

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta
Ústav bohemistických studií

Bakalářská práce

Tatiana Mihaliova

Poezie Jaroslava Seiferta z období poetismu

Jaroslav Seifert's Poetry from the Period of Poetism

Praha 2010

vedoucí práce: PhDr. Jana Bischofová

Chtěla bych poděkovat vedoucí bakalářské práce PhDr. Janě Bischofové za odborné konzultace a pomoc při psaní této práce.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne

Tatiana Mihaliova

notace

Tato bakalářská práce se zabývá básnickým dílem Jaroslava Seiferta z období poetismu. Poetismus je jedním z nejplodnějších období české literatury a kultury a Jaroslav Seifert patří k jeho nejvýznamnějším představitelům.

V první části práce je popsána historie vzniku světové avantgardy a také české avantgardy Devětsilu, který hrál hlavní roli ve vzniku poetismu. Druhá část je zaměřena přímo na poetismus – na jeho vznik, program a hlavní představitele. Třetí část se zabývá poetistickým dílem Jaroslava Seiferta – jeho literárními začátky a zejména vrcholným dílem poetismu. Závěr třetí kapitoly je věnován postupnému oddalování autorovy tvorby od poetistické hravosti. V závěru práce je shrnut život Jaroslava Seiferta, význam jeho poetistického díla a vliv českého poetismu na další básnické generace.

Annotation

This bachelor thesis deals with Jaroslav Seifert's poetry from the period of poetism. Poetism is one of the most fertile periods of the Czech literature and culture and Jaroslav Seifert belongs to its most significant representatives.

The first part describes the history of the origin of the world Avant-garde and also the Czech avantgarde Devětsil, which played the leading role in the origin of Poetism. The second part aids directly to Poetism - its constitution, its program, its representatives etc. The third part describes the poetistic work by Jaroslav Seifert - the author's start and his top works in Poetism. The end of the third chapter points out the author's recede from the poetistic playfulness.

The end of the study brings a summary of Jaroslav Seifert's life, stressing his poetistic work and highlighting Poetism as a phenomenon important to the development of the next poetic generations.

Klíčová slova:

avantgarda, Devětsil, poetismus, surrealismus, báseň, obraz, hravost, asociace představ

Key Words:

Avantgarde, Devětsil, Poetism, Surrealism, poetry, picture, playfulness, association of ideas

Obsah

1. Světová a česká avantgarda	
1.1. Vznik avantgardy	6
1.2. Nástup avantgardy v Čechách	7
1.3. Světová avantgarda za první světové války	8
1.4. Devětsil – sdružení českých avantgardních umělců	9
2. Poetismus jako ryze český směr	
2.1. Vznik poetismu	12
2.2. Podstata poetismu	13
2.3. Poetismus v poezii	14
2.4. Poetismus v divadle, malířství, typografii	16
2.5. Tvůrčí metoda poetismu	17
2.6. Vyústění poetismu v surrealismus	19
2.7. Surrealismus v české kultuře	20
3. Poetismus v díle Jaroslava Seiferta	
3.1. Karel Hynek Mácha poetismu	22
3.2. Seifertova cesta k poetismu	22
3.3. Na vlnách TSF	25
3.4. Konec času hravosti	41
4. Význam poetistického období a poetistické tvorby Jaroslava Seiferta	49
5. Přílohy	53
6. Seznam použité literatury	56

V dějinách umění bývají chvíle, kdy osud tvorby závisí na několika osobnostech vytrvalé a osaměle zápasících o vlastní výraz. Jiná období jsou ve znamení kolektivního názoru, vyplývajícího z nadějí doby s neobyčejnou samozřejmostí a logikou.

Otřes první světové války, Říjnová revoluce jako zásadní historický mezník, množství zážitků společných celým generacím, to všechno vytvářelo v Čechách po první světové válce mimořádně příznivé podmínky pro kolektivní umělecká hnutí, pro vznik nových uměleckých směrů. Rozklad tradiční hierarchie hodnot, přivoděný válkou, revolucí, rozpadem Rakousko-Uherska, demaskováním buržoazie v prvních letech existence samostatné republiky, byl dokonalý. Uprostřed rozpadu starých hodnot i umění hledalo nové cesty a metody jak zachytit prudce se proměňující tvar skutečnosti, jak vyslovit nové naděje, které před ním otevřela perspektiva beztrždní společnosti. Tak vznikla řada směrů, které v rámci moderního umění jsou zahrnovány pod pojem umělecká avantgarda. Jsou charakterizovány úsilím, které v sobě slučuje průbojnost umělecky tvůrčí s revolučně společenskou.

1. Světová a česká avantgarda

1.1. Vznik avantgardy

Pojem avantgarda je francouzského původu l'avant-garde, kde *avant* znamená před a *la garde* - hlídku, stráž. Dohromady toto spojení lze přeložit jako „předvoj“. Tento výraz se užívá v terminologii umělecké, kde představuje umělce či uměleckou skupinu, jejichž tvorba je pro danou dobu průkopnická či objevná. Tento výraz je používán ve všech uměleckých odvětvích – ve výtvarném umění, literatuře, divadle, filmu.

Existují dvě teorie vzniku a vývoje avantgardy. Autorem první je výše uvedený kritik Micheli, který klade hranice avantgardy před první světovou válku a objevuje v ní dva základní proudy: jedna linie vychází z kubismu a zahrnuje futurismus a abstraktismus, druhá začíná expresionismem a jde přes dadaismus k surrealismu. Pro tvorbu prvního proudu je charakteristické to, že chce nahradit realitu abstrakcí, konstrukcí nového světa, stát se uměním intelektuální syntézy. Druhá linie se snaží o uvolnění spontánní tvořivosti člověka, odmítá pořádací rozum, hledá inspiraci ve snech, podvědomí, přírodě a přirozenosti.

„Jiní teoretikové považují za prvotní pro avantgardní literaturu umělecké novátorství a ve vývoji avantgardy rozlišují předválečné stadium, ve kterém převládá ještě živelná protiburžoázní revolta, od stadia meziválečného, kdy živelná vzpoura se mění v uvědomělou sociální revolučnost.“ (Vlašín, Š. a kol. 1983, s. 18).

Jako každé literární období i avantgarda má své předchůdce. Avantgardě předcházela moderna, která se stala přechodným vývojovým stadiem mezi ní a tradičním uměním 19. století. S modernou je avantgarda spojena společným antitradicionalismem a společenskou revoltou. Italský teoretik Mario de Micheli vykládá avantgardu jako výsledek roztržky s hodnotami 19. století, přičemž nejde pouze o roztržku estetickou. Pokrokoví umělci se rozcházejí s měšťáckou třídou a nenacházejí jinou, kde by zapustili kořeny. Jejich odboj probíhá pak ve dvou podobách: buď jako dekadentní vykořenění, které Micheli charakterizuje jako *„spíše duchovní vysílení než vzpouru“*, jako *stesk po předrevolučním stavu, jako náklonnost k mizející civilizaci a ponurou zálibu ve smrti, nebo dochází ke skutečné revoltě umělců, ne už osamělé, ale organizované, to jest k avantgardě, když umělec narazí svými kořeny na opět příznivou historickou půdu, to jest takovou, která v něm znova probudí víru, že jediná záchrana není v úniku, ale v aktivní přítomnosti uvnitř skutečnosti.“* (Vlašín, Š. a kol. 1983, s. 18).

1.2. Nástup avantgardy v Čechách

První avantgardní skupina nastoupila do české literatury ještě v roce 1910 a je nazývána předválečná moderna. Vznik avantgardního umění souvisí s touhou postihnout dynamickou tvářnost života 20. století. Vědecké a technicky převratné objevy proměňovaly dosavadní obraz světa. Utvářelo se nové pojetí prostoru, času a hodnot. Celý moderní svět – rychlovlaky a letadla, kypění velkoměstských ulic, ruch práce, nové městské zábavy včetně filmu, cirkusu, varieté vstupovaly do umění.

Mezi českými avantgardními umělci udávali nejprve tón výtvarníci sdružení ze začátku do umělecké skupiny nazývané Osma (Emil Filla, Bohumil Kubišta aj.) a potom do Skupiny výtvarných umělců. V ní se už objevili vedle architektů a malířů jako byli Pavel Janák, Josef Gočár, Josef Chochol, Vlastislav Hofman, Václav Špála, Otto Gutfreund a Vincenc Beneš

také literáti František Langer a bratři Čapkové, kritikové a dějepisci výtvarného umění Václav Vilém Štech, Vincenc Kramář a Antonín Matějček.

Čeští avantgardní literáti vystoupili programově v Almanachu na rok 1914, který vyšel už v roce 1913. Na vzniku almanachu se podíleli básník Otakar Theer, Otokar Fischer, bratři Čapkové a Stanislav Kostka Neumann. I když byl Neumann z autorů nejstarší, jeho básně **Dub**, **Střevlíci** a **Cirkus** nejlépe charakterizovaly nový směr.

Výrazné prozaické dílo předválečné avantgardy představují **Zářivé hlubiny** bratří Čapků. Prózy Zářivé hlubiny vznikají v letech 1910-1912, v době, kdy se oba bratři dostávají do proudu českého literárního a výtvarného dění spojeného s formováním mladé generace jak výtvarné, tak literární. Předválečná moderna se formuje kolem několika časopisů, mezi nimi i Lumíru a Uměleckého měsíčníku, kde také vychází většina čísel Zářivých hlubin. S předválečným hnutím zřejmě souvisí experimentální charakter Zářivých hlubin, zejména úsilí o čistou epičnost, kterou ovlivnil německý novoklasicismus. Tyto prózy obsahují slohovou oproštěnost a úspornost, snahu o přímý výraz proti verbálnímu ornamentalismu i hledání životní plnosti a neodvozenosti. Toho se jim podařilo dosáhnout s pomocí návratu k historické předloze renesanční novely.

Do připravovaného druhého svazku Almanachu chtěli Čapkové přizvat též Františka Langra, Ríchara Weinera, Petra Kříčku a více výtvarníků. Blízko jejich skupině stál také Karel Toman. Slibně se rozvíjející avantgardu však v prvním rozletu zabrzдила první světová válka.

1.3. Světová avantgarda za první světové války

Během první světové války a po ní vzniklo ohromné množství různých avantgardních směrů, proudů a hnutí. Některé zasáhly jen jednu oblast umění, jiné se odrazily ve všech uměleckých oblastech. Mezi nejznámější a nejdůležitější patří určitě nefigurativní, abstraktní malířství a sochařství - abstraktivismus, architektonický mezinárodní směr evropské avantgardy funkcionalismus, jehož základním heslem bylo „forma následuje funkci“. Dále dadaismus, který se zrodil uprostřed první světové války ve Švýcarsku a v USA jako protest proti nesmyslnému vraždění na válečných frontách. Důležitým je i umělecký směr stojící na počátku avantgardy – futurismus. Projevoval obdiv k technické civilizaci a radikální odpor ke

způsobu života předindustriální společnosti a k mocenskému postavení katolické církve. Ústředními tématy futurismu byly pohyb, rychlost, síla, destrukce. Průlom do tradičního uměleckého myšlení způsobený futurismem byl dále rozšířen kubismem - malířským a sochařským směrem, který se zcela odlišil od dosavadního pojetí obrazové reality. Realita byla rozkládána až na své nejjednodušší geometrické tvary (zejména krychle) a zpětným pochodem, prostřednictvím umělceva intelektu a fantazie, skládána jako mozaika do nové svébytné podoby. V české kultuře se kubismus projevil způsobem, jaký nemá obdobu nikde ve světě. Hlavními českými představiteli kubismu, kteří získali světový ohlas, byli Bohumil Kubišta, Emil Filla, Otto Gutfreund, Vincenc Beneš. Další směr kubofuturismus se vyznačuje spojením některých kubistických prvků s prvky futurismu.

Avantgarda je známa svým odmítáním sociální nespravedlnosti a z toho plynoucím příklonem k extrémistickým politickým hnutím jako jsou komunismus, anarchismus a dokonce i fašismus (typické například pro italský futurismus). Dalším znakem je kolektivismus, který se projevoval snahou o sdružování se do skupin, spolků, svazů a klubů. Tak vznikl třeba Bauhaus - mimořádně důležitá škola moderního výtvarného umění. Je považována za jednu z nejvýznamnějších avantgardních škol umění, designu a architektury. Jako příklad spolku můžeme uvést skupinu nizozemských umělců De Stijl (v překladu z nizozemštiny znamená styl) založenou roku 1917. Skupina existovala až do roku 1937 a za dobu její existence byla vytvořena důležitá díla pro nizozemskou avantgardu. I v Čechách vznikl obdobný spolek - Devětsil. Právě Devětsil se zasloužil o vývoj a úspěšný vzestup české avantgardy na kulturní scénu. Podstatným rysem bylo experimentování a hledání nových obsahů a forem.

1.4. Devětsil – sdružení českých avantgardních umělců

Devětsil se obvykle definuje jako umělecké sdružení českých levicově orientovaných avantgardních umělců ve dvacátých letech. Byl založen 5. října 1920 v Praze po více než ročních diskusích mezi příslušníky mladé levicové generace začínajících výtvarníků a básníků, kteří se poznali většinou ještě na středních pražských školách v Křemencově ulici a na gymnáziu na Žižkově. Seskupili se kolem Karla Teigehe a Vladislava Vančury. Devětsil byl pojmenován podle jarní horské byliny z čeledi složnokvětných. Nápad pojmenovat takto

umělecký svaz se přisuzuje bratřím Čapkům. Zajímavé je, že se bratři Čapkové sami nikdy členy Devětsilu nestali a o něco později dokonce vedli s pokolením Devětsilu ideově vyhocenou válku. Vznik názvu spolku popsal jeden z jeho zakladatelů Jaroslav Seifert ve své vzpomínkové knize *Všecky krásy světa*: „Bylo nás právě devět. Ale to nebyl nikterak důvod ke jménu spolku. V té době vyšla Krakonošova zahrada bratří Čapků a v té jsme listovali, hledající příhodný název. Hoffmeister navrhoval Zlaté kapradí. To bylo však zamítnuto. Ale v téže knížce objevil Teige – devětsil. Toto jméno bylo okamžitě přijato.“ (Seifert, J. 1982, s. 154)

16. 12. 1920 bylo v Pražském pondělí uveřejněno první programové prohlášení Devětsilu. „Prohlášení manifestovalo vůli Devětsilu postavit se „do předního šiku s těmi, kdo nosí modré haleny a kdo jdou bojovat za nový život“ a zdůrazňovalo kolektivnost úsilí: „jednotlivec sám o sobě organizačně, ba ani umělecky ničeho velkého nedosáhne“.
(Vlašín, Š. a kol. 1983, s. 153).

