiž právě na jaře rozkvétá.

Ve druhém okně se malíř „díval na domky v Okrouhlici / kam rád zajížděl. / Byly lidsky vlídné a sváteční / jako o Božím těle.“<sup>978</sup> Svou rodnou vesnici i další českou krajinu začal Zrzavý malovat intenzivně v roce 1939, aby demonstroval svůj vztah k české zemi v době jejího ohrožení.<sup>979</sup> Vznikla celá série obrázků s okrouhlickými chalupami, které jsou malovány jednoduše a prostě, aby navodily dojem dětské vzpomínky či stavebnice.<sup>980</sup> Jsou to obrázky opravdu „lidsky vlídné a sváteční“, jak je Seifert charakterizoval, čiší z nich malířova láska k české zemi. Seifert v básni zmiňuje církevní svátek Slavnost Těla a Krve Páně, neboli svátek Božího Těla, jenž se slaví dvacátého června. Již touto zmínkou tedy evokoval jinou roční dobu než v první sloce, dojem léta pak ještě umocňuje v závěru sloky:

---

<sup>973</sup> *DJS*, sv. 15, s. 512.

<sup>974</sup> ZRZAVÝ, Jan. „Česká krajina“. In: SRP, Karel, ed. *Jan Zrzavý: o něm a s ním: antologie textů Jana Zrzavého a o Janu Zrzavém*. Praha: Academia, 2003, s. 88.

<sup>975</sup> SRP, Karel. *Jan Zrzavý – Božská hra*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2012, s. 158.

<sup>976</sup> *DJS*, sv. 11, s. 189.

<sup>977</sup> Tamtéž.

<sup>978</sup> Tamtéž.

<sup>979</sup> ZRZAVÝ, Jan. „Česká krajina“. In: SRP, Karel, ed. *Jan Zrzavý: o něm a s ním: antologie textů Jana Zrzavého a o Janu Zrzavém*. Praha: Academia, 2003, s. 139.

<sup>980</sup> DVORÁK, František. *Jan Zrzavý*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1965, s. 48.

„Chudý anděl trhal polní kvítka / na kraji v obilí“.<sup>981</sup> Již jsem uvedla, že motiv anděla Zrzavý maloval již v raném období své tvorby a často se k němu v průběhu života vracel. Seifert měl tento motiv v Zrzavého provedení rád, neboť, jak víme, si jej „vypůjčil“ na obálku sbírky *Odlévání zvonů*. Žádný Zrzavého konkrétní obraz anděla trhajícího květy v obilí neexistuje, Seifert použil tento motiv v návaznosti na předchozí charakteristiku Zrzavého malby, která je v této sloce přirovnána k církevní slavnosti.

Ve třetím okně malíř vidí stát maják Île-de-Sein, typický motiv z jeho bretaňských obrazů: „Ve třetím okně / stál maják Ile de Sein. / Už zřejmě blížila se jeseň / a maják svítil na rybářské domky / odvrácené s pohrdáním zády / k jejich moři“.<sup>982</sup> Zrzavý začal do Bretaně jezdit v polovině dvacátých let, bretaňský ostrov Île-de-Sein poprvé namaloval v roce 1931, maják pak poprvé v roce 1934, většinou obklopený drobnými rybářskými domky, jak Seifert v básni popsal. Drsný charakter skalnaté bretaňské krajiny přivedl malíře i ke změně malířského rukopisu, jak sám uvedl v rozhovoru z roku 1935: „Charakter bretaňské krajiny přivedl mne k nové technice malířské, k rukopisu štětcem, oproti dřívější hladké malbě, a v poslední době téměř výhradněmu používání tempery, která dává mnohem více možností než malba olejová, je krásnější a trvanlivější.“<sup>983</sup> Zrzavý v krajině Bretaně viděl, jak sám psal, „básně nekonečného smutku a balady temného zoufalství“,<sup>984</sup> čemuž odpovídaly i tmavší odstíny barev, jimiž Bretaň maloval. Také proto tyto obrazy Seifertovi evokovaly bližící se podzim. „V Ile de Sein je celé drama člověka i přírody. Člověk musí být silný, aby tam mohl žít a unést váhu tohoto prostředí“,<sup>985</sup> napsal Zrzavý. Aby tuto dramatickost Zrzavého bretaňských obrazů Seifert ve své básni vystihl, popsal rybářské domky jako „odvrácené s pohrdáním zády“ od moře, které představuje přírodní živel. Zároveň ale použil spojení „jejich moře“, aby zdůraznil spojení člověka a přírody, ač je to spojení konfliktní.

V další strofě dochází k opětovnému střetu časoprostorových rovin. Nejprve je pomocí typických motivů charakterizován další okruh Zrzavého tvorby, tentokrát benátský: „Konečně v posledním okně / byly sloup a palác dóžat / a za ním kopule San Marca. / Byly růžové a zlaté.“<sup>986</sup> Poté následuje zlom, z malířova fantaskního světa se nejprve přenášíme zpět do vzpomínky básníka na návštěvu v malířově ateliéru: „Ale

---

<sup>981</sup> *DJS*, sv. 11, s. 189.

<sup>982</sup> Tamtéž.

<sup>983</sup> SRP, Karel, ed. *Jan Zrzavý: o něm a s ním: antologie textů Jana Zrzavého a o Janu Zrzavém*. Praha: Academia, 2003, s. 155.

<sup>984</sup> Tamtéž, s. 135.

<sup>985</sup> Tamtéž, s. 137.

<sup>986</sup> *DJS*, sv. 11, s. 189.

proboha / kam se to slétá / hejno holubů z dóžecího paláce? / Snášejí se na malostranské náměstí / kde parkuje spousta aut (...) / Když malíř okno zavřel / dal se do práce.<sup>987</sup> Po těchto verších ovšem následuje další časový skok, básník se vrací ke vzpomínkám na své mládí, stejně jako na začátku básně, a tyto vzpomínky tak tedy skutečně tvoří jakýsi časový rámec, nicméně v závěru básně se mění jejich význam, stávají se básnickovým zdrojem inspirace pro poezii: „Jako chlapec sedával jsem na schodech / pod hradní zdí a žádostivě sledoval / nožky dívek / (...) a pošetilé touhy lomcovaly / mými smysly. / Až jednou kdosi naklonil se ke mně, / bůhví kdo to byl / a do tváře mi řekl potichu: / čeho se bojíš, vstaň / a jdi (...) A já jsem poslechl, vstal / a šel.“ Dle Pešata bylo hlavním básnickovým záměrem v básni zdůraznit Zrzavého schopnost uchovat si inspiraci z cest v paměti.<sup>988</sup> Zároveň můžeme tuto báseň vnímat jako básnickovo „přiznání se“ ke dvěma inspiračním zdrojům jeho poezie: jedním zdrojem je ženská krása, která básníka fascinovala už od raného mládí, dalším zdrojem je výtvarné umění. O spojitosti těchto dvou inspiračních zdrojů Seifertovy poezie jsem již psala v první kapitole své práce, která pojednávala o Seifertově chlapecké touze stát se malířem právě kvůli obrazům krásných žen.

S touto básní ovšem nesouvisí jen umění Jana Zrzavého, ale i umění sochařky Hany Wichterlové<sup>989</sup> a potažmo i umění Josefa Sudka. V první strofě Seifert psal, že jeho nejmilejším místem v Praze jsou sice Nové zámecké schody, ale „jenom pro sebe bych však dodal: A zahrádka sochařky Hany Wichterlové / na úbočí Petřína.“<sup>990</sup> Seifert spojitost mezi Wichterlovou a Zrzavým objasňuje ve svých vzpomínkách: „Na Nových zámeckých schodech a na místě bývalých vinic pod Pražským hradem je několik domů ze šestnáctého století. Jeden z nich zakoupila sochařka Jana Wichterlová a bydlí a pracuje v něm malíř Jan Zrzavý. Obývá tam malý byt ve druhém poschodí. (...) Ve větším ze dvou pokojíků zařídil si skromný ateliér.“<sup>991</sup> Zahrádka s ateliérem, ve kterém sochařka žila, souvisí i s Josefem Sudkem, neboť spolu tyto dva ateliéry sousedily.<sup>992</sup> Sudek sochařku často navštěvoval a na základě těchto návštěv vznikl už v roce 1953 Sudkův fotografický cyklus *Zahrádka paní sochařové*.

---

<sup>987</sup> Tamtéž.

<sup>988</sup> PEŠAT, Zdeněk. *Jaroslav Seifert*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 219.