Devětsil si vzal za úkol pořádat akce co nejpoblábnější: měl na programu přednášky, recitační pořady, divadelní představení, vydávání almanachu a výtvarného alba. Programové prohlášení uvádělo jmenovitě jako členy Devětsilu Artuše Černíka, Josefa Friče, Josefa Havlíčka, Adolfa Hoffmeistera, Karla Proxe, Jaroslava Seiferta, Ivana Suka, Vladimíra Štulce, Karla Teigeho, Vladislava Vančuru, Karla Vaňka, Karla Veselíka a Aloise Wachsmanna. Prvním předsedou Devětsilu se stal Vladislav Vančura, který také dal k založení skupiny bezprostřední podnět (dalším pokračovatelem byl Jindřich Honzl), zatímco „duší“ Devětsilu byl téměř po celou dobu jeho existence Karel Teige.

Prvním veřejným vystoupením Devětsilu bylo literární matiné v pražské Revoluční scéně v roce 1921. Tehdy Stanislav Kostka Neumann vyzdvihl myšlenku kolektivnosti skupiny, kterou uvítal jako jediné, co z mladých stojí za pozornost. Neumann taky pomohl začínající skupině tím, že jejím členům poskytl místo ve svých časopisech Kmen, Červen a Prolekult. Postupně příspěvky Devětsilu začaly vycházet i v dalších časopisech. Artuš Červinka s Karlem Teige začínali navazovat osobní a korespondenční kontakty s mezinárodní uměleckou avantgardou, hlavně francouzskou.

Období, ve kterém Devětsil vznikl, bylo obdobím doznívání války, vstupu nové generace na literární scénu, obdobím, kdy se literární skupiny vyhraňovaly podle ideologického

zaměření spisovatelů. Za války a na krátkou dobu po ní nastupuje vlna vitalismu a naturismu, dochází k odmítnutí civilismu a k pronikání prvních avantgardních směrů do české literatury.

V první polovině dvacátých let 20. století se začíná rozvíjet proletářská literatura, kterou obvykle definujeme jako kolektivní usilování o socialisticky angažovanou literaturu. Vzniká jako reakce na sociální bídu a důsledky války. Hlavním představitelem proletářské literatury byl mladičkový básník Jiří Wolker. Svou sbírkou sociálních balad *Těžká hodina* Wolker nejvýrazněji vyjádřil v teorii a praxi hlavní záměry české proletářské literatury – revolučnost, tendenčnost, kolektivismus a optimismus. Proletářská poezie dosahuje svého vrcholku v roce 1923 a v r. 1924 Wolkerovou smrtí slábne a pozvolna se z literární scény vytrácí. Přibližně v téže době se však již ustavoval na půdě Devětsilu další proud českého písemnictví – poetismus. Jeho vznik souvisel s postupným zánikem odporu raného Devětsilu k technické civilizaci, který původně vznikl kvůli první světové válce a s ní související ztrátě iluzí, že sám rozvoj techniky a civilizace povede k míru a rozkvětu lidské osobnosti. Proto původně vycházeli členové Devětsilu převážně z radosti prostého života a přistupovali ke světu spíše citově než rozumově. Zanedlouho však i oni podlehli radostnému okouzlení velkoměstem a tzv. „elektrickému století“. Toto „podlehnutí“ položilo začátek novému básnickému směru, který neopouštěl základnu marxistického přesvědčení a stejně jako jeho předchůdce upíral pohled do socialistické budoucnosti, ale ve srovnání s proletářskou literaturou chtěl být umělecky revoluční, zásadně protitradiční a chtěl být především veselou slavností. Nový směr si položil za cíl rozšiřovat hranice uměleckého myšlení, tematiky, tvůrčích postupů, forem i jazykového výrazu. Nemálo úsilí bylo věnováno posílení fantazijních a imaginativních momentů ve tvorbě. Základní stanovisko poetismu nejlépe popsal sám jeho otec Vítězslav Nezval v pamětech *Z mého života*: „Česká literatura, počínajíc sentencemi Kollárových znělek až k výbušným sentencím S. K. Neumanna, měla přece jen příliš učitelské jádro, a my jsme si přáli plout jako ten Rimbaudův opilý koráb, který neví předem, jaký zázračný ostrov objeví, na co najede“. (viz. Balajka, B. a kol. 2005, s. 108)

2. Poetismus jako ryze český směr

2.1. Vznik poetismu

Pojem „poetismus“ se poprvé objevil v roce 1924, ale historie vzniku tohoto směru je starší. Cestu od proletářského umění k poetismu vyznačuje několik závažných dokumentů. Především to byly předmluvy k dvěma sbírkám básní Jaroslava Seiferta z roku 1921 a 1923, *Město v slzách* a *Samá láska*. Autor první předmluvy byl Vladislav Vančura. Zdůvodnil existenci proletářské poezie a jejich zásad, mezi které patřila revolučnost, tendenčnost, kolektivismus a optimismus. Posláním tvorby měla být názorová a citová příprava na revoluční přeměny a básník si měl v tomto duchu vytvářet účinné umělecké nástroje. Druhou předmluvu napsal teoretik umění Karel Teige. *„I on zastával socialistické principy, ale bořil přehradu mezi domovem a světem, otevíral „okna do Evropy“, aby do české kultury měly přístup „všechny krásy světa“, tj. aby moderní literatura do sebe vstřebávala všechno pozitivní z kultury 20. století. Ve smyslu této univerzality charakterizoval Teige Seifertovou sbírku výrokem, který nabyl obecnější platnosti a stal se jednou z devíz poetismu: „Neunikaje z reality ani do utopie, aniž kamkoli jinam, má ve své poezii romantiku tohoto velkého století. V jeho básních žije Kladno, žije New York, žije Paříž, žije Jičín, Praha, všechen svět.“* (Balajka, B. a kol. 2005, s. 108).

Roku 1924 představil Karel Teige ve stati **Poetismus** (v brněnském časopise Host) první ucelený náčrt nové koncepce. Byl to zárodek systému, který o čtyři roky později byl podrobně vyložen v devátém čísle Revue Devětsil Karlem Teigem a Vítězslavem Nezvalem a to v příspěvku nazvaném **Manifest poetismu**. Příspěvek byl vytvořen na základě literárních děl Jaroslava Seiferta (*Na vlnách T.S.F.*), Vítězslava Nezvala (*Pantomima*), Konstantina Biebla (*Zloděj z Bagdadu*), Vladislava Vančury (*Pole orná a válečná*) a několika dalších autorů. Manifest se skládal ze tří částí: **Kapky inkoustu** od Vítězslava Nezvala a dvou statí Teigových: **Ultrafialové obrazy čili artificiélismus** a **Manifest poetismu**.

2.2. Podstata poetismu

Poetismus, cizím výrazem pojmenován též jako „modus vivendi“, se nechtěl stát záležitostí jenom literární, usiloval podle Karla Teigeho být „uměním života, uměním žít a užívat“. Poetisté se snažili vnímat svět jako báseň a chtěli uspořádat realitu tak, aby byla schopná ukojit všechen poetický hlad, který 20. století vyžadovalo. Cílem poetistů nebylo vymyslet nové světy, ale uspořádat tento svět tak, aby byl živou básní. Báseň chápali jako hru, která sugeruje celé nové světy, rým jako hru mezi životem a smrtí. Češtinu té doby nazývali „svalnatou Slávy dcerou“ a snažili se ji přimět k nové pružnosti, jemnosti, magičnosti, přesnosti a harmoničnosti. Na rozdíl od starší české literatury, která se držela ideologie, plánu a myšlenkové skladby, nový básnický směr bojoval o svébytnost básnického díla a volnou obrazotvornost. Poetismus těžil lyrické dojetí ze spontánnosti fantazie a ze slovních zdrojů. V díle *Moderní básnické směry* Vítězslav Nezval napsal, že poetismus měl pronikavý vliv na vývoj a zdokonalení českého básnického jazyka a na upřesnění básnické obrazotvornosti mladých českých básníků. (viz. Balajka, B. a kol. 2005, s. 108)

Poetismus představoval originální a vzácnou vazbu domácí modernistické tradice a evropské avantgardy. Nezval mnohokrát vzpomínal na atmosféru jeho zrodu: „*Bylo to za dlouhých hovorů a nočních procházek Prahou, kdy věříce v modernost, vývoj, nový řád, lidskou vynalézavost a kdy cítíce svou senzibilitu, nenávidíce literátství, těžkopádnost a kariérní snahy, vidouce rozkvétat jaro, pohybovati se hvězdy a cítíce žhavé přátelství, vynalezli jsme s Teigem poetismus.*“ (viz. Balajka, B. a kol. 2005, s. 108)

Pojem poetismus je odvozen od slova poezie, poetický. Těžil ve svém programu z některých cizích podnětů, ale jako literární směr je ve svém celku českým objevem. Jako jediný z mnoha -ismů se zrodil v Čechách a rozvíjel se výhradně v české kultuře, i když nezůstal bez vlivu na avantgardní poezii na Slovensku. Zároveň však, zkoumáme-li historické souvislosti poetismu, jeho umělecký rodokmen, vyčteme z něho vedle českých předků (zejména Máchy) i předky cizí, mezi které patří například americký romantický spisovatel Edgar Allan Poe nebo italský básník, prozaik a dramatik a zakladatel futurismu Filippo Tommaso Marinetti. Poetismus ovlivnila i francouzská literatura, počínaje „prokletými“ básníky Charlesem Baudelairem a Arthurem Rimbaudem přes tvůrce *Zpěvů Maldororových* Lautrémonta až k osudovému pro nezvalovskou avantgardu Guillaume Apollinarovi.

Prostředníkem mezi francouzskou avantgardní poezií a českou poválečnou generací byl Karel Čapek se svou Francouzskou poezií nové doby z roku 1920.

Mezi hlavní znaky poetismu patří především, jak už bylo uvedeno, obdiv k technice a velkoměstu a odmítnutí konvencí, dále použití nových výrazových prostředků, rozumem nekontrolovaná řada asociací představ, sklon k parodii, spontánní fantazie, obrazotvornost, citovost – obohacení výrazové stránky poezie, experimenty se slovy, odstraněná interpunkce. Autoři čerpali inspiraci v cirkuse, pouťových zábavách, filmové grotesce, jazzu, naivním umění, cestování a exotice.

Poetismus vyzdvihoval lyričnost osvobozenou od zátěže, logiky, mravních hledisek, společenských obsahů, tíživých životních problémů a metafyziky. Šlo mu o lyričnost pěnivou, radostnou a hravou, o pojetí umění jako hry. Nástrojem poetismu se proto staly slovní hříčky, princip asociace, tj. volné navazování představ, obrazů, motivů a situací, přehodnocování všedních či vážných námětů do zázračné nebo humorné podoby, jiskřivá proudnost a polytematicčnost díla, okouzlení světem lidové zábavy atd.

Pravým a zlatým podkladem se stává pro poetisty lyrická hodnota. Lyrismus zasahuje i do skladby žánrově – v době poetismu z české poezie téměř úplně zmizela poezie epická a byla vytlačena lyrickoepickými útvary, hlavně pásmem.

2.3. Poetismus v poezii

Nejdůležitějším územím poetismu byla poezie, převážně lyrická. Základní básnická kniha poetismu Nezvalova *Pantomima* vznikla ještě předtím, než v červenci 1924 vyšly v měsíčníku Host první manifesty poetismu. Od proletářských veršů k poetistické poezii přešel snivý Konstantin Biebl, který svými cestami do vzdálených zemí nejvíce ukojil touhu poetistů po exotice. Z cestovatelských zážitků se básnický barvitě vyzpovídal ve sbírce *S lodí, jež dováží čaj a kávu* (1927). Zkušenosti z Dálného východu se promítly i do Bieblovy ústřední knihy, básnické skladby *Nový Ikaros* z roku 1929, ovšem vedle celé řady jiných motivů, sahajících až do krušného období první světové války. Koncem 20. let pod vahou společenských událostí dochází k tíživosti některých motivů v poetistické tvorbě. Tento fakt se stejně silně zračí i v polytematických skladbách V. Nezvala *Akrobat* (1927) a *Edison* (1928), zahrnutých do *Básní noci* (1930), nebo do *Signálu času* (1931). I když V. Nezval i

později používal ve své básnické tvorbě slovní hříčky, uvedené skladby přece jenom v jeho mnohotvárné tvorbě znamenaly předěl.

Vlivem poetismu prošli ve svém mládí a v rané etapě své tvorby i básníci, kteří brzy usilovali o jeho překonání (František Halas, Vilém Závada, Vladimír Holan). Poetismus ovlivnil například básníka Josefa Horu, který vydává sbírku cestopisných ohlasů *Itálie*.

„*Básnická tvorba poetistů se také nikdy příliš nevázala na poetistickou teorii, byla dialektičtější, i v ní se však negativně projevuje přezírání ideové stránky tvorby a přehlížení a někdy i popírání společenské funkce poezie a umění, jak ukazovala marxistická kritika už ve třicátých letech.*“ (Vlašín, Š. a kol. 1983, s. 222).

V oblasti prózy se poetismus projevil u několika beletristů, mimo jiné u mladého člena Devětsilu Karla Kondráda (*Rinaldino*, 1927, *Dinah*, 1928), především však u prvního předsedy tohoto uměleckého spolku Vladislava Vančury. Na tomto faktu nic nemění okolnost, že smělý reformátor české prózy od prvopočátku své mnohotvárné tvorby usiloval o pevný řád prozaického díla, o přísnou klenbu věty, že přijímal podněty i od expresionismu a že v pozdním tvůrčím období nechával nad experimentátorstvím převažovat tradičnost. Typicky poetistickým dílem je jeho úsměvně humorná novela *Rozmarné léto* (1927), plná pohody a půvabného rozruchu. O něco později vznikají jeho další poetistická díla – *Hrdelní pře aneb Příslaví*, baladický román *Markéta Lazarová*, román *Konec starých časů*. Následující Vančurova díla se převážně ocitají v poloze blízké tradičnímu realismu a ústí do klasicky pojaté historické prózy *Obrazy z dějin národa českého*. Nicméně zůstávají díly básnivými, a tedy s odleskem poetismu.

Celou řadu próz vydal i Vítězslav Nezval. Mají různou hodnotu a též odlišnou směrovou příznačnost, přitom se hlavně týkají autorova života a jeho tvorby. Nejpozoruhodnější je kniha *Dolce far niente (Sladká nečinnost)* (1931), odhalující Nezvalovy zážitky z dětství.