<sup>989</sup> Hana Wichterlová (1903–1990).

<sup>990</sup> *DJS*, sv. 11, s. 188.

<sup>991</sup> *DJS*, sv. 15, s. 508.

<sup>992</sup> HRON, Petr, ANDĚL, Jaroslav a PETRUŽELKOVÁ, Adéla, ed. *Josef Sudek v rozhovorech a vzpomínkách*. Praha: Torst, 2014, s. 260.

Z podzimu roku 1979 pocházejí tato Seifertova slova: „Myslím na hudbu a poezii, které mě od mládí uchvacují. To ano! Jen jediné při tom však musím: šetřit už čas! Toto vše poznamenalo i mé verše. Odpusťte jim!“<sup>993</sup> V té době již pracoval na své nové sbírce,<sup>994</sup> která vyšla roku 1983 v Československém spisovateli s názvem *Býti básníkem*. Její název si Seifert vypůjčil z básně Václava Šolce, která se stala i jejím mottem: „Osud mě dařil tím / sladkým neštěstím / býti básníkem.“<sup>995</sup> Název sbírky i její motto napovídají, že jejím ústředním tématem je zhodnocení lidského života, jehož osudem se stalo být básníkem. To, že je tento osud nazván sladce nešťastným, předznamenává, že básník na konci své životní pouti bude tíhnout k tomu pozitivnímu, co mu život přinesl, neboť všechno minulé „poztrácí cestou mnohé / ze svých vlastností. / Zlo bledne, hřích je zapomenut, / víno kysne / a polibky, které utkvěly pod nebem, / promění se v píseň.“<sup>996</sup> A tak hned v první strofě první básně čteme: „Život mě už dávno naučil, / že hudba a poezie / jsou na světě to nejkrásnější, co nám život může dát. / Kromě lásky ovšem.“<sup>997</sup> A na jejím konci pak „Byl to můj vlastní osud. / Za ním jsem klopytal bez dechu / celý život.“<sup>998</sup> Literární historik Jiří Opelík nazval Seiferta „básníkem pozemské existence, básníkem antikosmickým“.<sup>999</sup> Seifert se k tomu v poslední sbírce sám přiznává: „Po celý život jsem miloval / pozemskou lásku / (...) Nebesa, nehněvejte se, / do větší výšky jsem se nedostal.“<sup>1000</sup> A aby Seifert bezzbytku naplnil svá slova z roku 1979 a „šetřil čas“, maximálně oprostil a zjednodušil svůj básnický výraz, který se tak posunul až na hranici prózy. Básník ve sbírce především vzpomíná: na dětství a dospívání a Žižkově, na své okouzlení dívčím půvabem, a přitom si stále uchovává „strašnou touhu být / třeba bez radosti, třeba bez naděje“.<sup>1001</sup> Z kompozičního hlediska zde básník znovu uplatnil menší básnické cykly, ale ne všechny básně ve sbírce jsou do cyklů komponovány, sbírka obsahuje i samostatné básně.

Básník v této sbírce vzpomíná i na své básnické druhy, které všechny přežil, například Vítězslava Nezvala a další, ale také na malíře: Františka Tichého: „Jakýpak tanec smrti! / Jakýpak hrůza! / Mám tam několik přátel / a malíř Tichý je mezi nimi“.<sup>1002</sup> a také na malíře Otu Janečka, jemuž věnoval báseň *Přítelkyně touha*.

---

<sup>993</sup> *DJS*, sv. 14, s. 450.

<sup>994</sup> Viz ediční poznámka in *DJS*, sv. 11, s. 391.

<sup>995</sup> *DJS*, sv. 11, s. 230.

<sup>996</sup> Tamtéž, s. 245.

<sup>997</sup> Tamtéž, s. 232.

<sup>998</sup> Tamtéž.

<sup>999</sup> OPELÍK, Jiří. „Doslov k výboru *Třeba vám nesu růže*“. In: FLAIŠMAN, Jiří, ed. *Čtení o Jaroslavu Seifertovi*. Praha: Institut pro studium literatury, 2014, s. 124.

<sup>1000</sup> *DJS*, sv. 11, s. 391.

<sup>1001</sup> Tamtéž, s. 246.

<sup>1002</sup> Tamtéž, s. 312.

S Otou Janečkem se Seifert seznámil za druhé světové války, ještě více se spřátelili v průběhu šedesátých let a základem jejich přátelství byl vzájemný upřímný obdiv.<sup>1003</sup> „Básníkovi byla blízká poetika malířových obrazných metafor, dokonalost jeho výtvarného přednesu a výběr motivů, pramenících ze smyslového okouzlení. Malíř (...) obdivoval průzračnost Seifertových veršů a rytmus jejich češtiny, neméně myšlenkovou hloubku jeho poetického sdělení.“<sup>1004</sup> Také proto Janeček ilustroval mnohé Seifertovy bibliofilie a výběry veršů.<sup>1005</sup>

V básni Seifert nejprve vzpomíná na svou touhu být malířem, aby mohl „malovat ženy krásné jako obloha“.<sup>1006</sup> Ale malířem se nestal a místo toho „do pozdního stáří zápasí se slovy“,<sup>1007</sup> zatímco „líbezný dívčí akt / nakreslí malíř Ota Janeček. / (...) Když jsem si ty kresby prohlížel, / malíř se usmíval, / protože moje oči nestačily / spočítat tu krásu.“<sup>1008</sup> Ve druhé polovině básně se však básník už nevěnuje malířovu umění, ale zhodnocení vlastního života: „A dávám sbohem milovaným očím. / Šly se mnou až do dneška / jako hvězdy. / Ohlédnu-li se však na svůj život, / zdá se mi, / že je to téměř vše, / zač stálo žít.“<sup>1009</sup>

Seifert ve sbírce vzpomíná i na malířku Toyen, k jejíž osobě a tvorbě se váže báseň *Sbohem, slečno Toyen*. Tuto báseň Seifert napsal v roce 1981, kdy vyšla jako samostatný bibliofilský tisk. Sedmistrofová báseň je sice psána volným, silně prozaizujícím veršem, ale je vystavěná na řetězení vzpomínek, jež skoro připomíná asociální princip, na němž byly konstruovány Seifertovy básně z období poetismu. Básník tedy přizpůsobil formální výstavbu básně jejímu tématu, kterým je vzpomínka na poetistické období, v němž se s Toyen nejvíce stýkal.

Na začátku básně básník sedí za stolem ve své pracovně, když se na něm mihne „stín letícího ptáka“,<sup>1010</sup> který mu připomene úsměv „smutné slečny Toyen“.<sup>1011</sup> Motivy ptáků Toyen často zobrazovala, nejvíce ve svých válečných cyklech *Zvířata spí* či *Schovej se válko*, které vznikly ještě před její emigrací do Paříže v roce 1947. Vzpomínka na Toyenin úsměv básníkovi ve druhé strofě evokuje vzpomínku další, a sice na to, jak si

---

<sup>1003</sup> ŠETLÍK, Jiří. „Malíř Ota Janeček a básník Jaroslav Seifert (předneseno na vernisáži obrazů Oty Janečka v rámci IV. ročníku festivalu poesie a přednesu Seifertovy Kralupy).“ In: *Vlastivědný sborník Kralupska*, Městské muzeum v Kralupech nad Vltavou, roč. 6, č. 2 (1999), s. 63.

<sup>1004</sup> Tamtéž.

<sup>1005</sup> Například viz SEIFERT, Jaroslav. *Zápas s andělem*. Praha: Československý spisovatel, 1981.

<sup>1006</sup> *DJS*, sv. 11, s. 285.

<sup>1007</sup> Tamtéž.

<sup>1008</sup> Tamtéž.

<sup>1009</sup> Tamtéž, s. 286.

<sup>1010</sup> Tamtéž, s. 283.