2.4. Poetismus v divadle, malířství, typografii

Principy poetismu se příznivě projeví nejen v literatuře, ale i v dalších uměleckých oborech, v malířství, typografii nebo oblasti jevištního umění. Trvalejších tvůrčích výsledků se však poetismus dopracoval jen v poezii a divadle. Ve 20. letech se vynalézavý Karel Hugo Hilar jako režisér Národního divadla pokoušel vymanit jeviště z vlivu tradičního jevištního realismu a dát mu jinou tvář. Avantgardní divadelnictví se začalo ubírat cestou nespoutané lyričnosti, fantazie a hravosti, herecké improvizace, básnivého nakládání se scénickými rekvizitami a jevištním prostorem. Mimořádně se mu dařilo na prknech Osvobozeného divadla pod režisérskou taktovkou Jindřicha Honzla. Rozhodujícím okamžikem v dějinách této scény se stalo, když v roce 1927 – v době vrcholícího poetismu – na ní vstoupila herecká a autorská dvojice Jiří Voskovec a Jan Werich. Od konce 20. let bylo pak Osvobozené divadlo spjato především s těmito dvěma osobnostmi. Svě herectví Voskovec a Werich napájeli z tradic jevištní improvizace a klaunství, také však z dobově oblíbené filmové grotesky, zejména americké. Jejich herectví bylo stejně veselé a optimistické jako jejich hry. Počínaje jejich prvotinou *Vest Pocket Revue* z roku 1927 převažují mezi nimi revuální kusy se zcela volnou dějovou osnovou, zato s důsledným důrazem na prostořekost dialogů, humorné situace, slovní hříčky a vtip. Nebyly přitom zcela komicky samoúčelné, protože kde mohly, otíraly se o lidskou hloupost, zkosnatělost myšlení, neživotné postoje v životě a umění. V 30. letech v dramatické tvorbě V + W dochází k změnám. Jejich revuální hry přecházejí za spolupráce s hudebním skladatelem Jaroslavem Ježkem do polohy protidiktátorské a protiválečné satiry. (*Kat a blázen*, 1934, *Balada z hadrů*, 1935, *Těžká Barbora*, 1937, aj.) I pak ale tyto hry nesly v sobě poetistickou pečeť.

Druhou významnou podobu dostalo avantgardní jevištní umění v divadle člena Devětsilu Emila Františka Buriana. Divadlo se označovala velkým písmenem D a rokem ukončené sezóny. Burián založil divadlo v roce 1933 v ulici Na Poříčí v Praze a působil v něm až do začátku 40. let jako všestranná umělecká osobnost. Velmi mu záleželo na lyričnosti hercova mluvního projevu a vystupování a na lyrické úpravě jeviště. Silného poetického účinku dosáhl v inscenaci Máchova *Máje*, Dykova *Krysaře* a kompozic z lidové slovesnosti.

Pokusem poetistického výtvarného umění byl artificiélismus - český malířský směr, který v roce 1926 v Paříži založili Jindřich Štýrský a Toyen. Směr projevovál zájem o nevědomé

psychické procesy, psychoanalýzu a směřoval k maximálně imaginativní malbě, znázorňující biomorfní tvary v beztížném prostoru. Artificielismus měl svojí první výstavu v Paříži v roce 1926. Jeho teoretické základy byly vyloženy ve sborníku *Fronta* v dubnu 1927 a dále K. Teigem v Manifestech poetismů na jaře 1928.

2.5. Tvůrčí metoda poetismu

Jak se rodí poetická báseň za pomoci asociativního myšlení a elementárních prvků básnické formy, lze ukázat například na tomto čtyřverší z Nezvalovy sbírky *ABECEDA*.

A

nazváno buď prostou chatrčí
Ó palmy přeneste svůj rovník nad Vltavu!
Šnek má svůj prostý dům z něžž růžky vystrčí
a člověk neví kam by složil hlavu

(Nezval, V. 1926, s. 6)

Z velmi volného přirovnání tvaru písmene A se stříškou vzniká první verš. Asociací chatrče a divošských stanů přeskočí fantazie na rovník a přeje si přinést jeho klima do našich věčně deštivých krajin. Z rýmu chatrčí – vystrčí se zrodí představa šneka, vystrkujícího růžky z domů, který nosí s sebou. A za pomoci rýmu nad Vltavu – hlavu si vybaví obraznost ubohé lidi bez přístřeší.

Vidíme, že báseň se nezrodila z nějakého předběžného plánu, nýbrž ze složitějšího rozvíjení obraznosti omezované i podporované rýmem.

„R. 1922 za anketové kampaně o smyslu moderní poezie, kdy stála proti sobě fronta hájící a odmítající t. zv. proletářskou poesii, v době, kdy se zdálo, že lze obroditi poesii novým obsahem, pokusil jsem se reagovati proti těmto ideologickým pojetím tak, že jsem zavrhl jakékoliv téma a obral si za záminku k oné gymnastice ducha, již je poesie nejbezpředmětnější

objekt: písmeno. Z jeho tvaru, zvuku či funkce jsem vytvořil asociativně subkonstrukci, na níž jsem vyšíval svou obraznost, a tak vzájemným snoubením tohoto plánu s realitou a obrazností vzniklo 24 básní, jejichž obsah je autonomní, nevyplňuje obsah žádného tematu a reálný v tom slova smyslu, že nahrazoval obvyklou abstraktní ideologii věcnou, představovou obsažností.“ (Nezval, V. 1926, s. 3).

V předmluvě ke sbírce ABECEDA Nezval zdůrazňuje, že mu nešlo o „fysiologické vystižení hlásek“ a o jejich básnickou rekonstrukci: „*Písmeno mi bylo spíše motivem nežli námětem, kaménkem, jenž měl rozvířiti hladinu, záminkou k básni.*“ (Nezval, V. 1926, s. 3). Kniha ABECEDA se stala knižně výtvarným obrazem setkání samostatných umění, řešících v mezích svých funkcí paralelně společný úkol.



(Nezval, V. 1926, s.14)

2.6. Vyústění poetismu v surrealismus

Poetismus se zrodil ve šťastném, ale nedlouhém meziobdobí, kdy ve všech společenských vrstvách zapouštěla kořeny domněnka o nepřetržitém vzestupu životního standardu. Od r. 1929 se toto příznivé ovzduší změnilo, hospodářská krize rozbila relativní stabilitu, sociální nejistoty byly stále zjevnější, radostný životní pocit, jímž byl poetismus prodchnut, byl vystřídán pocitem nejistoty, či dokonce tragična.

Existují spory o koncovém datu poetismu. Jedna teorie vychází s Teigova vymezení poetismu z roku 1924. Dle této teorie vrcholná Nezvalova a Bieblova díla 20. let (*Edison, Nový Ikaros*), se nezahrnují pod pojem poetismus, protože jsou ve znamení hlubšího pojetí života a tvorby. Druhá teorie hlásá, že právě v *Akrobatovi, Edisonovi, Novém Ikarovi* a Závadově *Panychidě* poetismus překonával své rané naivní stadium, které skončilo v letech 1925 – 1926. Právě v tomto období dobová kritika poněkud předčasně vyhlášovala konec poetismu. V roce 1928 František Xaver Šalda napsal o poetismu následující slova: „*Poetismus není již dávno tím, čím byl v době, kdy jej formuloval Karel Teige: rozkošnou hrou požitku, sladkým eklektismem životním. Ale zůstane mu zásluha, že rozvázal obraznosti křídla. Před ním básníci podvázaných křídel spíše se belhali než chodili a spíše chodili než létali. Jakýsi temný, dusivý tlak, který ležel na poezii, byl jím z ní sňat. Vývoj šel od poetismu dál...*“ (viz. Balajka, B. 2005, s. 109)

Jako reakce na kritiku byly zformulovány Nezvalem a Teigem nové Manifesty poetismu. Vyšly v červnu roku 1928 jako měsíčník ReD. Narozdíl od prvního manifestu už neinspirovali k nové pozoruhodnější tvorbě a byly spíš jakýmsi shrnutím zkušeností.

Na konci roku 1930 napsal Nezval ještě Třetí manifest poetismu, který byl vlastně pokusem o formulaci nových úkolů avantgardní básnické tvorby ve světě, jenž se ocitl v krizové situaci. Manifest však nebyl publikován za Nezvalova života, protože Nezvalův časopis Zvěrokruh, ve kterém měl být manifest vytištěn, těsně předtím zanikl.

Příslušníci české avantgardy se snažili začlenit do nové vlny revolučního zápasu, ale přitom si ponechat svůj vyhraněný názor na podobu moderní socialistické literatury a na nezbytnost uměleckého experimentu. Jako důsledek byla v roce 1934 založena pražská surrealistická skupina. Po založení skupiny zdůraznil Vítězslav Nezval v programovém letáku

Surrealismus v ČSR „solidaritu k třídnímu boji revolučního proletariátu“ a současně nezadatelnost práva na „nezávislost experimentálních metod“.

Skupina českých surrealistů, do které patřili tak významní představitelé kulturního života v Čechách jako Konstantin Biebl, Jindřich Honzl, Jaroslav Ježek, Emil František Burian, Jindřich Štýrský, Toyen a další, vystoupila poprvé na veřejnost v květnu 1934 v síni Mánes, kde Nezval a Teige ohlásili vyústění poetismu v surrealismus. Tak skončilo období literárního vládnutí jednoho z nejkrásnějších a nejhravějších směrů v české literatuře.

2.7. Surrealismus v české kultuře

Termín surrealismus pochází z francouzského *surréalisme*, což se překládá jako nadrealismus. Směr vznikl už počátkem 20. let ve Francii a koncem téhož desetiletí se začal rozšiřovat i do jiných zemí. Surrealismus se opíral o učení zakladatele psychoanalýzy Sigmunda Freuda, od něhož převzal jeho pohled na sen i výklad snů, dále jeho postřehy o psychickém automatismu a lidské spontaneitě. S Freudem se však rozcházel v pojetí umění a poezie a nebyl s to rozpoznat reakční podstatu a ideologický smysl Freudova učení. Surrealisté velmi ostře odmítali náboženství, koloniální útlak, liberalismus a fašismus. Sami se hlásili k dialektickému materialismu.

Surrealismus má hodně společných prvků s poetismem, ale také hodně rozdílů. Pro surrealistickou poezii je také typická absence pravidelného rytmu, rýmu a všech prostředků zvukové a sémantické výstavby verše a vyšších celků. Surrealisté stejně jako poetisté se snažili o co nejbohatší obraznost tvorby. Rozdíl je však v tom, že poetisté ji hledali v pozitivních věcech, zatímco to surrealisté často čerpali tuto obraznost z oblasti šílenství a hrůzy. Surrealistická próza se vyznačuje dualitou automatických textů, záznamem snů a deníkových zápisků nebo esejistickými interpretacemi.

Surrealisté pracovali s některými ustálenými technikami, zvláště výtvarnými. K dokonalosti přivedli koláž, tj. obraz sestavený nebo doplněný částmi různých materiálů (z novinových výstřižků, nálepek, starých rytin, vinět apod.) zbavených svých původních funkcí a souvislostí a vlepených do obrazů či kresby, jejichž organickou součástí se staly. Jindřich Štýrský byl jedním z prvních evropských umělců, kteří se zabývali barevnou koláží.

Konstantin Biebl se připojil k skupině surrealistů jen několika málo básněmi. Hlavní a jedinou literární osobností tohoto směru byl vlastně sám Nezval. Náznaky nového usilování prozrazuje už sbírka *Skleněný havelok* (1932), plně mu náleží básnické knihy *Praha s prsty deště* (1936), *Žena v množném čísle* (1937) a *Absolutní hrobař* (1937). Převažují v nich litanie, jinými slovy řečeno výčty představ, které buď hromadí oslnivé a vzájemně nesouvisející metafory, anebo se v nich kladou volně vedle sebe nesouměřitelné jevy. Tak i tak se odhaluje zázračnost reality, jenže jednou je to zázračnost přitažlivě barvitá a podruhé temně přízračná. Surrealistická literatura se také snažila být jen přepisem podvědomí, což nutí pozdějšího čtenáře představit si stav, v jakém byl pisatel, protože jinak je dílo nesrozumitelné.

Ačkoliv výsledky surrealistické aktivity byly průkazné, Nezval se roku 1938 pokusil svou skupinu rozpustit. Nemohl se smířit s faktem, že surrealistická skupina není společensky-politicky jednotná, že na rozdíl od něho někteří její členové - zejména Teige - zásadně odmítají projevy krutého stalinismu v Sovětském svazu. Navzdory Nezvalovu počínání surrealistická aktivita nezanikla, dále se rozvíjela teoretickými pracemi Karla Teigeho a ve výtvarné tvorbě Štýrského a Toyen. A pokračovala též, byť v pozměněné podobě, v literárním úsilí Skupiny RA, ustavené za protektorátu a vystupující na veřejnosti po světové válce. V době okupace se k surrealismu přihlásila i skupina mladých autorů z pražského Spořilova.

Na přelomu 20. a 30. let dochází k proměně v literárním vývoji. Avantgardní generace dozrává, tvorba představitelů Devětsilu se rozbíhá různými směry a do literatury začínají vstupovat noví autoři. Mění se i celková atmosféra doby - vytrácí se nadšenost počátku 20. let, ve vzduchu visí obavy z hospodářské krize. Do popředí se dostávají problematické a tragické stránky života.

Vznikají ostré spory uvnitř avantgardy, hlavně kvůli tomu, že se Moderní umělecká tvorba se dostává do rozporu s revolučním, komunistickým politickým hnutím. Rozpor prohloubila tzv. bolševizace československé strany koncem 20. let. Do čela strany se dostali mladí radikální přívrženci Stalinova kurzu v Sovětském svazu, důsledkem se staly tzv. „čistky“. Z komunistických řad bylo vyloučeno sedm spisovatelů, kteří proti novému vedení protestovali: Neumann, Majerová, Malířová, Hora, Olbracht, Vančura a také Seifert. Josef Hora tehdy konstatoval, že „politika a literatura se rozcházejí“.

Surrealismus byl posledním velkým hnutím avantgardy. Zanechal trvalejší hodnoty a je přítomen i v některých současných uměleckých proudech a směrech.