<sup>1011</sup> Tamtéž.



v dětství s kamarádem ze školní lavice povídali „potají o ženách“<sup>1012</sup> a při tom si básník „pod obalem latinské učebnice / schoval (...) reprodukcí Ingresovy Turecké lázně“.<sup>1013</sup> Básník naráží na klasicistní obraz, na němž je zobrazeno dvacet nahých mladých žen odpočívajících v lázních. Motiv ženské nahoty je v básni postaven do kontrastu s učebnicí latiny. Podobně jako v básni o Janu Zrzavém a Otu Janečkovi je i zde spojena touha po ženské kráse a výtvarné umění. V další strofě básně se dozvídáme, že básník byl později kamarádem ujistěn, že „nejrozkošnější jsou přece v Paříži“,<sup>1014</sup> což ho přivádí k další vzpomínce na jeho vlastní cestu do Paříže.<sup>1015</sup> Tam "sedával po kavárnách / pod pruhovanými plachtami, / kde prudce voněla káva. / Jistě tam chodívala / i slečna Toyen“.<sup>1016</sup> Básník jednak naráží na to, že Toyen mezi lety 1925 a 1934 pobývala v Paříži, a jednak na fenomén kavárenského kulturního života ve dvacátých letech, o němž jsem již referovala v příslušné kapitole této práce. Motiv kavárny byl ve dvacátých letech u avantgardních umělců velmi oblíbený, malovala ho Toyen<sup>1017</sup> i Jan Zrzavý.<sup>1018</sup>

V poslední strofě básník znovu charakterizuje Toyen jako smutnou, ale vzápětí dodává, že ji v Devětsilu „všichni milovali“.<sup>1019</sup> Báseň je zakončena verši: „Někdy mi kreslila tuší / rozpustilé nahaté černošky / na růžové hedvábí.“<sup>1020</sup> Již v kapitole o Devětsilu jsem uvedla, že Toyen ve dvacátých letech malovala obrazy s exotickými náměty, nichž se nechala inspirovat lidovým naivismem Henriho Rousseaua. Mezi nimi je i obraz *Ráj černochoů*,<sup>1021</sup> na němž jsou zobrazeni nazí černoši a černošky. Při snaze konkrétněji určit, o jaké kresby na růžovém hedvábí by se v Seifertově básni mohlo jednat, jsem kontaktovala Lenku Bydžovskou, jež se dílem Toyen dlouhodobě zabývá. Z mailové korespondence vyplývá, že se o žádných kresbách na růžovém hedvábí neví: „Ani on [kunsthistorik Karel Srp], ani já si nevybavujeme konkrétní dílo, které by dokonale odpovídalo Seifertově básni, ale nevylučujeme, že mohlo vzniknout. V každém případě Seifert přesně vystihuje určitou vrstvu tvorby Toyen a její záliby.“<sup>1022</sup>

---

<sup>1012</sup> Tamtéž.

<sup>1013</sup> Tamtéž. Jean Auguste Dominique Ingres (1780–1867), *Turecká lázeň*, 1862, olej na plátně, průměr 108 cm, signováno, Louvre.

<sup>1014</sup> Tamtéž.

<sup>1015</sup> Do Francie Seifert jel s Karlem Teigem roku 1924.

<sup>1016</sup> *DJS*, sv. 11, s. 284.

<sup>1017</sup> Toyen, *Kavárna*, 1922, olej na plátně, 51 × 42 cm, nesignováno, soukromá sbírka, Paříž.

<sup>1018</sup> Jan Zrzavý, *Kavárna*, 1923, olej na plátně, 53,3 cm × 44 cm, signováno, Moravská galerie v Brně.

<sup>1019</sup> *DJS*, sv. 11, s. 284.

<sup>1020</sup> Tamtéž.

<sup>1021</sup> *Ráj černochoů*, 1925, olej na plátně, 49 × 69 cm, signováno, Paříž, soukromá sbírka.

<sup>1022</sup> E-mailová korespondence 27. 11. 2017.

### VIII. 3. Oceňovaný

Poslední Seifertova sbírka vyšla v roce 1983 a o rok později byla Seifertovi udělena Nobelova cena za literaturu. Když byla Seifertovi Nobelova cena udělena, státní tisk tuto událost téměř nekomentoval, poté se pokusil básníka si присvojit a cenu interpretovat jako poctu soudobé socialistické literatury.<sup>1023</sup> Tyto pokusy ovšem nic nezměnily na tom, že udělení takového ocenění znamenalo pro naši literaturu a kulturu zlom, neboť moc státní i kulturní byla nucena veřejně uznat velikost básníkovy díla, jež se ke čtenářům dlouhá léta nemohlo dostat, a tím zároveň připustit existenci záměrně umlčovaných uměleckých aktivit.<sup>1024</sup>

O dva roky později, 10. ledna 1986, Seifert zemřel na selhání srdce.<sup>1025</sup> V tisku o tom informovala Česká tisková kancelář a v nekrologu záměrně vynechala všechny „problematické“ události v Seifertově životě: jeho rozchod s komunistickou stranou v roce 1929, Seifertův projev na Sjezdu spisovatelů v roce 1956 i jeho podpis Charty 77.<sup>1026</sup> Státní pohřeb se konal 21. ledna v Rudolfinu, církevní pohřeb se konal téhož dne v chrámu svaté Markéty v Břevnově a na obě místa se básníkem přišly rozloučit stovky lidí.<sup>1027</sup> Den po pohřbu byla ve Stockholmu z iniciativy Františka Janoucha,<sup>1028</sup> předsedy Nadace Charty 77, založena Cena Jaroslava Seiferta.<sup>1029</sup>

13. ledna 1986 vyšel v *Brněnském večerníku* „neoficiální“ Seifertův nekrolog, který napsal básník Jan Skácel. Skácel v něm na Seiferta vzpomíná tak, jako vzpomíná přítel na přítele, s něhou a úctou: „Měl jsem ho rád, mám ho rád a nepřestanu ho mít rád. Jako všichni jeho čtenáři. Jako celý národ. (...) Mám před očima jeho pracovnu. Několik málo čtverečních metrů, na stěně Zrzavého pastel s náměstím San Marco v Benátkách, růžový a bílý, plný tušené modře. (...) Kdysi jsem u nich zazvonil u domovních dveří a všimnul jsem si, že z přeplněné poštovní schránky trčí psaní. Zahlédl jsem na něm adresu:

---

<sup>1023</sup> Tamtéž.

<sup>1024</sup> PŘIBÁŇ, Michal. *Z dějin českého myšlení o literatuře: antologie k Dějinám české literatury 1945–1990*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2005, s. 522.

<sup>1025</sup> SLOMEK, Jaromír. *Prahou Jaroslava Seiferta*. Praha: Academia, 2017, s. 257.

<sup>1026</sup> Tamtéž, s. 259.

<sup>1027</sup> Tamtéž, s. 273.

<sup>1028</sup> František Janouch (\*1931).

<sup>1029</sup> Cena byla založena k uctění Seifertovy památky a původně jí měla být oceňována nejlepší díla české a slovenské literatury, která nesměla být publikována v Československu. Od roku 1989 se cena předává v Praze, a to za významné vydané nebo jinak zveřejněné dílo v České republice nebo v zahraničí. Zatím posledním laureátem se stal editor kritického vydání *Díla Jaroslava Seiferta* Jiří Brabec společně s Jiřím Opelíkem.

Opravdový národní umělec Jaroslav Seifert, Praha.<sup>1030</sup> Jako na opravdového národního umělce, ale zároveň jako na milého a skromného člověka na Seiferta vzpomínal v roce 1986 i Václav Havel: „První básník, kterého jsem v životě na vlastní oči viděl, byl Jaroslav Seifert. Navštívil jsem ho někdy v roce 1952, bylo mi tehdy šestnáct let a Jaroslav Seifert byl už téměř klasikem, jehož verše se učily děti ve škole. Nezapomenu na milý a chápající způsob, jímž rozebíral mé první literární pokusy, samozřejmě básně. Šetrně mi naznačil, v čem jsou špatné, a zároveň mě povzbudil do dalšího psaní. (...) naposled jsem ho navštívil krátce poté, co mu byla udělena Nobelova cena za literaturu, abych mu pogrataloval. Byl sice o dvaatřicet let starší než při mé první návštěvě, byl však stejně milý, chápavý, skromný. Ač už těžce nemocen, zajímal se o všechno. Utkvěly mi v paměti rozpaky, do nichž ho vysoká pocta jeho díla uvrhla: vzpomínal na všechny své už dávno zesnulé generační druhy a přemítal o tom, že by si ten či onen tu poctu zasloužil víc než on. (...) neumím si představit, že by si některý jiný český spisovatel zasloužil dnes toto ocenění víc než Jaroslav Seifert. V mé vlasti je pravděpodobně nejoblíbenějším a nejčtenějším českým básníkem; s jeho dílem – ať už tak či onak – se muselo postupně vyrovnat několik literárních generací; krásný, zpěvný jazyk jeho veršů, mistrovství jeho metafor a především ovšem vztah ke světu, který jeho dílo ztělesňuje, je neodmyslitelnou součástí české moderní poezie, ba téměř jedním z pilířů, na němž stojí. Jaroslav Seifert nebyl ovšem pouze mistrem slova; jeho životní osud je svědectvím vpravdě odpovědného občanského postoje spisovatele. Ač nebyl nikdy žádným bojovníkem nebo politikem, vždy věděl, kde má stát, vždy byl na straně pravdy, byť to mělo pro něj často těžké následky, v mezních situacích dokázal vždy říct nahlas to, co bylo třeba říct a co se mnozí jiní říct neodvážili. (...) Jaroslava Seiferta jsem znal dlouho, měl jsem ho rád a budu na něj vzpomínat nejen jako na hodného a statečného člověka, ale i jako na jakýsi živoucí symbol kontinuity moderní československé literatury.“<sup>1031</sup>

---

<sup>1030</sup> SKÁCEL, Jan. „Světlem přikryt“. In: PŘIBÁŇ, Michal. *Z dějin českého myšlení o literatuře: antologie k Dějinám české literatury 1945–1990*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2005, s. 418–419.