3. Poetismus v díle Jaroslava Seiferta

3.1. Karel Hynek Mácha poetismu

Každé literární období a literární směr vždycky má svého hlavního a nejvýznamnějšího představitele. Ne že by ostatní autoři nebyli stejně talentovaní nebo dobří, ale většinou při zaslechnutí nějakého literárního směru si na asociativním principu jako prvního vybavíme právě tohoto „hlavního představitele“. Jinými slovy, je to osobnost, na kterou si vzpomene každý člověk, i ten, který se o literaturu nezajímá. Tak při pojmu „český romantismus“ nás hned napadne Karel Hynek Mácha, při pojmu „ruský romantismus“ – Alexander Sergejevič Puškin, při pojmu renesance – William Shakespeare, při pojmu „světový realismus“ Honore de Balzac, při pojmu „anarchičtí buřiči“ vzpomeneme na Fráňu Šrámka a tak dále. To samé se stane, když tyto směry napíšeme do internetového vyhledávače – jako první nám vyjedou právě výše uvedená jména. Poetismus toto pravidlo neporušil a také zrodil „Karla Hynka Máchu“ své doby. Podle mého názoru, i když o vznik poetismu se nejvíc zasloužil jeho otec Vítězslav Nezval spolu s Karlem Teigem, jako hlavního představitele tohoto směru vnímáme určitě Jaroslava Seiferta. Když namátkově položíme několika lidem (nestudujícím českou filologii ani jiný příbuzný obor) otázku, kdo byl zakladatelem poetismu, věřte, že minimálně několik z nich si vzpomene právě na Jaroslava Seiferta. Nicméně nemůžeme vytknout těmto lidem, že by se zcela mýlili. I když nebyl Seifert zakladatelem poetismu, rozhodně hrál jednu z nejdůležitějších rolí v jeho vývoji. A nestál od „otců“ směru zas tak daleko, když dokázal se zapsat do podvědomí celého národa tak hluboko.

3.2. Seifertova cesta k poetismu

Městem Seifertova dětství a jinošství se stal Žižkov, který tehdy ještě byl samostatným pražským předměstím. Jaroslav Seifert se narodil 23. září 1901 v tehdejší Riegrově ulici (dnes Bořivojově) č. 19., zde do tehdejší Palackého ulice (dnes Vlkovy) chodil do obecní školy, zde nastoupil i na střední školu (klasického gymnázia) v Libušině (dnes Kubelíkově) ulici. Středoškolskou dráhu zakončenou v šesté třídě externě opakoval na vinohradském gymnáziu.

Na Žižkově Seifert také s Františkem Němcem a Josefem Suchánkem vytvořil básnický trojlístek, jeden z pramíků, z nichž se časem slil Devětsil.

Tehdejší Žižkov se skládal převážně z dělnických rodin a drobných živnostníků a díky tomu se prudce rozvíjel. Také Seifert vyšel z proletářského prostředí. Jeho otec byl vyučeným zámečníkem, ale vyzkoušel i jiná zaměstnání: pracoval jako úředník, pak jako obchodník s obrazy. Za první světové války se musel obchodování vzdát a vrátit se ke své dělnické profesi.

Byl přesvědčený sociální demokrat, zatímco matka, pocházející z Kralup, věřící katolička. Názorová rozdílnost rodičů však nijak nebránila jejich harmonickému soužití. Ve svém díle básník s láskou vzpomíná na tolerantní prostředí domova. Rád chodil jak na politické schůze a tábory lidu s otcem, tak i zpívat s matkou dlouhé mariánské písně.

V roce 1921 začal Seifert spolupracovat s Rudým právem, ale brzy si ho vyžádal externí vedoucí kulturní rubriky Rovnosti Artuš Černík do Brna, aby mu pomáhal redigovat kulturní přílohu Dělnická neděle. Pobyl však tam jen několik měsíců a vrátil se do Prahy. Pracoval pak v Komunistickém knihkupectví a nakladatelství a současně se stal odpovědným redaktorem komunistického časopisu Sršatec (1922-1925), a po té (v březnu 1927) po St. K. Neumannovi převzal řízení Reflektorů. A hlavně se věnoval literatuře.

První významnější verše zveřejnil Seifert ještě ne ani osmnáctiletý v roce 1919 v časopise Republika. Téhož roku následovaly příspěvky v Orfeu, v Dělnické besídce Práva lidu pod vedením Josefa Hory, a když přešel Hora do nově založeného Rudého práva, tiskl Seifertovy verše i tam.

Svou první básnickou sbírku *Město v slzách* vydal Jaroslav Seifert ke konci roku 1921. Sbíрка je napsána v duchu proletářského umění raného Devětsilu a z valné části obsahuje verše, jež Seifert už před tím publikoval časopisecky. Dějištěm tohoto spontánního přihlášení k revolučnímu proletariátu se stává město. Většina básní knížky se skládá z monologů mluvčího, v kterých autor naprosto bez zábran odhaluje své nitro a vyznává se ze svého vztahu ke světu. Svět chce vidět bez bídy, nenávisti. I v těchto svých verších hlásících se k názorově vyhraněné proletářské literatuře už projevoval Seifert hravost. Několik básní této sbírky zůstalo stranou a nebyly publikovány. Důvodem nebyla umělecká nedostatečnost, ale svou formou a obsahem nezapadaly do koncepce sbírky v duchu proletářského umění raného Devětsilu. Měly buď ryze erotický charakter, nebo metaforizovaly všední skutečnost,

oživovaly a polidšťovaly věci a uváděly je do nečekaných souvislostí – už tady se projevovaly některé poetistické prvky.

A telefonní zvonky už také zpívaly
svou píseň na jednu notu.
V záhoně ulice rozkvetly vonící žurnály
v rukou kamelotů
a lidé ty bílé, vonící květy za šesták trhali.

Chuligáni
nemají doma nikdy stání.
Vyšel jsem zrána v ulici, a ta se protáhla líně,
jak probudivši se žena,
jež už má sluníčko v klíně
a není oblečená,
a přece nestydí se za svá bílá ňadra.
Ulice se tady nestyděla.

(úryvek z nezařazené do sbírky *Město v slzách básně*, viz. Pešat, Z. 1991, s. 26).

A proto vůbec nepřekvapuje, že o něco později se stal stoupencem poetismu. V autobiografické skice z roku 1929 *Hvězdy nad Rajskou zahradou* (místo her žižkovských dětí) se Seifert vyznal, podobně jako Nezval v pamětech *Z mého života*, s jakou silou pronikla myšlenka poetismu do jeho básnického světa a jakou podstatnou úlohu při tom sehrála osobnost Karla Teigeho: „*Hvězdy nad Rajskou zahradou začínají blednout a já se potkávám se svou nejsilnější láskou, které jsem se vzdal cele – s Karlem Teigem.*“ (viz. Balajka, B. a kol. 2005, s. 108). S Teigem se Seifert seznámil přes Stanislava Kostku Neumanna, který ho tehdy představil Teigemu slovy: „*Tady máš taky jednoho. Ještě sice nic není, ale bude z něho brzy lyrik. Vezmi si ho pod svá křídla a uvidíme. Něco tu od něho mám a nevypadá to špatně.*“ (Seifert, J. 1982, s. 152). Od té doby se vídali skoro denně. Seifert byl uchvácen jeho osobností: „*Do Teigeho jsem se zamiloval. Nalezl jsem v něm člověka, jehož přátelství*

bylo opravdu účinné; mimo jiné otevřel mi dveře do světa umění.“ (Seifert, J. 1982, s. 153). V autobiografické knize úchvatných vzpomínek pod názvem *Všecky krásy světa*, kterou vydává Seifert na sklonku svého života, zmiňuje jméno Teigeho znova a znova. A to hlavně z důvodu, že se Teige se stal pro Seiferta jak vzorem a učitelem, tak hlavně dobrým kamarádem a osobností, ke které cítil ohromnou úctu: „*Karla Teiga jsem miloval. Dnes to vidím zřetelněji než tenkrát. Byl to člověk upřímně laskavý, přátelský, nezištný a ve věcech umění oslnivě vědoucí. A zcela nepodplatitelný. Co ten člověk všechno znal a uměl!*“ (Seifert, J. 1982, s. 197).

Nejdůležitější události, která inspirovala Seiferta k vytvoření poetické sbírky, byla pravděpodobně cesta do Francie. Autor byl natolik okouzlen moderní technikou, neproblematickým viděním světa, pouličním ruchem velkoměsta, jeho neony a přístavy, že po návratu vydává svojí legendární sbírku pod názvem *Na vlnách TSF*. Sám svoji cestu popisuje následovně: „*Do Paříže jsme jeli s Karlem Teigem poněkud oklikou, přes Benátky a Milán. Pospíchali jsme. Zvláště Teige. Byli jsme nesmírně žádostiví poznat moderní umění na místě, kde se rodilo, rostlo a přitom nádherně vybuchovalo jako každodenní zářící ohňostroj. Teige neměl nikde stání a nechtěl odpočinout, dokud naše nohy nenahmatají dlažbu pařížských bulvárů.*“ (Seifert, J. 1982, s. 164). Právě Teige ukázal Seifertovi kouzlo francouzského jazyka. Když spolu podnikli cestu do Francie, byl Seifert francouzštinou znova okouzlen: „*Krásu této řeči jsem si znovu uvědomil v Paříži, kde se mi zdálo, že i prostý prodavač v tržnici, když hovoří, recituje verše.*“ (Seifert, J. 1982, s. 153).

3.3. Na vlnách TSF

V poetismu našel Seifert nástroj souzvučný se svou přirozeností. Vyhovovala mu dráždivost rozechvívající a dráždící smysly a fantazii, společenská i volní nespoutanost, atraktivnost motivů, světélkování myšlenek v polosnu a polostínu, náročná ekvilibristika obrazů, rytmě a slov, vynalézavost rýmu a asonancí.

Jak už bylo zmíněno, v roce 1925 vychází třetí Seifertova sbírka s názvem *Na vlnách TSF*. Zkratka TSF je francouzského původu a znamená výraz *Télégraphie sans fil*, což se překládá jako bezdrátová telegrafie nebo rozhlas. Sbíрка byla věnována vůdčím představitelům Devětsilu v jeho poetické éře: teoretiku Karlu Teigemu, básníku Vítězslavu

Nezvalovi a divadelníkovi Jindřichu Honzlovi. Věnování najdeme hned na začátku knížky, kde na prázdné stránce v pravém dolním rohu je malým písmem pod sebou vytištěno: Teigemu, Nezvalovi, Honzlovi. Hned vedle, kolmo k věnování, se nachází heslo: Na tváři lehký žal (přerušeno velkou mezerou) hluboký v srdci smích. Ještě jsme sbírku ani nezačali číst a už cítíme duch jakési hravosti.

Po Nezvalově *Pantomimě* z roku 1924 znamenala sbírka Na vlnách TSF v české poezii druhou sbírku poetické provenience. Sbírkou je pozoruhodná nejen svým obsahem, ale i výtvarným i grafickým řešením. Spolu s Pantomimou představuje zcela nový převratný způsob v prezentaci poezie. Sbírkou se soustřeďuje hlavně na vizuální účín, spojení poezie s výtvarným projevem v obrazových a grafických básních. V podstatě to byla vůbec první sbírka, která pojala poezii takovýmto způsobem. Na grafické úpravě sbírky se podílel už několikrát zmíněný Karel Teige, který dotvořil sbírku jako členěný, rytmický a celistvý optický systém. Grafická úprava sbírky byla opravdu výjimečná – originálně zpracována byla nejenom obálka a ilustrace, ale i jednotlivé básně. Každá báseň sbírky je vytištěna jiným typem písma, dokonce i v jedné básni se střídá hned několik typů. „*Seriózní tiskárna pana Obziny ve Vyškově musila při sazbě použít téměř všech typů, které měla ve svých kasách, ale k tomu ještě musila hodit pod stůl i všechna klasická pravidla typografická, která se tradovala a zdokonalovala od dob Guttenbergových, až dospěla k modernímu standardu knižní úpravy... Dnešní mládež charakterizovala by Teigovo úsilí jako typografické rodeo*“, vzpomíná na přípravu knihy Jaroslav Seifert. (Seifert, J. 1982, s. 259-260)

Zrušena byla nejen veškerá typografická pravidla, ale i dosavadní pravidla prezentace poezie vůbec: báseň může být otočená na kteroukoliv stranu – báseň **Filosofie** nebo **Útěcha**, může začínat malým písmem (**Moudrost, Láska**), nebo být celá napsána velkým (**New York, Napoleon**), může se nacházet úplně v dolní části stránky (**Žárovka, Oči**) nebo být nerovnoměrně rozházena po celé stránce (**Moudrost, Vějíř**). Jak už bylo řečeno může se v jedné básni střídát několik typů písma (**Park, Má Itálie**), může být doplněná obrázkem (**Cirkus**) a nebo vůbec být součástí obrázku (**Objevy, Počítadlo**). Zajímavý je i způsob hry s interpunkčními znaménky. V celé sbírce nenajdeme ani jednu čárku, jenom vykřičníky, otazníky, tečky a dvojtečky. Většina básní se vůbec nerýmuje a některé z nich připomínají svou formou spíš výrok než báseň.

vzpomeňte moudrých filosofů
život není nic než okamžik
a přece když čekávali jsme na své milenky

byla to věčnost

(báseň Filosofie, s. 51)*

Stává se, že i sám název básně je napsán s prvním malým písmenem, jak je tomu například u básni „odjezd lodi“, „přístav“, „moře“, „zrcadlo čtverec“ nebo „krása“. Dokonce jedna báseň může obsahovat v sobě hned několik z výše uvedených prvků. Tak například báseň **New York** se nachází v dolní části stránky a je celá vytištěna velkým písmem, báseň **Objevy** je prezentována částečně textem, částečně obrázkem, je nerovnoměrně rozházená po celé stránce a střídá se v ni několik typů písma. To samé lze říct o básni **Cirkus** a **Počítadlo**. Jinými slovy, autor si mohl dovolit cokoli, co ho napadlo - počet možných variant opravdu záležel jen na jeho fantazií. A protože nový směr, na rozdíl od předchozích období, tohle všechno dovoľoval, nemusel si klást meze svému tvůrčímu rozletu.

MÁ ITALIE

STO STAI STA STIAMO STATE STANO

Na střechy hangárů padají andělé na vzduchy zlomenému křídlu
střeblav jak meteory prázdna jsou renesanční nebesa

FO FAI FA FACCIAMO FATE FANO

Po Forci Romanu jede Mussolini na molocyklu
hle moderní básně italské gramatiky čtyři nepravdělná slovesa

DO DAI DA DIAMO DATE DANO

Možná že není to básně ale ať je to cokoli
ať je to třeba ledová limonáda která se jmenuje Frappe

VO VAI VA ANDIAMO ANDATE VANO

anebo vyznání lásky v zahrádě Bonoli.

* Všechny ukázky básní v této kapitole jsou ze sbírky Na vlnách TSF (Praha, Československý spisovatel 1992).

Sbírka se celá nese ve znamení poetického lyrismu. Ve sbírce se autor jako by snažil obsáhnout prostor moderního světa, jehož podobu poznal hlavně na svých prvních zahraničních cestách nejen do Francie a Itálie s Karlem Teigem, ale i na druhé cestě téhož roku 1924 do Švýcarska.