<sup>1031</sup> HAVEL, Václav. *Zemřel Jaroslav Seifert*. Dostupné online: <http://www.moderni-dejiny.cz/clanek/vaclav-havel-zemrel-jaroslav-seifert-1986/>.

## IX. Závěr

Ve své diplomové práci jsem se rozhodla blíže zkoumat vztah Jaroslava Seiferta k výtvarnému umění a umělcům, neboť z jeho díla (ať už se jednalo o jeho tvorbu beletristickou nebo publicistickou), a také z rozhovorů s básníkem bylo patrné, že tento vztah byl nejen silný, ale že to byl také mocný inspirační zdroj celé jeho tvorby. Rozhodla jsem se zaměřit na tvorbu Jana Zrzavého, Toyen a Josefa Sudka a básníkův vztah k těmto umělcům, neboť Seifert sám několikrát uvedl, že tyto tři umělce považuje z různých důvodů za mimořádné a že se s nimi přátelil celý život. Nechtěla jsem však opominout ani ostatní umělce nebo díla, ke kterým se Jaroslav Seifert nějakým způsobem vztahoval, a proto bylo nutné, abych tento Seifertův vztah sledovala nikoli izolovaně, ale v kontextu celého básnickova díla a života a jeho proměn, a v neposlední řadě také v kontextu doby a sdílené kultury.

Na začátku jsem si položila několik výzkumných otázek, na které tato práce, pomocí zvolených výzkumných metod, měla přinést odpovědi. Protože jsem ve své práci zkoumala prameny textové i obrazové povahy, opírala jsem se o různé metodologické přístupy: při práci s básněmi jsem vycházela z dialogické interpretace básnického textu, prozaické texty jsem podrobila obsahové analýze, a při práci s obrazovými prameny jsem vycházela z ikonograficko-ikonologické analýzy Erwina Panofského. Díky těmto metodám jsem mohla charakterizovat způsob, jak probíhal dialog mezi Seifertovými texty a výtvarným uměním.

Nejprve bylo nutné položit si otázku, jaká je povaha Seifertova vztahu k výtvarnému umění, tedy zda byl Seifertův vztah k umění založen na jeho osobních vztazích s umělci, nebo na vztahu k výtvarnému umění obecně, a co v Seifertově díle dokládá povahu a význam těchto vztahů.

Ze Seifertova díla vyplynulo, že to byly hlavně osobní vztahy, které upevnily jeho vztah k umění. Ve svých vzpomínkách píše, že jeho silný vztah k umění formoval už v jeho dětství jeho otec, který měl obchod s obrazy. I v dospívání a časně dospělosti se tento vztah dále utvářel prostřednictvím přátelských styků s malíři a dalšími umělci, se kterými se setkával v prostředí uměleckých kaváren na začátku dvacátých let, kde se seznámil mimo jiné s Janem Zrzavým i Josefem Sudkem. Se svými přáteli poté Seifert založil Umělecký svaz Devětsil, který si vytyčil program proletářského a poté poetistického umění, což znamená, že Seifertův vztah k umění byl ve dvacátých letech

určován nejen přátelstvím jako takovým, ale také názorovými a programovými shodami s jeho přáteli. V Devětsilu byla vazba mezi uměním a poezií velmi silná, básník zde měl významnou pozici a stal se nejprve příkladným proletářským a poté poetistickým básníkem. Díky Devětsilu se Seifert v roce 1923 seznámil s Toyen, jejíž osobitost mu učarovala, a povýšil ji na múzu skupiny. Osobní sympatie k malířce zřejmě ovlivnily i to, že Seifert byl také obdivovatelem artificialismu, výtvarného směru, který Toyen založila s Jindřichem Štyrským v roce 1926 a který můžeme do jisté míry vnímat jako výtvarný pandán poetismu.

Nelze ale tvrdit, že Seifertův pozitivní vztah k umění byl založen pouze na osobních vztazích s umělci. Seifert se již na konci dvacátých let ke svým avantgardním začátkům stavěl kriticky, a s přáteli z Devětsilu se rozešel.

Jeho vztah k umění ovlivňovala i společensko-politická situace, což dokazuje už na začátku třicátých let sbírka *Ruce Venušiny*, jež je ovlivněna tehdejší hospodářskou i společenskou krizí a jejímž ústředním tématem je napětí mezi bídou lidské existence a neustálou potřebou se oné bídě vzpírat. Tím, co člověku v tomto neustálém zápasu pomáhá, je právě umění, které přesahuje omezenost lidského života, a to jak umění slovesné, malířské, ale i sochařské, k němuž ostatně odkazuje už samotný název sbírky. Umění tu poprvé pro Seiferta představuje záchranný bod, trvalou hodnotu, k níž se lze vztáhnout v čase společenské i existenciální krize.

Podobně i ve své první poválečné sbírce *Ruka a plamen* básník znovu zdůrazňoval, že výtvarné umění mělo v těžkých válečných časech pro českou kulturu obrovský význam, poskytovalo lidem naději i útěchu, i když mnohé z těchto básní se zakládaly na přátelství mezi Seifertem a konkrétními umělci.

I v padesátých letech byl Seifert ovlivněn společensko-politickou situací, která básníkovi neposkytovala jinou možnost seberealizace než věnovat se dětské literatuře, a proto psal sbírky inspirované výtvarným uměním, které byly určeny dětským čtenářům.

Pakliže jsem uvedla, že to byly hlavně osobní vztahy, které určovaly Seifertův vztah k výtvarnému umění, dvojnásob to platí o Seifertově vztahu k fotografii. Jeho přátelství s Josefem Sudkem se upevňovalo již od třicátých let, ale zvláště v padesátých a šedesátých letech byli v intenzivním osobním i pracovním kontaktu. Seifert díky němu začal vnímat fotografii jako samostatnou uměleckou disciplínu (jak sám posléze napsal v Sudkově nekrologu). Od té doby můžeme sledovat propojení Seifertovy a Sudkovy tvorby s tématem Prahy: většinu Sudkových Pragensíí z padesátých a šedesátých let

provázejí Seifertovy básně. Na Sudkovo přání Seifert napsal báseň i do jeho první monografie z roku 1956.

Seifertův pozitivní vztah k (Sudkově) fotografii dokazuje i výstava „Básníková Praha“, která se uskutečnila v roce 1961. O této výstavě nepřináší kritické vydání Seifertova díla žádnou informaci, ač se jedná o mimořádně významnou událost. Díky katalogu výstavy, který je uložen v Památníku národního písemnictví, se mi podařilo prokázat přesný rozsah a obsah výstavy, který byl opravdu mimořádný: Seifert vybral přes šedesát básní různých českých básníků, sebe nevyjímaje, jimiž doprovodil Sudkovy fotografie. Komparací se vyjevila souvislost mezi výstavou „Básníková Praha“ a básnickou antologií *Verše o Praze*, která vyšla v roce 1962 a kterou uspořádal a k níž úvod napsal právě Jaroslav Seifert. Tato práce je pravděpodobně první, která se detailně zabývá nejen výstavou, ale i její souvislostí se zmíněnou antologií.

Dále jsem se v této práci pokusila odpovědět na otázku, jak se Seifertův vztah k výtvarnému umění nebo jeho představitelům odrážel a vyvíjel v jeho básnické tvorbě. I když se básníkově dílo proměňovalo po formální i obsahové stránce, vazba k výtvarnému umění byla vždy patrná.

Již v Seifertových „programových“ sbírkách ze začátku dvacátých let můžeme sledovat silnou přichylnost k vizuální kultuře; Seifert byl jedním z prvních českých básníků, který tvořil poetistické obrazové básně. Již v Seifertově poetistické sbírce *Na vlnách TŠF* se nachází báseň, jež je podle Seifertova přítele Vítězslava Nezvala věnována malířce Toyen.

Ve třicátých letech je Seifertova silná vazba k umění nejvíce patrná v již zmíněné sbírce *Ruce Venušiny*, ve které se básník k umění vztahuje jako k trvalé hodnotě, která člověka přesahuje. Sbíрка také mimo jiné obsahuje báseň věnovanou dosavadnímu dílu Toyen.

V Seifertově básnické tvorbě po roce 1938 se vazba k výtvarnému umění přirozeně mění, neboť tato tvorba bezprostředně souvisela především s politickými událostmi naší země. Seifert v této době velmi silně souzněl s osudem našeho národa, považoval to za povinnost každého umělce. V této souvislosti opakovaně ve čtyřicátých letech kritizoval surrealisty, kteří podle něj věnovali pozornost jen sami sobě. Jako mnozí další umělci Seifert obracel pozornost ke všemu českému a k národním tradicím, a také k Praze.

První Seifertova poválečná sbírka *Ruka a plamen*, která již byla také zmíněna, je dalším důkazem toho, že Seifertův vztah k výtvarnému umění představoval trvalou

inspiraci jeho tvorby, neboť obsahuje více než dvacet básní inspirovaných výtvarným uměním, ale i důkazem toho, že Seifert sledoval aktuální kulturní dění. Básně byly často psány u příležitostí různých výstav a tištěny v jejich katalozích. Sbíрка obsahuje básně věnované Janu Zrzavému, Toyen i Josefu Sudkovi.<sup>1032</sup>

Po převratu se Seifert neidentifikoval s nastolenou ideologií socialistického realismu. Jednou z mála možností, jak se mohl i v padesátých letech věnovat tvorbě, byla dětská literatura. I v té se ale zaměřil na umění, když v roce 1949 vydal sbírku k obrázkům Mikoláše Alše *Šel malíř chudě do světa* a sbírku k obrázkům Josefa Lady *Chlapec a hvězdy* (1956). K Alšovi měl Seifert blízko už od dětských let, neboť Aleš ilustroval slabikář, který měl Seifert jako dítě doma, jak píše ve svých vzpomínkách. Básník neobdivoval Alšovu historickou malbu, ale drobné obrázky, jejich naivitu a dětské vidění světa, které přenesl do svých básní a přizpůsobil tomu i básnický jazyk. Jeho záměrem bylo zdůraznit spojení s přírodou, se svou rodnou zemí, se svým domovem a jeho tradicemi. S podobným záměrem přistupoval i k výtvarnému světu Josefa Lady.

To, že měl básník zvláště k umění Jana Zrzavého, Josefa Sudka a Toyen silný a trvalý vztah, dokládají i jeho pozdní sbírky, které se vyznačují výraznou proměnou básnickovy poetiky. V těchto sbírkách se básník nejvíce vztahuje k Janu Zrzavému, jehož kresba *Anděl* byla použita na obálku sbírky *Odlévání zvonů* z roku 1967.

O tom, že měl podobně silné pouto i k Toyen, která od roku 1947 žila v exilu, svědčí to, že do své poslední sbírky *Býti básníkem*, ve které vyvrcholila reflexe básnickova života a jeho vlastní tvorby, zařadil báseň *Sbohem, slečno Toyen*, v níž vzpomíná na mládí, které strávil v úzkém kontaktu s malířkou. I přes to, že básník neměl blízko k její surrealistické tvorbě, jejich přátelství nebylo příklonem umělkyně k surrealismu narušeno, Seifert si Toyen dál vážil a oba zůstali v korespondenčním kontaktu, což vyplývá z jeho vzpomínek.

Položila jsem si také otázku, jak se Seifertův vztah k výtvarnému umění nebo jeho představitelům odrážel a vyvíjel v jeho publicistické tvorbě.

Seifert od dvacátých let zastával pozici proletářského básníka, a tak také jako novinář sledoval především zájmy proletářské kultury, polemizoval s jejími odpůrci a propagoval ji, a i poté, co Devětsil změnil svou programovou orientaci, Devětsil propagoval a bránil jej proti jeho odpůrcům. Již v roce 1921 pozitivně hodnotil tvorbu Jana

---

<sup>1032</sup> Báseň o Josefu Sudkovi byla zařazena až do druhého vydání sbírky, neboť vznikla až roku 1956.

Zrzavého, na které oceňoval prostotu, s jakou malíř zobrazoval viděnou skutečnost, tedy ty výrazové prostředky, kvůli kterým Devětsil v té době vzhlížel i k Henrimu Rousseauovi a díky nimž se Zrzavý stal vzorem celého Devětsilu. V roce 1924 Seifert vyslovil názor, který zastával po celý život, totiž že Jan Zrzavý „je výjimečný na celém světě a ve všech časech.“<sup>1033</sup>

I ve třicátých letech Seifert věnoval pozornost umění, již ho však nehodnotil z pozice proletářského umělce. Při hodnocení různých výstav často upozorňoval na svou neodbornost, a i vzhledem k politicko-společenské situaci výstavy hodnotil pozitivně a své soudy vynášel z pozice „nadšeného diváka“. Ve třicátých letech napsal i úvahu o artificialní tvorbě Toyen, ve které tyto obrazy obdivoval, a nepřestával sledovat ani výstavy Jana Zrzavého. Od poloviny třicátých let, kdy hrozba války byla stále zřetelnější, básník v publicistice stejně jako ve svých básnických sbírkách zdůrazňoval sílu umění a vnímal ho jako nástroj kulturního uvědomění.

Seifert se jako novinář živil až do roku 1949 a i ve své válečné a poválečné publicistice se věnoval, podobně jako ve svých básních z té doby, národní tradici, kultuře a umění jakožto hodnotám, které dávají lidem naději v těžkých časech. Pozitivně se vyjadřoval o výstavách malířů, jejichž tématem byla česká krajina, jak tomu bylo například u Josefa Lady. Až do konce čtyřicátých let často zahajoval výstavy různých českých umělců, v jejichž dílech nejčasněji vyzdvihoval pozitivní vztah k české zemi a tradici; byli to například Ferdiš Duša nebo Miloslav Holý.

Z politických i osobních důvodů se od roku 1949 publicistice věnoval jen příležitostně. Nejčastěji se vyjadřoval ke svým uměleckým přátelům, jako tomu bylo v roce 1963 u příležitosti Zrzavého výstavy, kterou pořádala Národní galerie. Úvod je dokladem toho, jak nesmírně si básník malířova díla vážil, toho, že jej bedlivě sledoval po celou dobu vývoje, a rovněž toho, že k měl k malíři velmi blízko nejen umělecky, ale také lidsky: „Byl jste mi vždy vzácným člověkem a umělcem jedním z nejlepších, s kterými jsem se v životě setkal.“<sup>1034</sup> Rovněž básníkova gratulace k malířovým osmdesátým narozeninám, které měl v roce 1970, je vyjádřením velké úcty k Zrzavého umění. Na uměleckou jedinečnost poukázal i v nekrologu Josefa Sudka, který napsal v roce 1974.

---

<sup>1033</sup> *DJS*, sv. 12, s. 182.

<sup>1034</sup> ZEMINA, Jaromír, ed. *Svět Jana Zrzavého: [literární projevy a reprodukce obrazů]*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1963. Tento text není otištěn v *DJS*.



Zaměřila jsem se také na Seifertovy vzpomínky a položila si otázku, jak se v nich básníkův vztah k výtvarnému umění nebo jeho představitelům odrážel. Ze Seifertových vzpomínek vyplynulo především to, že to byly hlavně přátelské vztahy, které upevňovaly jeho vazbu k výtvarnému umění. Seifert se v nich soustředil hlavně na svá přátelství s různými umělci, nikoli na jejich umělecké kvality. Velkou pozornost věnoval přátelství s Karlem Teigem, vedoucí osobností avantgardy dvacátých let, celá kapitola je věnována Toyen, jež je popisována jako uhrančivá žena, která učarovala celému Devětsilu, a vzpomínal také na své návštěvy u Josefa Sudka a Jana Zrzavého.

Poslední otázka, na kterou tato práce chtěla přinést odpověď, zněla: co vyplývá z konkrétní komparace imaginace literární a výtvarné v díle Jaroslava Seiferta a jeho přátel? Tedy: jakým způsobem básník pracuje s inspirací výtvarným uměním, jak je konstruován dialog mezi obrazem a textem?