Sbírka se skládá z dvou oddílů – první se jmenuje **Svatební cesta** dle stejnojmenné básně a obsahuje 11 básní. Druhý oddíl, ve kterém převládají hlavně humoristické prvky, pojmenoval autor **Zmrzlé ananasy a jiné lyrické anekdoty**. Skládá se z 36 grafických básní.

Poezie se v knížce vyskytuje hned ve trojí podobě. Jako programové zacílení sbírky již v jejím prologu, skládajícím se ze dvou vyznavačských básní. První je věnována památce francouzského básníka, dramatika, anarchisty a hlavně jednomu z nejdůležitějších představitelů světové avantgardy Guillaume Apollinairovi. Dokonce je i na jeho počest pojmenována.

Paříž je zrcadlo Evropy vidím v něm Váš úsměv
stoupám stoupám po tomto žebříku k hvězdám
v železných větvích růžová baletka hraje na kytaru
unavený motýl usedá na růže v jejích vlasech
ale den je příliš malý aby obsáhl celé město
z okna Trocadéra se vyhoupl měsíc šklebící se tvář vraha
a je to k smíchu neboť všechny věci jsou na světě krásné
objímám kamenná ňadra sfingy v přízemí Louvru
vzpomíná na Vaší paní jak pláče nad knihou veršů
ale zlatožlutá raketa umírá rychleji než vzplála
kéž nejsou všechny básně déle krásnější než tato
nad městem Vašich večerů které jste tolik miloval
Vaši hlavu v bílých obvazech vidím před očima věčně
a je to k smíchu opírám se o lafetu starého děla
tma zavírá přede mnou Průvodce po Paříži
eolovou harfou je Eifelka slyš vítr událostí a krásy
nadouvá plachty umění Ó mrtvý kormidelníku
(úryvek z básně Guillaume Apollinaire, s. 7)

Ve výše už několikrát zmíněné knize Všecky krásy světa se Seifert samozřejmě nemohl o tehdejší vlivu francouzské poezii nezmínit: „*Do Prahy pozval poezii Apollinairovu Karel Čapek. Ale uvítal ji už Karel Teige a postaral se, aby se jí u nás líbilo.*“ (Seifert, J. 1982, s. 198). Dodává, že dle slov samotného profesora Dominoisa, který tehdy v Praze pobýval, každý český středoškolský student byl o francouzské poezii informován lépe než profesor francouzštiny v Paříži.

Druhá vyznavačská báseň se jmenuje **Žhavé ovoce** a je věnována nové poezii.

Básníky milovat
hynoucí faunu YELLOWSTONSKÉHO PARKU
a přece milujeme poesii
poesie
věčný vodopád

(úryvek z básně Žhavé ovoce, s. 8)

„*Dále se tu poezie uplatňuje jako tematizovaná součást evokace širšího dění.*“ (Pešat, Z. 1991 s. 58). Tehdy je zpravidla shledávána ve skutečnosti samé: za určitých okolností se jí stává jízdní řád, jak tomu je v básni **Svatební cesta** nebo čtyři italská nepravidelná slovesa v básni **Má Itálie**, v básni **Park** se básníkem jeví zahradník se stříkající hadicí. Také její funkce je pestrá: poezie se tu stává hrou slov, jak je tomu například v básni **Slova na magnetu**, i posilou trpícímu láskou v básni **!!Halló!!**, je uměním ztrácet drahocenný čas (**Zloděj a hodiny**) i poduškou nudy (**Dým cigarety**) a ještě mnohým jiným. „*Ještě patrněji se pak poezie uplatňuje v netematizované poloze jako dobývání čirého lyrismu z excentricky mihotavého dění moderního světa (,v lyrické účesy chci verše jak vlasy své dívky splétat!*“ - *Slova na magnetu*)“ (Pešat, Z. 1991, s. 58).

Jakým způsobem dosahuje Seifert tohoto lyrického vyznění svých veršů? Především uvolňuje jednotící téma a směřuje spíše k vytváření jednotné, nebo i kontrastní pocitové nálady, zároveň dává průchod básnické fantazii a snaží se jí neklást žádné meze. Často se stává, že i sám titul básně ztrácí svůj výchozí orientační smysl. „*Jen tak mohl básník volit -*

aniž cokoli změnil na textu - tak nesourodé názvy při novinovém a knižním otištění veršů.“
(Pešat. Z. 1991, s. 58)

Jednou z takových básní je například **Koncertní kavárna**, která v Rudém právu byla pojmenována jako **Evropa**. V humorné a exotické výstřední podobě podává autor kontrastní obraz ospalé Evropy, unavené válkou a zklamané nepřítomností revoluce, a svěží, tančící Afriky.

Manevrující dreadnought
potkává housle na vlnách
kapitánovi ulétla čepice
kroužíc kolem lodi Bílý pták

Smyčec však poháněn teplými proudy
nesen byl k neznámým ostrovům
v zátoky hnijící vody

Pod naším nebem
daří se jenom palmám z papíru
lastury prázdných ulic
na dně večerů

Tam uprostřed vůní
ostrova černošský král
se smyčcem v ruce trůní

Tam hlavy národa poddaného
jak černé tečky čtvrtónových not
v širokém kruhu tančí kolem něho

a v křivkách houslového klíče
hadi se vymršťují z trav

Jen zněte housle ale jenom tiše
Evropě chce se spát chce se spát
a vrhne hvězdy
(s. 58)

Jestliže původní titul Evropa poukazuje přímo ke kontrastní pointě, převracející výchozí rozmarnou atmosféru, pak druhý název Koncertní kavárna k ní směřuje nepřímo, implikuje umělou kaširovanost a umdlenost evropského životního stylu.

Pod naším nebem
daří se jenom palmám z papíru

Podobně báseň **Zmrzlina poezie** nese v Rudém právu titul **Skleněné oči**.

Na střeších domů sladká zmrzlina
to všechno co tu vidíš je tak krásné
skleněné oči tají slzami
to nejsou slzy smíchu Ach ne

To už je jaro na severní točně
a člověk si myslí Proč ne?

(úryvek z básně Zmrzlina poezie, s.36)

S uvolněním tématu Seifert nyní opouští i lineární rozvíjení děje. Autor klade vedle sebe jen útržky různorodého dění, čím víc od sebe vzdálené a čím víc protikladné, tím intenzivněji vzniká dojem mnohotvárnosti světa a simultaneity jeho dění. Když se ještě jednou vrátíme k básni Žhavé ovoce, uvidíme, že autor použil přesně tuhle metodu.

Černošské lyry a vůně
horkého vzduchu
žhavé ovoce lustrů dozrává u nás až k pŕlnoci
a pan Rlaise Cendrars ztratil ve válce ruku...

(úryvek z básně Žhavé ovoce, s. 8)

Ale ani v této básni není cílem ukázat jen pouhou nemotivovanou mnohotvárnost dění. Skrze ni se verše koncentrují alespoň k emotivně jednotícím představám vířivého ruchu, v němž se setkává přírodní bouře s revolučním společenským děním, aby nakonec báseň dospěla k pointě, která se zase vrací k meritu veršů i sbírky, k rozchodu s agitačním uměním a současně k věčnosti poezie a k nastolení času čirého lyrismu.

Do hvězdy uhodil blesk
a prší
hladiny vod
napjaté bubny vířily
revoluce v Rusku
dobyť Bastily
a básník Majakovskij mrtev jest

ale poezie
medový měsíc kape sladké šťávy
do kalichu květin.

(úryvek z básně Žhavé ovoce, s. 8)

V básni jsou zrušeny veškeré časové i prostorové dimenze a není pochyby, že se v ní projevuje působení Apollinairovy poezie, zejména jeho Pásma. Autor putuje Paříží, ale nikoli proto, aby obdivoval její krásy, ale aby pátral po stopách předčasně zemřelého básníka. Pozorný čtenář si určitě všimne, že prostředí Paříže vystihuje i Teigova grafická úprava

básně, jež poslední dva verše rozděluje ještě na dvojice poloveršů odsazených od sebe, které vytvářejí optickou představu základů Eiffelovy věže. Báseň je dobrým příkladem poetistické hravosti, výstřednosti a fantazie.

Apollinairovská polytematičnost se pak v menší míře projevuje v několika dalších básních, zejména v těch, k nimž Seiferta inspiroval pobyt ve Francii.

Jaroslav Seifert nejdůsledněji z poetistů uplatnil pojetí poezie jako hry. Dá se říct, že celá sbírka *Na vlnách TSF* je jedna velká hra. „*Ustavil tak její novou, nebo vlastně českou poezii v jejím novodobém vývoji zapomenutou funkci, nikoli však jako renesanci rokokových básnických hříček, ale jako nástroj moderního lyrismu, přímého uchopení dění bez zprostředkujících článků tradičních forem.*“ (Pešat, Z. 1991, s. 61).

Na asociativním principu rozvíjí Seifert smyslovou hru představ a intelektuální hru se slovy. Výsledkem je, že se ustálená spojení uvolňují na nová a překlenují jak čas, tak prostor, dále hromadí kontrasty a paradoxy, což dodává veršům aforistické nebo přímo anekdotické zabarvení. Dobrým příkladem je moto sbírky, humorně převracející citát Máchova verše: „Na tváři lehký žal, hluboký v srdci smích“. Ve znamení tohoto mota je smutek jakoby odsunován na vedlejší pozici jako cosi umělého. Na stejném principu je postavená báseň **Odjezd lodí**.

Plakaly dívky já plakal s nimi
také jsem šátkem mávat chtěl
mávaly šátky zkrvácenými
červenou barvou líčidel

(úryvek z básně *Odjezd z lodí*, s. 14)

Anekdota vstupující do této sbírky je založena na hře se slovy a většinou je graficky ztvárněna jako obrazová báseň, ojediněle komponovaná i jako rébus. Příkladem takového rébusu je rébus „**Čtverák – štěstí**“. Rébus je sestaven tak, že sousloví „Čtverák - štěstí“ je napsáno několikrát pod sebou stále většími typy písma. Anekdotické rozluštění najdeme dole v závorce a zní: „Čím větší čtverák, tím větší štěstí.“ Odpověď působí vtipně a nečekaně.

ČTVERÁK ŠTĚSTÍ

ČTVERÁK ŠTĚSTÍ

ČTVERÁK ŠTĚSTÍ

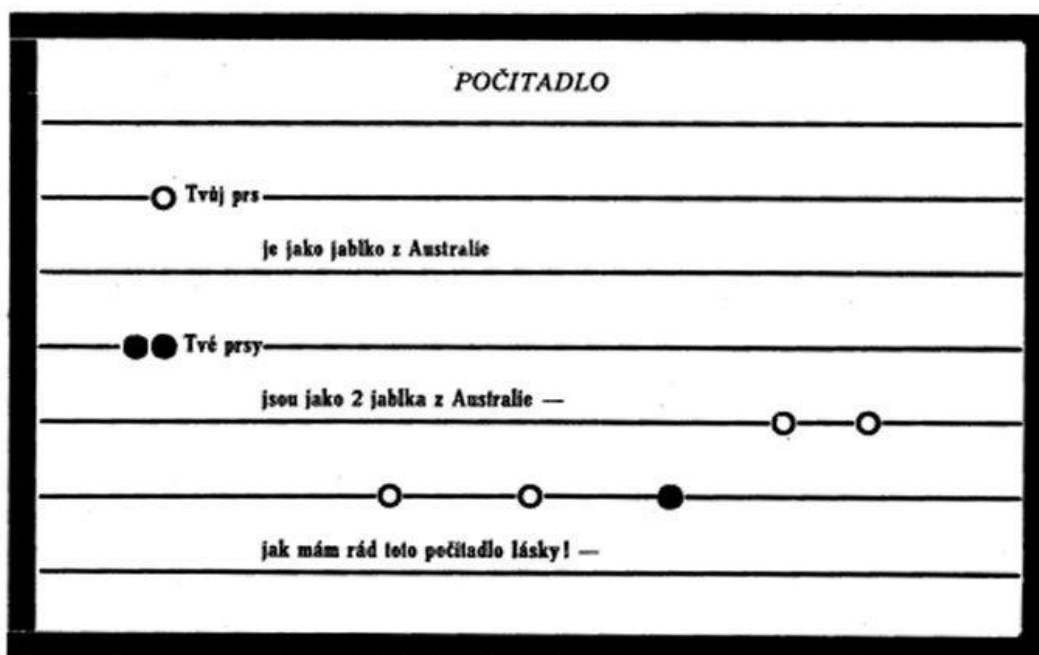
ČTVERÁK ŠTĚSTÍ

ČTVERÁK ŠTĚSTÍ

(Čím větší čtverák — tím větší štěstí)

(s. 40)

K vytvoření anekdoty, aforismu nebo obrazové básně využívá Seifert například asociací založených na principu podobnosti. V obrazové básni **Počítadlo** přirovnává Seifert dívčí prsy k jablkům z Austrálie.



(s. 45)

Právě tato báseň díky své hravé a veselé grafické upravě je jednou z nejznámějších básní sbírky. Báseň, pokud se v tomhle případě dá o básni mluvit, je zasazena do dětského počítadla. I ti, kdo sbírku nečetli, toto originální „počítadlo“ určitě viděli. Buď v učebnicích, nebo jinde. Slouží jako jedná z nejoblíbenějších ukázek při probírání poetismu na středních školách, hlavně z důvodu, že svou formou nejlépe vystihuje probíraný směr.

To, že báseň byla nejoblíbenější potvrzuje ve svých vzpomínkách i sám Jaroslav Seifert: „*Čtenáři se nejvíc bavili krátkou básní Počítadlo lásky.*“ (Seifert, J. 1982, s. 301). Dodává i zajímavou poznámku: „*Tehdy se totiž prodávala u lahůdkářů v zimě opravdu australská jablka. Chutí sice ne zvlášť výrazné, protože ovoce dozrávalo při transportu. Ale zato byla velmi krásná. Každý kus byl zabalen do jemného hedvábného papíru a pan Paukert, lahůdkář na Národní třídě, je měl ve výkladní skříni na míse a každé bylo maloučko porozbalené, aby bylo vidět jejich nezvyklé krásné zbarvení. A byla vzácná. A drahá. To už však není v žádném vztahu k mým veršikům.*“ (Seifert, J. 1982, s. 301).