Pokud odhlédneme od básnickových začátků v Devětsilu, můžeme v jeho tvorbě vysledovat tři způsoby, jakými v básni pracuje s výtvarnou inspirací; ať už se jedná o inspiraci konkrétním výtvarným dílem či díly, nebo o básně, které se zakládají na vztahu konkrétního umělce a básníka. V prvním případě básník využívá ekfráze, v druhém případě používá přímé oslovení konkrétního umělce, a v posledním případě se básník stává vnitřním hlasem konkrétního umělce.

První typ práce s výtvarnou inspirací můžeme vysledovat v básních, v nichž Seifert pracuje s uměleckým popisem výtvarných děl, tedy jejich ekfrází. Tato ekfráze však není samoúčelná, je vždy obohacena dalšími básnickými prostředky a slouží k rozvinutí další básnickovy imaginace. Je tedy vždy využita pro jiný básnický záměr, než je samotný popis výtvarného díla. Příkladem může být báseň *Obrazy slečny Toyen* z roku 1933. V ní básník pracuje s motivy podmořského světa, které Toyen v té době malovala na svých artificialních obrazech. Báseň však není ekfrází těchto obrazů. Seifert vizuální motivy z Toyeniných obrazů přejímá do své básně, ale popisuje a rozvíjí je s odlišnou básnickou intencí, v tomto případě tak, aby zdůraznil pomíjivost světa a neúprosné plynutí času.

Tento typ práce s výtvarnou inspirací Seifert využíval nejčastěji. Další takové básně můžeme nalézt ve sbírce *Ruka a plamen* z roku 1948. Básně mají často podobný název, ocitáme se v nich „před obrazy“ konkrétního umělce. Název sugeruje, že Seifert bude v básni popisovat obraz z pozice diváka, který před ním stojí, čili že se bude jednat právě o ekfrázi, nicméně není tomu tak. Seifert v těchto básních často využívá principu metaforického „vstoupení do obrazu“, například v básni *Obrazy Václava Špály* čteme

přímo: „já bosky šel jsem jeho obrazem / tak jako chodí lidé krajinami“.<sup>1035</sup> Seifert nepopisuje konkrétní obrazy, ale popisuje to, jak na něj obrazy působí a co podle něj vyjadřují. Nejvýrazněji to můžeme doložit básní *Přítelkyně* s podtitulem *Před obrazem Jana Zrzavého*. Básník konkrétně píše: „To všechno, co tu vidím, je vnější, / mohu to smlčet, i říci (...) Neboť já četl, co není / na listě napsáno perem / jas okouzlení, jas chvění / v tom tichu kolikerém.“<sup>1036</sup> Básník chce vyjádřit tichou a tísnivou atmosféru obrazu, nikoli obraz samotný. V závěru básně dokonce oslovuje jednu z postav, kterou Zrzavý namaloval, aby „vypravovala o tichu“ na obraze, to znamená, že tento vizuální objekt explicitně vyzývá k dialogu.

Jako další příklad uvádím báseň *Před obrazy Františka Tichého* z téže sbírky. Výtvarné umění je zde srovnáváno s uměním hudebním. Toto srovnání se váže ke skutečnosti, že Tichý od čtyřicátých let tvořil sérii grafík s názvem *Paganini*. Seifert tedy opět přejímá motiv z Tichého obrazů a využívá ho k rozvinutí své vlastní básnické imaginace, když následně srovnává výtvarné umění Františka Tichého a hudbu Paganiniho s tím závěrem, že hudba i výtvarné umění působí na člověka stejnou silou.

Podobně se Seifert nechal inspirovat i výtvarným dílem Josefa Lady a Mikoláše Alše v padesátých letech. Již Hoffmann interpretací Seifertových básní ukázal, že básně nejsou ekfrázemi Alšových a Ladových obrázků. Seifert podle Hofmana „obohatil Alšovy kresby, propojil Alšovu poetiku s poetikou svou“,<sup>1037</sup> a stvořil tak „výtvarně verbální dvojobrazy“.<sup>1038</sup> V případě veršů k Ladovým obrázkům sám Seifert uvedl, že mu nešlo o pouhou ekfrázi: „Nejde ovšem o veršovaný přepis Ladových nápadů, dílo Ladovo je tak srozumitelné i nejmenším dětem, ale spíše o básně evokované Ladovým uměním. (...) Před lety jsem vydal podobnou knížku ke kresbám Alšovým. Aleš i Lada, i když jde o tak disparátní kreslířský rukopis, jsou tentýž český svět, plný jasu, tepla, radosti a smíchu.“<sup>1039</sup> Jak tedy tento dialog mezi textem a obrazem probíhá? Seifert z Alšových a Ladových obrázků přejímá idylické zobrazení světa, respektive idylické české vesnice a idylického dětství v ní, aby tuto idylu mohl „dovyprávět po svém“, a to různými způsoby, nejčastěji tak, že do obecného idylického naladění vnáší konkrétnost osobního prožitku, například vzpomínku na své vlastní dětství, a tím obrázek oživí a zpřítomní. Často také rozvíjí děj, který je na obrázku zobrazen, a „dovypravuje příběh“ podle své vlastní fantazie. Básník ale

---

<sup>1035</sup> *DJS*, sv.7, s. 61.

<sup>1036</sup> *DJS*, sv. 7, s. 57.

<sup>1037</sup> HOFFMANNOVÁ, Jana a HOFFMANN, Bohuslav. *Dialogické interpretace*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015, s. 229.

<sup>1038</sup> Tamtéž.

<sup>1039</sup> *DJS*, sv. 14, s. 276.

pracuje s obrazem i jinak, dokáže básní i pozměnit jeho vnímání, například tím, že vnese do básně téma sociální, totiž chudoby, bídy a sociálních rozdílů, které ostře kontrastuje s idylickým vyzněním Alšových a Ladových obrázků.

V básních, které se zakládají na vztahu ke konkrétnímu umělci, Seifert pracuje odlišně. Velmi často používá přímé oslovení umělce, básně tedy mají explicitně dialogický charakter. Básníkově oslovení má v básních různé funkce:

Například v básni *Zátiší Františka Zikmunda* z padesátých let je oslovení prostředkem pro velmi osobní vyznání a poklonu malířovu umění. Básník malíře důvěrně oslovuje, dokonce mu tyká: „Kdyby býval nebránil mi ostych / přiznal bych se, ale v očích tvých / bylo tolik ticha věcí prostých / že mě zdržel strach, abys mě nepřistih.“<sup>1040</sup>

S podobnou intencí Seifert v básni *Ateliér pod Petřínem* z roku 1956 přímo oslovuje Josefa Sudka. Tento „dialog“ je holdem fotografovu umění a vyjádřením toho, že Seifert fotografii považuje za umění, ale zároveň je tento „dialog“ i prostředkem pro charakterizaci Sudkovy tvorby.

O charakterizaci malířovy tvorby (přesněji jedné její etapy) prostřednictvím dialogu se jedná i v básni s původním názvem *Chrám Svatého Marka*, jejímž tématem je tvorba Jana Zrzavého s námětem Benátek. Báseň začíná veršem: „Říkám vám, pane Zrzavý, / chrám už je uzavřen. Škoda.“<sup>1041</sup> V této básni Seifert kombinuje dialog přímý, kdy malíře přímo oslovuje, a dialog metaforický, vystavěný na již zmíněném principu „vstoupení do obrazu“. Báseň je v tomto ohledu jedinečná, neboť básníkově vstoupení do malířova výtvarného světa je zde explicitně popsáno a dokonce zdůrazněno básníkovým pozdravem: „Dobrý večer!“<sup>1042</sup> Následně Seifert využívá principu ekfráze, ale popisuje nikoli konkrétní obraz, ale typické motivy, jež malíř na benátských obrazech často zobrazoval.

Přímé oslovení umělce se objevuje i v názvu básně ze Seifertovy poslední sbírky *Býti básníkem*. Jedná se o báseň *Sbohem, slečno Toyen*, v níž básník sice s malířkou již nerozmlouvá, ale vzpomíná na ni i na své mládí, kdy spolu byli v úzkém kontaktu.

Třetí skupinu tvoří básně, v nichž se lyrický mluvčí stává „vnitřním hlasem“ konkrétního malíře. Například báseň *Pruchovo jaro* ze sbírky *Ruka a plamen* je vnitřním monologem malíře Jindřicha Pruchy, který je vyjádřením malířovy silné vazby ke krajině, kterou maloval.

---

<sup>1040</sup> *DJS*, sv. 7, s. 59.

<sup>1041</sup> *DJS*, sv. 10, s. 57.

<sup>1042</sup> Tamtéž.

V básni *U malíře Vladimíra Komárka* ze sbírky *Deštník z Piccadilly* je malířova promluva uvedena veršem: „malíř počal vyprávět“.<sup>1043</sup> Následně Seifert, promlouvaje malířovými ústy, v básni charakterizuje dva žánry, které malíř maloval. Prvním žánrem je ženský akt, druhým zátiší. V jejich charakteristice se pak odráží i básníkovo hodnocení malířova díla: „Kdybych měl někdy namalovat akt (...) snad bych raději maloval / tichý smutek věcí, které jsou tu kolem dokola, / než živou dívčí pleť (...) V obrysech věcí, na které se dívám, maluji to, / co oči nevidí / a to je umění.“<sup>1044</sup>

Zvláštním případem je v tomto ohledu báseň *Modelka* ze sbírky *Morový sloup*. Text je rozzlobeným vnitřním monologem modelky, která mrzne, zatímco ji malíř (Vojtěch Hynais) portrétuje: „Kašlu na tvůj obraz / kašlu a budoár královské lóže. / Mám pro umění mrznout? / Kašlu na národní divadlo! / (...) Nepřemýšlej a maluj, / nebo ti tu paletu vyrazím / a rozdupu na sněhu. / Že nejsem ještě dost fialová? / Ale že mi zuby cvakají / jako kostlivci na pimprlovém divadle / to ti nestačí?“<sup>1045</sup> I přes našťvaný tón je báseň plná erotického náboje, který je ve sbírce častý. Modelka si stěžuje, že mrzne, „jako by mě někdo do bradavek / píchal špendlíkem“,<sup>1046</sup> a malíř ji nutí ji do pózy, „aby bylo vidět stehna / s husí kůží“.<sup>1047</sup> V duchu sbírky, jejímž ústředním tématem je láska, která často vyústí v erotiku, není Seifertovým záměrem popisovat obraz jako výtvarné dílo, ale proces jeho vzniku z pohledu ženy, která stojí modelem.

Všechny způsoby, jimiž Seifert konstruoval básnický dialog s uměním, mají jeden společný rys: Seifert ve svých básních neusiloval o popis výtvarného díla jako takového. Nikdy nepopisoval to, co viděl. Popisoval to, co cítil, když se na obraz díval. Popisoval to, na co při tom myslel, co mu obraz asocioval. Nepsal básně o obrazech, psal básně o kráse, lásce a smrti a o všech pocitech a vášních, které umění v člověku vyvolává. Nechával se krásou výtvarného díla inspirovat podobně, jako se nechával inspirovat krásou ženy, jarní přírody či Prahy.

---

<sup>1043</sup> *DJS*, sv. 11, s. 193.

<sup>1044</sup> Tamtéž.

<sup>1045</sup> Tamtéž, s. 100.

<sup>1046</sup> Tamtéž.

<sup>1047</sup> Tamtéž.

## Seznam použitých pramenů a literatury

### a) Jaroslav Seifert

1. FLAIŠMAN, Jiří, ed. Dílo Jaroslava Seiferta, sv. 1. *Město v slzách; Samá láska; Básně do sbírek nezařazené (1918–1922); Překlady; Dubia*. Praha: Akropolis, 2001.
2. TOMÁŠ, Filip, ed. Dílo Jaroslava Seiferta, sv. 2. *Na vlnách TSF; Slavík zpívá špatně; Svatební cesta; Básně a libreta do sbírek nezařazené (1924–1928); Překlady*. V tomto souboru 1. vyd. Praha: Akropolis, 2002
3. BRABEC, Jiří, ed. Dílo Jaroslava Seiferta, sv. 3. *Poštovní holub; Jablko s klína; Ruce Venušiny; Básně do sbírek nezařazené (1928–1933); Překlady; Dubia*. Praha: Akropolis, 2001.
4. TOMÁŠ, Filip, ed. Dílo Jaroslava Seiferta, sv. 4. *Zpíváno do rotačky; Básně do sbírek nezařazené (1933–1938); Překlady*. V tomto souboru 1. vyd. Praha: Akropolis, 2013.
5. FLAIŠMAN, Jiří, ed. Dílo Jaroslava Seiferta, sv. 5. *Jaro, sbohem; Přilba hlíny; Dodatky (1939–1948)*. V tomto souboru 1. vyd. Praha: Akropolis, 2012.
6. FLAIŠMAN, Jiří, ed. Dílo Jaroslava Seiferta, sv. 6. *Vějíř Boženy Němcové; Světlem oděná; Kamenný most*. Praha: Akropolis, 2005.
7. CHLÍBCOVÁ, Milada, JIRÁSKOVÁ, Marie, ed. Dílo Jaroslava Seiferta, sv. 7. *Ruka a plamen; Píseň o Viktorce (tři verze)*. Praha: Akropolis, 2002
8. JIRÁSKOVÁ, Marie, ed. Dílo Jaroslava Seiferta, sv. 8. *Praha; Romance o králi Václavu IV.; Prsten Třeboňské madoně; S obláčky hroznů; Romance o mládí a o víně; Vytržené stránky; Překlady; Dodatky*. V tomto souboru 1. vyd. Praha: Akropolis, 2005.
9. DĚTÁKOVÁ, Zuzana, ed. Dílo Jaroslava Seiferta, sv. 9. *Šel malíř chudě do světa; Maminka; Chlapec a hvězdy; Koulelo se, koulelo; Dodatky*. V tomto souboru 1. vyd. Praha: Akropolis, 2003.
10. FLAIŠMAN, Jiří, ed. Dílo Jaroslava Seiferta, sv. 10. *Koncert na ostrově; Halleyova kometa; Odlévání zvonů; Dodatky (1966–1970)*. V tomto souboru 1. vyd. Praha: Akropolis, 2004.

11. JIRÁSKOVÁ, Marie, ed. Dílo Jaroslava Seiferta, sv. 11. *Morový sloup; Deštník z Piccadilly; Býti básníkem; Dodatky*. V tomto souboru 1. vyd. Praha: Akropolis, 2003.
  12. BRABEC, Jiří, ed. Dílo Jaroslava Seiferta, sv. 12. *Hvězdy nad Rajskou zahradou; Publicistika 1921–1932; Dubia; Společná prohlášení*. V tomto souboru 1. vyd. Praha: Akropolis, 2004.
  13. TOPOR, Michal, ed. . Dílo Jaroslava Seiferta, sv. 13. *Publicistika (1933–1938); Dubia; Společná prohlášení*. Praha: Akropolis, 2011.
  14. BRABEC, Jiří, TOPOR, Michal, ed. Dílo Jaroslava Seiferta, sv. 14. *Publicistika (1939–1986); Dubia; Společná prohlášení*. V tomto souboru 1. vyd. Praha: Akropolis, 2014.
  15. JIRÁSKOVÁ, Marie, ed. Dílo Jaroslava Seiferta, sv. 15. *Všecky krásy světa; Co všechno zavál sníh; Dodatky*. Praha: Akropolis, 2015.
- SEIFERT, Jaroslav, SUDEK, Josef. *Básníková Praha: Výstava září – říjen 1961*, úvod napsala Jaroslava Václavková, 1961, 8 s., Katalogy PNP, sv. 9.
  - SEIFERT, Jaroslav, ALEŠ, Mikoláš. *Kalendář Mikoláše Alše*. V Praze: Ladislav Kuncíř, 1947. Kuncířovy knihy, sv. 371.
  - SEIFERT, Jaroslav. *Verše o Praze*. Ilustroval Jiří ŠLITR. Praha: Československý spisovatel, 1962.
  - FLAIŠMAN, Jiří, ed. *Čtení o Jaroslavu Seifertovi: hledání proměn autorovy poetiky*. Praha: Institut pro studium literatury, 2014.
  - HAVEL, Václav. *Zemřel Jaroslav Seifert*. Dostupné online: <http://www.moderni-dejiny.cz/clanek/vaclav-havel-zemrel-jaroslav-seifert-1986/>.
  - JENÍČEK, Jiří. *Praha jaseň okřídlená*. Praha, Československé filmové nakladatelství, 1948.
  - KAVALÍR, Ondřej a VUČKA, Tomáš, ed. *Revoluční sborník Devětsil*. Praha: Akropolis ve spolupráci s Centrem výzkumu české umělecké avantgardy, 2010.
  - KNAPÍK, Jiří. „Verše v nemilosti. Ke vzniku a souvislostem kritiky Jaroslava Seiferta v roce 1950“. *Soudobé dějiny*, roč. V (1998), č. 1.
  - KNĚZEK, Libor. *Ve Frenštátě mají rádi poezii: [Halas a Seifert s přáteli v Beskydech]*. Brno: Doplněk, 2003.