V básni **Láska** zakládá Seifert na antitetičnosti spojení slov vydechovat – vdechovat.

umírající cholerou

vydechují vůni

konvalinek

vdechujíce vůni

konvalinek

umíráme láskou

(úryvek z básně **Láska**, s. 50)

A nebo také na vztahu přímého a obrazového pojmenování: oči obrýlených studentů - krásné oči sedmikrás (**Oči**). Využívá i relativity času - co pro moudré filozofy je okamžik, znamená pro čekajícího milence věčnost (**Filosofie**). Podobné téma můžeme sledovat i v básni **Útěcha**, kde autor pokládá filozofickou otázku slečně, které děšť zkazil den, a záhy sám na ni odpovídá - co je pro slečnu deštěm zkažený den, znamená pro jepici celý život.

slečno slečno vy se mračíte
že po celý den vám přšelo
co by měla říkat tamhle ta
malá jepice
které přšelo po celý život?

(s. 49)

I v této malé ukázce vidíme hned několik prvků poetismu: hravá forma, absence čárek, věta začíná malým písmenem. Co se týká samotné úpravy – báseň je otočená o 90 stupňů tak, že musíme překlopit stránku, abychom mohli báseň přečíst. Jinde zakládá Seifert i na paralelismu dvou dějů. Dochází k tomu v básni **Král Herodes**.

KDYŽ ZVEDL K ÚSTŮM HROZEN VÍNA
HERODES KRÁL VRAH NEVIŇÁTEK
NA JEHO RUCE STRAŠNÉ STOPY KRVE

JAKÁ VŠAK DUŠI VAŠI TÍŽÍ VINA
NA VAŠI RUCE STRAŠNÉ STOPY KRVE
KDYŽ POZVEDLA JSTE K ÚSTŮM HROZEN
VÍNA

(s. 35)

Dále se děje mohou prolínat v jediném okamžiku. Je to dobře vidět v básni **Cirkus**. Slogan „Dnes naposled“, který se nachází na balóně vypuštěném před cirkusem, oznamuje, že se koná poslední představení, ale zároveň znamená, že malá Chloe přičiněním polykače ohně je naposled pannou.

CIRKUS

Dnes poprvé slavný polykač ohně John
v náručí sevřel malou tanečnici Chloe

A MALÁ CHLOE BYLA JEŠTĚ PANNOU

clown Pom ten večer před cirkem
vypustil obecenstvu na uvítanou

VELIKÝ BALON



(s. 39)

Hořké významové jádro obrazové anekdoty však je zamlčeno a spočívá v hoře z nenaplněné a nejspíš tajné lásky klauna k Chloe.

Anekdotické pojmání světa ovlivňuje také celkový ráz básnickovy obraznosti. Seifertova obraznost je zbavena závislosti nad jednotlivým tématu a logickém sledu děje a orientuje se hlavně na emotivní složku projevu a jeho překvapivý účinek. Mnohokrát se stane, že poetičtí autoři sami nevědí, jak se báseň bude vyvíjet a jaký bude konec. Jedna představa rodí další, další zas novou a tak lze pokračovat do nekonečna. Co se týká emotivní složky, i v její osnově leží asociativní básnická hra. Může mít podobu hry představ svazující nesourodé, vnitřně nespojitelné jevy na základě jejich vnější podobnosti. Tak v básni „přístav“ se obyčejný jeřáb

stává groteskní žirafou („JEŘABY a groteskní žirafy šly v dlouhých řadách spát s palmami neznámé pevniny“). Na podobném principu se v dalších básních stoleček v kavárně přirovnává ke spícímu plameňákovi stojícímu na jedné noze, lesní roh k obrácenému slonímu chobotu a hlavy tančících černochoů k černým tečkám čtvrtónových not. Dále může být báseň založená na základě metonymickém, to jest vzdálených společných vlastností. Déšť nazývá autor parfémem oblohy, slzy parfémem duše. Také může vystupovat jako sémantická hra se slovy opírající se o jejich vícestupnost, homonymitu nebo polysémii. Někdy je na takovéto hře vystavěna celá báseň, jak tomu je v básni **Zloděj a hodiny**.

Zloděj a hodiny ubíhají navždy

Kohoutek někdy kokrhá a někdy spouští
kdož chtěli svádět byli svedeni
A jako svého času vedl Mojžíš židy v poušti
my máme elektrické vedení.
Je vaše piano dobře naladěno?
neboť dobrá nálada je dar samého boha...

(úryvek z básně Zloděj a hodiny, s.56)

V básni **moře** se zase prolíná polysémie slova vlny - vlny moře se porovnávají s vlnami vlasů. Polysémie je navíc doprovázena ještě paronomastickou zvukovou hrou: „Vlny a vlny se vlní a vlní“

„Hrou představ i sémantickými experimenty se do sbírky dostává nepřeborná tříšť skutečnosti ve své překvapivé diskontinuitě i významové mnohoznačnosti a s touto tříští také tvůrčí uvolněnost, veselá nevázanost, ba i provokace“ (Pešat, Z. 1991, s. 63). Provokace je zřejmá například v milostné básni **Večerní světla**. Báseň je provázena typografickým znázorněním reklamy na prezervativy – sice ne přímo, avšak ne nepřehlédnutelně. Tato „provokace“ měla za úkol rozbít přehradu, které oddělují poezii od projevů všedního života, a rozhodně patří k ranému stadiu poetického básnictví a jeho zábavné laicizaci a k lyrismu.

Ve sbírce Na vlnách TSF se uplatňuje dvojí pojetí rané poetistické tvorby. Jednak vážné tvárné úsilí opírající se o nejnovější výtěžky moderní poezie v apollinairovském duchu, jednak koncepce poezie jako hry. Toto rozdvojení není jen Seifertovou záležitostí, platí pro poetismus obecně. Jako příklad můžeme uvést tvorbu Konstantina Biebla na jedné straně *Nový Ikaros*, na druhé slovní a zvukové hříčky ve sbírce *Zlatými řetězy* nebo Františka Halase a jeho *Lyrické smetí* v *Sépii* i mimo ni a ostatní verše sbírky. Rozdvojení nacházíme i ve tvorbě otce poetismu Vítězslava Nezvala - na jedné straně *Podivuhodný kouzelník*, *Premier pian*, *Akrobat* a *Edison*, na straně druhé *Básně na pohlednice*, *Nápisy na hroby*, mnohé verše ve *Skleněném haveloku* a zvláště ve *Zpátečním lístku*. Tato dvojitost odpovídá dvojím genetickým východiskům poetismu, vloženým už do jeho teoretické osnovy: poetismus se měl stát avantgardou sycenou jak moderním uměním, tak lidovými zábavnými zdroji, avantgardou, která ve svém lyrismu chce „obsáhnout všechny květy poezie“ i být „uměním pro všechny“.

Když pak v roce 1938 Seifert připravoval sbírku Na vlnách TSF k novému vydání, byl přísnější právě na své hříčky. Vynechal z ní sice i některé simultánní básně, ale hlavně se zaměřil na anekdoty a aforismy a dokonce se rozloučil s Teigovou vynalézavou grafickou úpravou. Kvůli tomu padly za obět' i všechny obrazové básně a to dvojím způsobem: některé, jako *Počítadlo*, ponechal autor jen v jejich slovní podobě, a zbytek, opatřil titulem *Svatební cesta* podle původně prvního oddílu knížky. Do některých básní vnesl Seifert úpravy. Tak například básni *Hedvábný kapesník* je vynechána strofa a v milostné básni *Večerní světla* vynechána provokativní reklama na prezervativy. Ač tedy se Seifert sám časem distancoval od básní nesoucích nejvíce pečeť dobových experimentů, neznamená to, že by hravá složka poetistické tvorby byla jen chudým příbuzným ostatních veršů polytematických a simultánních.

Sbírka se stala důležitou součástí české kultury. Vnesla do české poezie často v ní postrádaný vtíp a humor. Svou lehkostí a švihem dokázala z ní odstranit patos a rétorickou těžkopádnost. Díky své asociativní obraznosti spolu s verši ostatních poetistů dodneška ovlivňuje její charakter. „*O inspirativnosti sbírky ostatně svědčí i to, že se tu a tam uvažovalo o jejím vydání v původní podobě, k čemuž bohužel došlo dříve v cizině.*“ (Pešat, Z. 1991, s. 64).

V závěru sbírky Na vlnách TSF se už vynořuje máchovský lehký žal: stesk nad údělem lidské bídy, jak tomu je v básni **Rue de la Paix**, a také motiv smrti v básni **Hřbitov v Janově**.

Přijede loď
a na pobřeží námořník lehne si
a leží
Jak daleko je na hřbitov?
Šest svící
spřežení labutí
doveze tě až
ke smrti
Životaplavci mořeplavci
Dva přístavy
ó Janovane
Moře se vzdouvá
a neustane
Život a moře Život a moře

(s. 66)

Paradoxně vedle světa „krás" stojí i svět plný hrůzy.

SVĚT PLNÝ HRŮZY PLNÝ KŘEHKÝCH KRÁS
AŤ UŽ ZAPOMENU A ZŮSTANU NAVŽDY SÁM
PRSTÝNEK S PERLOU VE SPLETI MOŘSKÝCH ŘAS
VISITKA MONOGRAM
LAKOVÉ STŘEVÍČKY A TĚŽKÉ DĚLOSTŘELECTVO

(úryvek z básně Hedvábný kapesník, s. 67)

Nicméně to vše je stále ještě drženo v lehce rozmarné poloze. Tato básníková skepse je v závěrečné básni **Býti rybářem** prezentována vynalézavými anekdotický zabarvenými přirovnáními.

Býti rybářem na Sahaře
a kapitánem lodi která nemá dna

Dokonce se tady objevuje i hra s homonymitou slov zvýrazněnou ještě tím, že zároveň tvoří rýmovou dvojici.

Ty blekotavé rýmy
jsou mé poslední
Každý rok máme své rýmy
a pláčem celé dny

(úryvek z básně Býti rybářem, s. 68)

To vše je ve své podstatě takřka nepostřehnutelné. Čtenář by to mohl zase pojmout jako hru, kdyby se o rok později (v listopadu 1926) neobjevila další Seifertova sbírka pod názvem *Slavík zpívá špatně*, která navazovala na několik závěrečných veršů předcházející knížky.

3.4. Konec času hravostí

Na první pohled nese sbírka *Slavík zpívá špatně* všechny atributy devětsilské orientace. Je vybavena třemi kresbami Josefa Šímy, které oddělují tři části v textu jinak nevyznačené. Šímovi je také věnována. Na sbírce pracovalo mnoho významných osobností. Obálku vytvořili Jindřich Štýrský a Toyen, titulní list graficky uspořádal Karel Teige, doslov napsal Josef Fučík. Ale co bylo nejdůležitější - titul a stejně znějící moto poskytl francouzský avantgardista Jean Cocteau. Vstupní verše sbírky a celý první oddíl se jeví jako dotváření dosavadního asociativního rozvíjení představ, dovedeného nyní až k jisté virtuozitě.

Slavík zpívá špatně je čtvrtou sbírkou Seiferta. I když už není psána v duchu Na vlnách TSF, básně úvodního oddílu ještě udržují poetické téma moderního světa. V druhém oddílu se objevují vzpomínky na válku

Zdeněk Pešat v knize Jaroslav Seifert uvádí, že ve sbírce můžeme rozeznat dva hlavní způsoby asociativní výstavby básně. Prvním je tzv. typ sukcesivní, to znamená postupné navazování nových spojů. Vidíme to například v básni **Stará moudrost**.

V úponcích psího vína

uvázl motýl

Pes zavyl

zazvonila sklenka vína

Dívka se podobá motýlu

Škoda toho pelu

Když v Archipelu hoří

oheň se zrcadlí v moři

Jules Verne je mrtev

Nevadí Bláznivé dobrodružství žije

Zakopané poklady

měsíc a hrůza před hady

(úryvek z básně Stará moudrost, Seifert, J. 2003, s. 3-4)

Tak výchozí lidový název popínavé rostliny „psí víno“ se rozkládá na dvě významově odlišné složky: pes a víno, od kterých se dál odvíjí řetězec přeskoků, vyvolaných jak asociacemi zvukovými (echo: pel - archipel), tak věcnými (archipel - Jules Verne - svět dobrodružství - pokoj domova). V závěru dochází k paronomastické hře se slovem růže, od které vznikají slova jako růžová, růžokvět, a plachtoví, plachty, plachost a plakat.

List růže list růže
růžová plachtová loď a její plachty
Ať plaché dívky studem růžoví
a pláčou

(úryvek z básně Stará moudrost, Seifert, J. 2003, s. 4)

Druhý způsob charakterizuje Zdeněk Pešat jako kruhový. Kolem klíčových slov krouží jednotlivé asociace, které se nakonec ve zhuštěné podobě podílejí na silně obrazně exponované pointě. V básni **Panorama** je založena na polysémii slova hřeben. V průběhu básně se evokuje horská příroda, talíře plné ovoce a noci hvězd, spolu s nimi i bronzové talíře na krámech holičů, hřeben padající z ruky unaveného kadeřníka, až k pointě: „hřeben hor češe kšticí oblohy/ a hvězdy padají jak zlaté vši.

Jelen se vzdaluje, kouř jeho parohů stoupá,
za listem kapradí poslouchejte hvězdu
a tiše, jenom tiše.

Talíře plné ovoce a noci hvězd,
chtěl bych ti podati tento bronzový talíř
a býti holičem.

Ó kadeřníci,
unavené ruce klouzají po hladkých vlasech,
hřeben padá z ruky, sochař upustil dláto
a v zrcadle zamrzly oči.

Už je noc. Vy spíte?
Rozbořte měkkost svých peřin!
Hodina půlnoci. Elektrické lampy.

Tma, světlo, tma polosvětlo
a vizte:

hřeben hor češe křtici oblohy
a hvězdy padají jak zlaté vši.

(Seifert, J. 2003, s. 6-7)

Podobně v básni **Krkonoše** jednotlivé asociativní dotyky s horskou přírodou v průběhu celé básně signalizují příchod shrnující pointy, které zde však připadá úloha kontrastu, neboť v protikladu ke Krakonošově říši zdůrazňuje, že „naše autobusy voní Paříží jako sněženky jarem“.

U dalších básní se ojediněle objevuje hra s rýmy – báseň **Verše**, jež vyúsťuje v básni **14. červenec** až v kalambúr, humornou básnickou hříčku využívající zvukové podobnosti celých trsů slov (Mirabeau, marabú, Marie, barikád, bar, barva, bulvár, kalambúr).

Spí ctihodný pan Mirabeau
i historie barikád
v Jardin de Plantes spí marabu
melancholický pták

(úryvek z básně 14. červenec, Seifert, J. 2003. s. 4)

I když se Seifert snaží hravost udržet, stejně v nových básních je patrná proměna signalizovaná už v závěru sbírky Na vlnách TSF. *"Nejzřetelnější je kontinuita motivická. Nejenže erbovními slovy sbírky a tohoto oddílu zvláště se stávají pláč a plakat, ale také přirování a metafory těžší nezřídka z oblasti zániku: „aeroplán si / zlomil křídla / Smrt hangár míru / S oblohy sražen / Rtuť teploměru / vytryskla na zem" (Měsíc na křídlech)".* (Pešat, Z. 1991, s. 68). V **Písni o smrti** je na těchto motivech vystavěna celá báseň a jim se také podřizuje básníková nápaditá představivost nadále prozrazující svůj poetistický původ.

Perly a drahokamy
vrátíme živým
jako sebevrah ze dna
bubliny vzduchu

A tak umřem chudi
umřeme prosti
se zlatými zuby
v bílé dásni

(úryvek z básně Píseň o smrti, Seifert, J. 2003, s. 3)

Motiv smrti se snaží autor nadlehčit tím, že ho vyústí v neproblémovou slovní hru. Autor stupňuje pocit života a jakoby posouvá smrt na pozdější dobu.

Jestli v prvním oddílu sbírky autor některé motivy jen naznačoval, tak v dalších dvou už jsou naprosto zřetelné. Vrací se v nich k tématům typickým pro tvorbu z proletářského období - válce, vztahu světa a domova, revoluce. Způsob zpracování těchto nových básní je ale jiný. Na rozdíl od proletářské tvorby, která ve své době byla hodně ovlivněna naivismem, u nové tvorby je vidět cílevědomou práci jak kompoziční, tak s formou básní, zároveň do poezie nastupují nové prvky jako jsou lyrická zkratka nebo náznak *"Současně v melancholickém zabarvení veršů a trpkém vidění lidského života vyvolaném návraty ke světové válce se vytrácí pojetí poezie jako hry, uplatňující se ještě v první části sbírky, a narůstá životní dosažnost veršů."* (Pešat, Z. 1991, s. 69)

Motiv války vnesl do Seifertovy poezie tragickou tematiku, vztah domova a světa stesk osobního prožitku.

Z té země nejsme, kde zrají pomoranče,
kde kolem loňských sloupů pne se réva,
jež je sladčí
nad ústa římských žen;
u nás jen jabloň, prudce pokřivená

A pod ní sedávaje ten,
jenž viděl snad
pařížské noci, italské poledne
i měsíc nad Kremlem,
vrátil se domů na vše vzpomínat.

(úryvek z básně Jabloň se strunami pavučin, Seifert, J. 2003, s. 11)

Když porovnáme novou sbírku s předchozí Na vlnách TSF, všimneme si aktivnějšího postoje autora. Seifert aktivněji pracuje jak s tematikou, tak tvarem svých básní. Zvláště dobře je to vidět v závěrečné části sbírky Slavík zpívá špatně, která obsahuje pět básní, které jsou napsány pod vlivem cesty autora do Sovětského svazu.

"Už v doslovu ke sbírce srovnával Julius Fučík tyto verše s revolučními gesty v Městu v slzách: tam nesla verše zdvižená vlna revoluce, zde poznání, tam bylo sladké a chlapecké sebeobětování, tu trpká a mužná střídmost." (Pešat, Z. 1991, s. 72). Už zcela jinak vnímá autor pojem "revoluce". Stala se z ní vážná, krvavá záležitost, která odděluje přítomnost od mrtvé minulosti. Tato tíha leží i na Seifertových verších, které oproštěny od raných iluzí shledávají stopy revoluce v Leninově městě (**Město Leninovo**) nebo sledují denní zápas o chleba (**Píseň o Moskvě**).

Skutečně ve sbírce Slavík zpívá špatně Seifert poodhalil svou vlastní osobitost melancholií podbarveného senzitivního lyrika smyslové obraznosti a citové vroucnosti. Mohl přitom ze svého nově dosazeného stanoviště kriticky soudit svou dosavadní tvůrčí práci. Nemohlo to však znamenat zneuznání předcházejících výtěžků, třebaže byly více neseny širšími dobovými snahami, poetickým naivismem a poetismem než vahou jedinečné tvůrčí individuality. A to tím spíše, že u prvního proudu Seifert představoval i jeho nejvýznamnějšího tvůrce a druhý zcela svébytně dotvářel.

Dosavadní básnická tvorba se celá sytila světem. Svět byl intenzivně prožíván, básník z něho bezprostředně odvozoval své sny, tužby, ideály. Počínaje sbírkou Slavík zpívá špatně dochází ke změně. Rozvedené v ní dilema svědčí o tom, že napětí Seifertovy poezie tentokrát vychází z nitra samotného subjektu, jenž si uvědomuje sebe sama, podstatně se intelektuálně

i citově obohacuje a stává se i sám předmětem rozjímání. Tyto proměny jsou hlavní součástí další sbírky Jaroslava Seiferta *Poštovní holub*. Stále však trvá básníkově zaujetí skutečností. I přesto to, že impulsy, jimiž se řídí výběr věcí a jevů, vycházejí z básníkově nitra, se Seifert nestal básníkem introvertním.

Od předchozí tvorby se sbírka liší. Na autora doléhá čas mnohem intimněji. Vědomí, že čas plyne, činí prožitek autora rozpornějším. Hlavními motivy se stávají vzpomínky na mládí prožité za světové války nebo také motivy smrti. Tak báseň o Apollinairovi v této sbírce, na rozdíl od básně ve sbírce *Na Vlnách TSF*, tady líčí jeho pohřeb a smutek Paříže. Jinými slovy ze sbírky se vytratila radost ze života, hravost, lehkost. Ve sbírce také dochází k důsledné výstavbě celých slok – písňovost nahrazuje dřívější hru se zvukovou podobou slov.

Jaké místo zaujímá *Poštovní holub* v Seifertově vývoji a ve vztahu k dobovým směrům? Asi stejné, jaké zaujaly v tomto období i ostatní sbírky poetistů – přesahovaly původní program poetismu. Tak třeba Konstantin Biebl už svým *Novým Ikarem* naznačoval možnost přechodu k surrealismu, Halas Sérii a Závada Panychidou mířili k poezii lidské existence zbavené iluzí. Seifert zas zvolil tradiční postup – přikláněl se k intenzitě smyslového prožitku, který vyjádřil písňovou intonací. Otevřel si tak cestu k tvorbě určené širokému kruhu čtenářů.

Nicméně zbývá v některých básních v *Poštovním holubovi* z poetismu bizarnost ve volbě motivů a rozvinnost v jejich zpracování. Tak například všední motiv sušícího se dívčího prádla v básni **Tanec dívčích košil** se stane podnětem k vyvolání erotické nálady. Takovým způsobem autor vyjadřuje ironii nad chápáním milostného vztahu ve věku elektřiny. Zbývá z poetismu i anekdotické vidění některých věcí – autor přirovnává všední věci k vznešeným: květinové krajky na prsou dívčích košil se porovnávají s kružbami v oknech gotického chrámu.

Dvanáctero dívčích košil

se suší,

květinové krajky na prsou

jako kružby v oknech chrámu gotického.

Pane,

opatruj mne ode všeho zlého.

Dvanáctero dívčích košil,
je láska,
hra nevinných dívek na slunečném trávníku,
třináctá košile, pánská,
je manželství,
které končí nevěrou a ranou z browningu.

(úryvek z básně Tanec dívčích košil, Seifert, J. 2001, s. 14)

V básni **Mezi řádky** se zase objevuje provokace spojená se stupňováním erotické nálady básně.

Kdybych tě viděl nahou na dně vany
S koleny v těsném semknutí,
tvé břicho by se podobalo psaní,
uprostřed s černou pečetí.

(úryvek z básně Mezi řádky, Seifert, J. 2001, s. 16)

Tato báseň se má rozhodně číst mezi řádky.

Je ve sbírce i přítomné o dětsky nadlehčována představa smrti.

Jak dětské balonky naplněné plynem,
Nafoukneme se a zhynem.

(úryvek z básně Měsíc nad plynárnou, Seifert, J. 2001, s. 44)

Při bližším zkoumání sbírky bychom našli i řadu dalších poetistických prvků.

4. Význam poetistického období a poetistické tvorby Jaroslava Seiferta

Poetismus výrazně ovlivnil vývoj meziválečné poezie, dokonce zapůsobil i na tvorbu svých odpůrců a kritiků. Významným byl i pro následující desetiletí - zůstal příkladem vynalézavé a dokonalé básnické práce. Vliv poetismu trval i poté, co se poetistická etapa vývoje uzavřela – důkazem je Bieblův proslulý Manifest Vítězslavu Nezvalovi **Bez obav** na přelomu 40. a 50. let. Nehledě na schematické kritiky poetismu a avantgardy zdůraznil, že posláním poezie je přinášet lidem radost, krásu a štěstí a také nutnost dokonalé básnické práce. Některé stránky poetismu ožívají v písňové produkci z konce 50. let a na začátku let 60. (např. u Jiřího Suchého), která se hlásí ke známému poetistickému heslu - „dílo, jež neobšťastňuje a nebaví, je mrtvo“, a bere si příklad z poetistické hravosti a přímo žonglérského zvládnutí jak jazyka, tak i verše a rýmu. Dokonce i nejmladší česká poezie začátku 70. let nese v sobě ozvěnu tohoto půl století starého směru.

Tvůrčí dráha Jaroslava Seiferta byla dlouhá a plná proměn poetiky. Nehledě na to si Seifert uchoval hodnoty, které trvale provázely jak jeho život, tak dílo. Jednou z takových hodnot se stala i přátelská atmosféra z období Devětsilu. A není se čemu divit, vždyť právě Devětsil otevřel básníkovi svět literatury, tvorby a umění. Na sklonku života se Seifert rozhodl dát svým vzpomínkám formu literárního díla a dobře věděl proč: „*V tichu paměti, a zvláště když pevně zavřu oči, kdykoliv se mi zachce, zahlédnu tváře tolika krásných lidí, s kterými jsem se v životě setkal a s mnohými z nich se přátelsky sblížil, že vzpomínka střídá vzpomínku, jedna krásnější druhé. A je mi, jako bych s těmi lidmi hovořil včera. Ještě cítím teplo jejich ruky. Byli to krásní a zajímaví lidé a jsem možná jeden z posledních, kdo se s nimi přátelsky setkával a kdo je v literárním životě dobře znal. A kdo také může zapsat, co by bylo navždy zapomenuto, až se i já přidám k jejich mlčícímu a neviditelnému zástupu v temnotách.*“ (Seifert, J. 1982, s. 9)

Když hledal Seifert ten pravý titul pro název knihy, sáhl právě po vůdčím heslu devětsilské avantgardy vzývajícím všecky krásy světa, jež má moderní poezie objevovat. **Všecky krásy světa** vyšly ze začátku jako domácí svazek, knižní podobu dostaly až později – nejdřív v roce 1981 v zahraničí a až potom v roce 1982 doma i knižně. Kniha se skládá ze čtyř oddílů

vzpomínek, které kombinují chronologický zřetel s aspektem tematickým. V první části převažují vzpomínky na rodinné prostředí, na autorovo dětství a mládí. V druhé části vypráví autor o svých přátelích z oblasti umění, o významných českých literátech a výtvarnicích. Třetí část je nejvíce příběhová a obsahuje časově neurčité drobné příhody ze života autora a jeho známých. Poslední čtvrtá kapitola podává úlomky dění za druhé světové války a v poválečném období. Ve svých vzpomínkách mluví autor o těch, o kom píše jenom s láskou, a to i z toho důvodu, že většina z nich už dávno nežila a nemělo cenu vzpomínat na konfliktní situace, i když k nim občas docházelo. Když případně nějakou popsál, stylizoval ji do humorné podoby.

I když se to tak může na první pohled zdát, Seifert nepsal paměti. První stránky knihy vůbec vznikly jako doprovodné texty k poetickým fotografiím zimní Prahy Oldřicha Rakovce. K látce Seifert přistupoval bez nároku na dokumentárnost, nestudoval dobové časopisy a knihy a neshromažďoval žádné doklady. Psal podle paměti – máme pocit, že jsme posluchači a básník nám v přátelské atmosféře s láskou vypravuje příběhy minulých dnů. Vyprávění docela často směřuje k pointě, nicméně samy události málokdy tvoří ucelený příběh.

V jednom vypravování se může střídat několik dění, autor se může volně pohybovat v čase a dokonce vyprávění nečekaně přerušit a sdělit, že musí začít odjinud a jinak. „*Tuto, dá se říci, kaleidoskopičnost sám autor vysvětloval tím, že není dobrým vyprávěčem, že příliš spěchá a že slova se mu hrnou a pospíchají, aby už byl u konce.*“ (Pešat, Z. 1991, s. 224). Nemůžeme autorovi však zcela věřit – sice je kniha napsána formou uvolněného projevu, ale když text pak zhodnotíme, určitě si všimneme velkého množství konkrétních detailů, jejichž zdánlivá nahodilost a malá propojenost nabývá prudce smyslu až na konci vyprávění. Z toho vyplývá, že tento postup, podobně jako i ostatní znaky vzpomínek, je projevem celkové lyrizace vyprávění. Mezi těmito vzpomínkami a lyrickými verši Seiferta lze určitě provést paralelu. Jen na závěr se básník uchýlil k čirým vzpomínkám.

I když tématem bakalářské práce je Seifertova poezie z období poetismu, stručně se dotkneme vývoje Seifertovy poezie v dalším období.

V březnu 1929 byl, spolu se šesti dalšími předními komunistickými spisovateli, vyloučen z komunistické strany, protože podepsal Manifest sedmi protestujících proti bolševizaci v novém vedení Komunistické strany Československa. Následně vstoupil do Československé sociálně demokratické strany dělnické. Seifertova poezie této doby (sbírky **Jablko z klína** (1933),

Ruce Venušiny (1936), **Jaro, sbohem** (1937)) je intimní, plná subjektivní lyriky, melancholických vzpomínek (hlavně na matku) a smutku nad plynoucím časem. Verš je melodický, rým propracovaný, nelze přehlédnout písňovost této poezie.

Seifert je znám uměním reagovat na politické události svojí tvorbou. Jako reakce na mnichovskou zradu vychází sbírka **Zhasněte světla** (1938). Za okupace vycházejí sbírky **Vějíř Boženy Němcové** (1940), **Světlem oděná** (1940), **Kamenný most** (1944). Sbírký měly za úkol sloužit posilou a nadějí národů.

Po 2. světové válce byla jeho tvorba prohlášena za neloajální, buržoazní a únikovou, byl obviněn z toho, že zradil svou třídu. V roce 1949 Seifert zanechal žurnalismu a začal se věnovat výhradně literatuře. V tomto období vyšly jeho sbírky psané v duchu melodické lyriky tradičním rýmovaným veršem jako je **Ruka a Plamen** (1948), **Píseň o Viktorce** (1950) nebo **Maminka** (1954).