- KREJČÍ, Jaroslav. *Jaroslav Seifert a Jan Zrzavý ve fotografiích Jaroslava Krejčího*. Praha: Orbis pictus, 1990.
- KREJČÍ, Jaroslav. *Zpráva o pohřbu básníka Jaroslava Seiferta*. Praha: Volvox Globator, 1995.
- MÍČKO, M., NEZVAL, V., SEIFERT, J., ŠTECH, V. V. *Ludvík Kuba malíř*. Praha: Jaroslav Janeček, 1946.
- NEUMANN, S. K. K otázce umění třídního a proletářského. *Proletkult* 2, 1923–1924, č. 11.
- NEZVAL, Vítězslav. *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu (1921–1930)*. Praha: Československý spisovatel, 1967.
- NEZVAL, Vítězslav. *Pantomima*. 5. vyd., v této typografii Karla Teigeho 2., Praha: Akropolis, 2004.
- NEZVAL, Vítězslav. *Z mého života*. Praha: Československý spisovatel, 1978.
- OPELÍK, Jiří, ed. *Třeba vám nesu růže*. Praha: Mladá fronta, 1999. Klub přátel poezie, roč. 1998/1999.
- PEŠAT, Zdeněk. *Jaroslav Seifert*. V Praze: Československý spisovatel, 1991.
- PIORECKÁ, Kateřina a PIORECKÝ, Karel. *Praha avantgardní: literární průvodce metropolí v letech 1918–1938*. Praha: Academia, 2014.
- SLOMEK, Jaromír. *Prahou Jaroslava Seiferta*. Praha: Academia, 2017.
- TEIGE, Karel. *Svět stavby a básně: studie z dvacátých let: výbor z díla 1*. Praha: Československý spisovatel, 1966.
- *Vlastivědný sborník Kralupska / Kralupy nad Vltavou, Městské muzeum v Kralupech nad Vltavou*, roč. 6, č. 2 (1999).
- *Vlastivědný sborník Kralupska / Kralupy nad Vltavou, Městské muzeum v Kralupech nad Vltavou*, roč. 3, č. 1 (1996).
- VUČKA, Tomáš, ed. *Revoluční sborník Devětsil*. Praha: Akropolis ve spolupráci s Centrem výzkumu české umělecké avantgardy, 2010.

#### **b) Jan Zrzavý**

- DVOŘÁK, František. *Jan Zrzavý*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1965.
- LAMAČ, Miroslav. *Jan Zrzavý*. Praha: Odeon, 1980. Umělecké profily, sv. 11.
- MAXOVÁ Dagmar, ed. *Jan Zrzavý vzpomíná na domov, dětství a mladá léta*. Praha: Svoboda, 1971.

- NEZVAL, Vítězslav. „Jan Zrzavý“, in: *Katalog výstavy*, Praha, 1956.
- SRP, Karel a BRABCOVÁ, Jana A. *Jan Zrzavý*. Praha: Academia, 2003.
- SRP, Karel, ed. *Jan Zrzavý: o něm a s ním: antologie textů Jana Zrzavého a o Janu Zrzavém*. Praha: Academia, 2003.
- SRP, Karel. *Jan Zrzavý – Božská hra*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2012.
- ZEMINA Jaromír, ed. *Svět Jana Zrzavého: [literární projevy a reprodukce obrazů]*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1963.

#### c) Toyen

- BYDŽOVSKÁ, Lenka a SRP, Karel. *Knihy s Toyen*. Praha: Akropolis, 2003.
- BYDŽOVSKÁ, Lenka a SRP, Karel. *Štyrský, Toyen: artificialismus: 1926–1931: katalog výstavy*, Pardubice 25. 6. – 6. 9. 1992, Karlovy Vary 17. 9. – 1. 11. 1992, Praha 11. 11. 1992 – 10. 1. 1993. Praha: Středočeská galerie, 1992.
- NEZVAL, Vítězslav. *Štyrský a Toyen*. V Praze: Fr. Borový, 1938.
- SRP, Karel. *Toyen*. Praha: Argo, 2000.
- ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Texty*. Praha: Argo, 2007.

#### d) Josef Sudek

- FÁROVÁ, Anna. *Dvě tváře*. Praha: Torst, 2016.
- FÁROVÁ, Anna. *Josef Sudek*. Praha: Torst, 1995.
- HRON, Petr, ANDĚL, Jaroslav a PETRUŽELKOVÁ, Adéla, ed. *Josef Sudek v rozhovorech a vzpomínkách*. Praha: Torst, 2014.
- SUDEK, Josef. *Karlův most ve fotografii*. Praha: SNKLHU 1961.
- ANDĚL, Jaroslav, ed. *Josef Sudek o sobě*. Praha: Torst, 2001.
- SUDEK, Josef. *Fotografie*. SNKLHU, 1956.
- SUDEK, Josef. *Portréty*. Praha: Torst, 2007.
- SUDEK, Josef. *Praha panoramatická*. Praha, 1959.
- SUDEK, Josef. *Praha*. Praha: Svoboda, 1948.
- SUDEK, Josef. *Růže pro Josefa Sudka: 1896–1976: Letohrádek královny Anny na Pražském hradě, 19. 3. – 9. 6. 1996*. Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, 1996.
- SUDEK, Josef. *Náš Hrad*, Praha: Josef R. Vilímek, 1948.



- WIRTH, Zdeněk: *Pražské zahrady*, Praha: Pražské nakladatelství Václava Poláčka, 1943.

### Ostatní prameny a literatura

- Dokument České televize *Národní galerie nikdy nezavírá, Vojtěch Hynais: Zima*, 2012.
- Dokument České televize *Národní galerie nikdy nezavírá: Josef Mánes, Josefína*, 2011.
- Dokument České televize *Republika Žižkov*. Pořad dostupný online: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10150778447-historie-cs/212452801400035-republika-zizkov>.
- DVOŘÁKOVÁ, Ilona. „Obsahová analýza / formální obsahová analýza / kvantitativní obsahová analýza“. *AntropoWebzin*. Plzeň: AntropoWeb při Katedře antropologie FF ZČU v Plzni, 2005-, roč. 2010, č. 2. Dostupné online: [http://antropologie.zcu.cz/media/webzin/webzin\\_2\\_2010/Dvorakova\\_I-2-2010.pdf](http://antropologie.zcu.cz/media/webzin/webzin_2_2010/Dvorakova_I-2-2010.pdf)
- HODROVÁ, Daniela. „Text mezi texty“. *Česká literatura*, 2003, č. 5.
- HOFFMANNOVÁ, Jana a HOFFMANN, Bohuslav. *Dialogické interpretace*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015.
- LAHODA, Vojtěch, NEŠLEHOVÁ Mahulena, ed., *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha, Academia, 1998.
- MITCHELL, W. J. T. „What is in Image?“ *New Literary History*, Vol. 15, No. 3, 1984. Dostupné online: [http://users.clas.ufl.edu/sdobrin/WJTMitchell\\_whatisanimage.pdf](http://users.clas.ufl.edu/sdobrin/WJTMitchell_whatisanimage.pdf)
- MUKAŘOVSKÝ, JAN. *Dialog a monolog*. Dostupné online: [https://is.muni.cz/el/1421/jaro2009/DVHc014/um/8084527/Mukarovsky\\_DIALOG\\_MONOLOG.pdf](https://is.muni.cz/el/1421/jaro2009/DVHc014/um/8084527/Mukarovsky_DIALOG_MONOLOG.pdf)
- PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Odeon, 1981.
- PŘIBÁŇ, Michal, ed. *Z dějin českého myšlení o literatuře: antologie k Dějinám české literatury 1945–1990*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2001–2005. Dokumenty (Ústav pro českou literaturu AV ČR), sv. 1–4.
- Rozhlasový pořad Českého rozhlasu Poklady národního divadla, dostupné online: <https://dvojka.rozhlas.cz/poklady-narodniho-divadla-kvuli-obrazu-v-prezidentskem-salonku-narodniho-divadla-7481392>
- Rozhovor s Jaromírem Zeminou, březen 2017.

- ŠVÁCHA, Rostislav a PLATOVSKÁ, Marie, ed., *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha, Academia, 2000.
- VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1970–1973.