Po roce 1956 začíná autorovo desetileté „odmlčení“ doprovázené těžkou nemocí. Na literární scénu se Seifert vrací v roce 1965 a tvoří ve znamení reflexivní lyriky. Zásadně se mění výraz a forma Seifertovy tvorby: uvolněný nerýmovaný verš, rytmizovaná próza, bez složitých básnických obrazů. Mezi nejvýznamnější sbírky tohoto období patří **Koncert na ostrově** (1965), **Halleyova kometa** (1967).

Poezie Seiferta byla poctěna významnými státními cenami v letech 1936, 1955 a 1968. V roce 1967 byl jmenován národním umělcem. V letech 1968–1970 byl předsedou Československého svazu spisovatelů. V prosinci 1976 patřil mezi první signatáře Charty 77. Za své aktivní vystupování byl v období tzv. normalizace nucen odejít do ústraní. V tomto období byl stále více orientován na český disent, jeho díla pravidelně vycházela v samizdatu. Tak například **Morový sloup** (1968-1970) je reakcí na dobu po sovětské okupaci. Je plná obav z totalitní moci, objevuje se tady motivy samoty, nemoci, degradace lidskosti, strachu ze smrti.

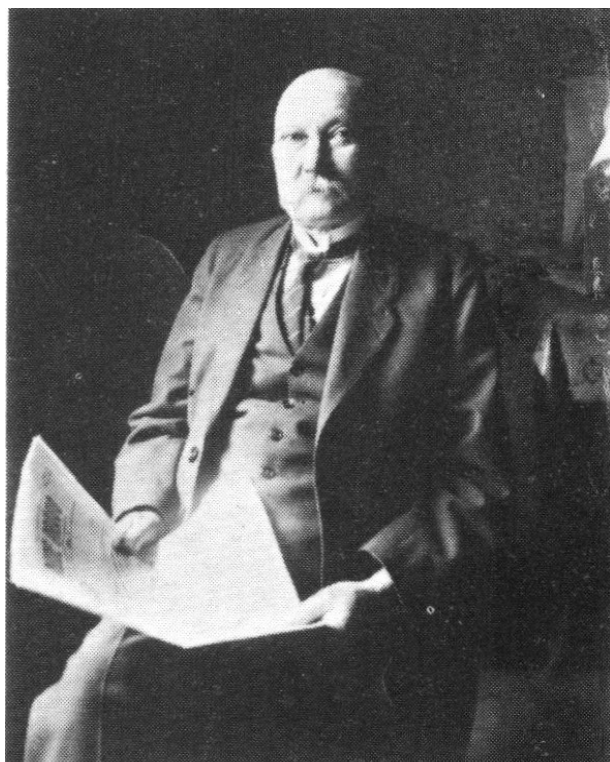
O devět let později ve sbírkách, napsaných na sklonku života (**Deštník s Piccadilly** (1979), kniha vzpomínek **Všecky krásy světa** (1979) a **Býti básníkem** (1983)), se Seifert znova vrací k pozitivnímu náhledu na svět. Objevuje se tady okouzlení světem, radost ze života, smíření. Na rozdíl od rané tvorby jsou ale tato díla jakýmsi loučením. Jsou napsána v duchu intimní a reflexivní lyriky, objevují se tady otázky smyslu života.

Seifertovo básnické dílo směřovalo od proletářské bojovnosti, přes poetistické okouzlení moderní civilizací až k písňovému oproštění tvorby, vyjadřující citový vztah k drobným radostem života, k domovu, rodičům, národu. Podivuhodné je, že i v nejtěžších okamžicích svého života, Seifert nenechal psaní. Prošel sociální bídou, nacistickým a stalinistickým násilím, válkou, těžkou nemocí. Jeho smyslové vnímání, hravost, chuť provokovat byly nahrazeny vážným zamyšlením nad zásadními jevy života, humor a sebeironii vystřídala vážnost. I když se snažil Seifert o změnu stylu a dokonce považoval svojí ranou tvorbu za neseriózní (jak už bylo uvedeno výše, při přepracování sbírky *Na vlnách TSF* spoustu věcí změnil a sbírky z proletářského období vůbec považoval za naivně chlapecké), pořád nacházíme prvky poetistické hravosti ve všech jeho dílech. Ano, je to pořád Jaroslav Seifert – prozrazují ho symboly pro něj tak charakteristické – žena, láska, vlast, domov, česká krajina, Praha, smrt, svoboda.

Když zhodnotíme život a dílo Jaroslava Seiferta, bude nám ihned jasné, proč 11.10.1984 obdržel Seifert Nobelovu cenu za literaturu. Přebrať cenu musela však Seifertova dcera, a to kvůli špatnému zdravotnímu stavu autora. Ačkoli to byla velmi významná událost, ve sdělovacích prostředcích ovládaných tehdejšími režimem o tom padla jenom suchá zmínka. Dnes si však celý národ uvědomuje, že Jaroslav Seifert je skutečně jediným českým literátem, který Nobelovu cenu získal a je na to pyšný. Cena Seifertovi byla udělena za „*poezii, která svěží smyslovostí a mimořádnou vynalézavostí podává osvobozující obraz lidské nezdolnosti a mnohotvárnosti*“. (<http://www.pwf.cz/cz/archiv-autoru/jaroslav-seifert/>)



Matka J. Seiferta



Otec J. Seiferta



Rodný dům J. Seiferta v Riegrově (dnes Bořivojově) ulici na Žižkově (pohled ze dvora)



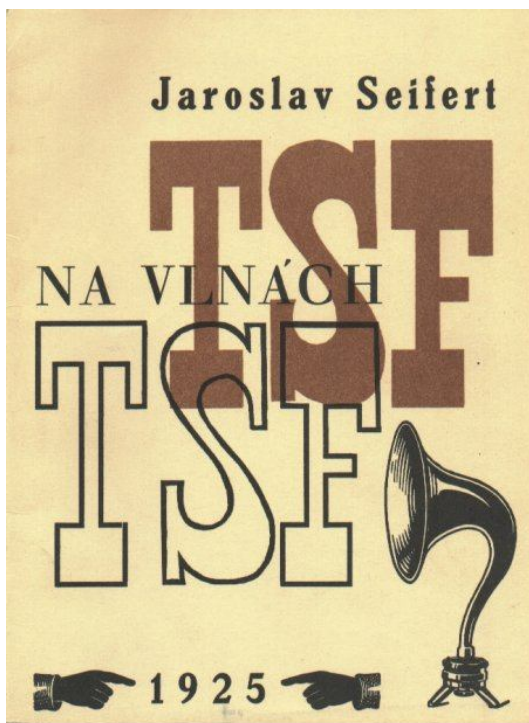
Malý Jaroslav (olej A. Barnaše)



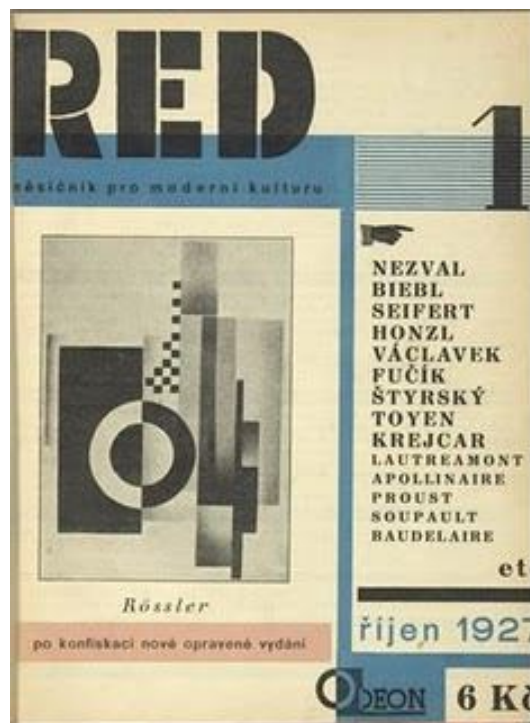
Jaroslav Seifert ve 20. letech



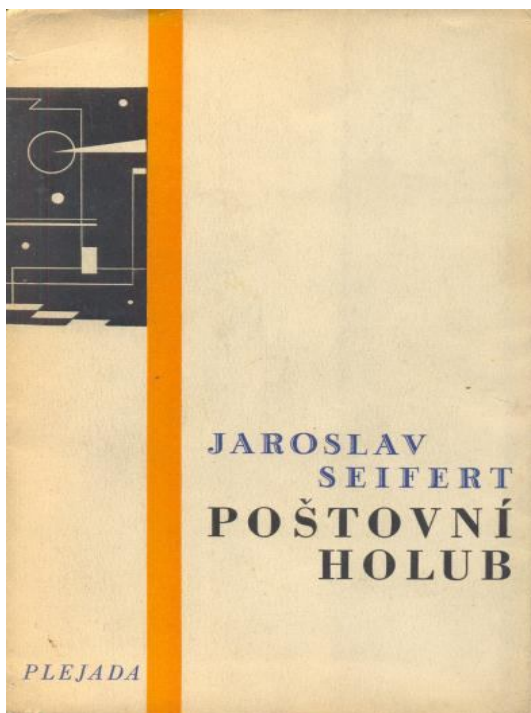
Obálka K. Teigeho k Seifertově první sbírce básní (1921)



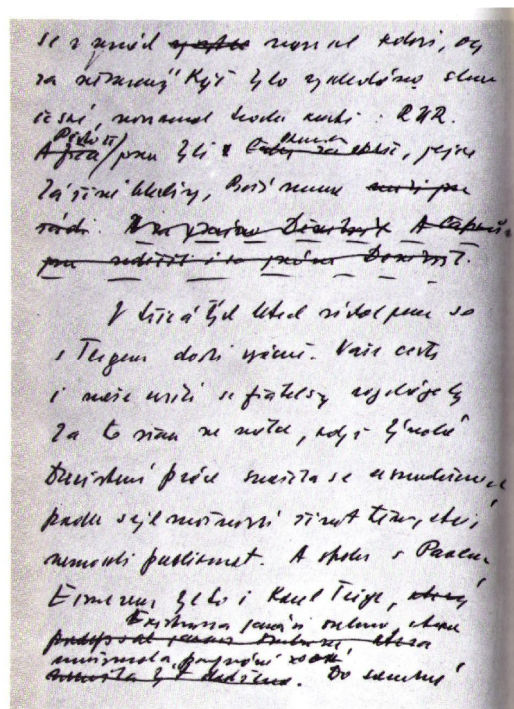
*Teigeho obálka ke sbírce básní
Na vlnách TSF*



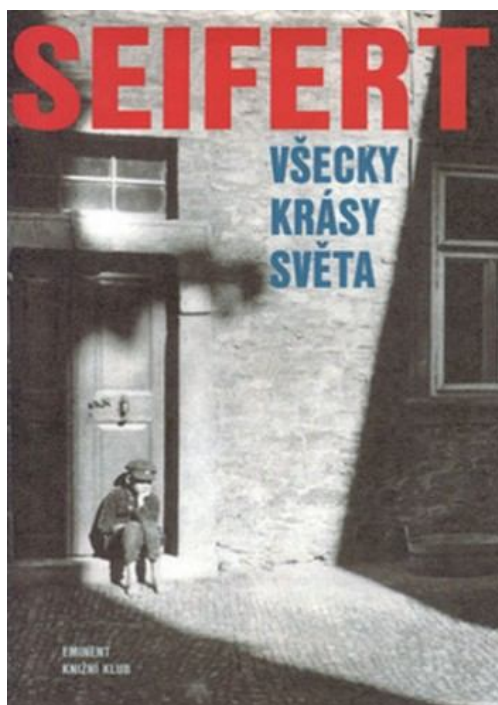
*Obálka měsíčníku pro moderní kulturu
RED*



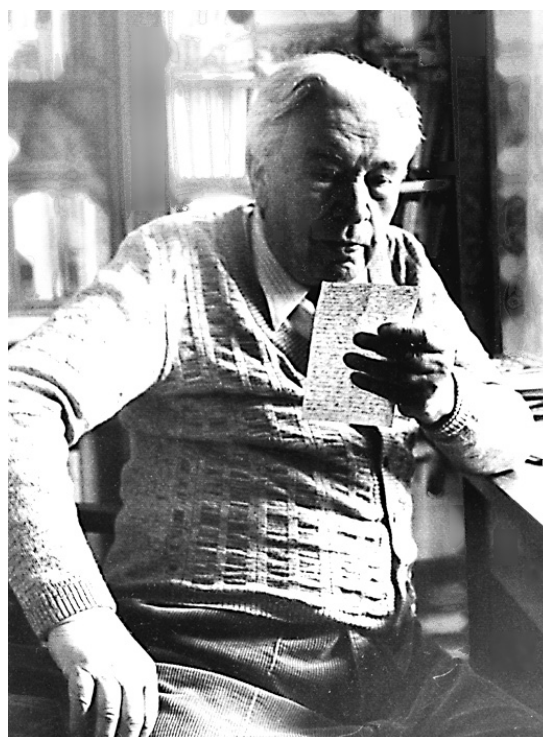
Obálka Seifertovy sbírky Poštovní holub



Rukopis J. Seiferta (Všecky krásy světa)



Obálky knihy Všecky krásy světa



Seifert na sklonku života

Seznam použité literatury

Básnické sbírky a paměti:

Nezval, V.: ABECEDA. Praha, J. Otto spol. s.r.o. 1926.

Seifert, J.: Na vlnách TSF. Praha, Československý spisovatel 1992.

Seifert, J.: Poštovní holub. Jablko s klína. Ruce Venušiny. Praha, Akropolis 2001.

Seifert, J.: Slavík zpívá špatně. Praha, Elektronická verze – Borovička, L. 2003.

Seifert, J.: Všecky krásy světa. Praha, Eminent, 1999.

Odborná literatura:

Balajka, B., Soldán, L., Charous, E.: Přehledné dějiny literatury II. Praha, Fortuna 2005.

Blažke, J.: Kouzelné zrcadlo literatury. Praha, Velryba 2003.

Chvatík, K., Pešat, Z.: Poetismus. Praha, Odeon 1973.

Pešat, Z.: Jaroslav Seifert. Praha, Československý spisovatel 1991.

Píša, A. M.: Stopami poezie. Praha, Československý spisovatel 1962.

Svozil, B.: Česká literatura ve zkratce. Praha, Brána 2000.

Vlašín, Š. a kolektiv: Slovník literárních směrů a skupin. Praha, Panorama 1983.

Internetové stránky:

<http://cs.wikipedia.org/>

<http://www.pwf.cz/>

Přílohy