

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Věra Točínová

Pásmo Guillaume Apollinaire a jeho odraz v

Novém Ikarovi Konstantina Biebla

Zone of Guillaume Apollinaire and his reflection

in the Nový Ikaros of Konstantin Biebl

Praha 2012

Vedoucí práce: prof. Dr. phil. Josef Vojvodík, M. A.

Ráda bych na tomto místě poděkovala svému vedoucímu bakalářské práce prof. Dr. phil. Josefu Vojvodíkovi, M. A., za jeho podporu, vstřícný přístup, přínosné připomínky a rady.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval/a samostatně, že jsem řádně citoval/a všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze

dne

22.5.2012

.....

.....

Jméno autora/autorky

Abstrakt

Tato práce si klade za úkol rozebrat a vzájemné porovnat dvě polytematické skladby, a to Pásmo Guillaumea Apollinairea a Nového Ikara Konstantina Biebla. Cílem práce je zodpovědět na základě porovnání obou básní otázku, zda je Pásmo pretextem Nového Ikara, a pokud ano, tak nakolik se Pásmo po formální i tematické stránce odráží v Novém Ikarovi, a nakolik ho naopak Nový Ikaros překračuje. Samotnému rozboru předchází teoretická část, která uvádí do problematiky pásmových skladeb 20. a 30. let 20. století v Čechách.

Klíčová slova

Biebl, Apollinaire, Pásmo, Nový Ikaros

Abstract

This work aims to analyze and to compare two poly-thematic poems – Zone of Guillaume Apollinaire and Nový Ikaros of Konstantin Biebl. The aim is to answer by comparing the two poems a question whether the Zone is pretext for the Nový Ikaros and if so, how much the Nový Ikaros reflects formally and thematically the Zone and if yes, how much does the Nový Ikaros overcome the Zone. The actual analysis is preceded by theoretical part that introduces the issue of zone compositions in 20th and 30th of the 20th century in Czech Republic.

Keywords

Biebl, Apollinaire, Zone, Nový Ikaros

Obsah

Úvod	8
1. Pásmo jako klíčový typ básně v českém prostředí	9
1.1 Uvedení Pásma Guillaumea Apollinaira do českého prostředí	9
1.2 Dvě fáze české polytematické poezie	10
2. Pásmo jako básnická forma	12
3. Stručné představení Apollinairova Pásma a Bieblova Nového Ikara	15
3.1. Pásmo Guillaumea Apollinaira	15
3.2. Nový Ikaros Konstantina Biebla	16
4. Metodika rozboru poetiky básní	18
5. Formální stránka básní	19
5.1 Rozložení do strof	19
5.1.1 Pásmo	19
5.1.2. Nový Ikaros	21
5.2. Verš	23
5.2.1 Pásmo	23
5.2.2 Nový Ikaros	23
5.3. Rým	24
5.3.1. Pásmo	24
5.3.2. Nový Ikaros	25
5.4 Interpunkce a grafická podoba	26
5.4.1. Pásmo	26
5.4.2. Nový Ikaros	27
5.5 Přesah	27
5.5.1. Pásmo	27
5.5.2. Nový Ikaros	28
6. Využití básnických figur	29

6.1. Pásmo.....	29
6.2 Nový Ikaros.....	30
7. Využití gramatické osoby v poetice básní.....	32
7.1 Užití první osoby jednotného čísla (já).....	32
7.1.1. Pásmo.....	32
7.1.2. Nový Ikaros.....	33
7.2 Užití druhé osoby jednotného čísla (ty).....	34
7.2.1. Pásmo.....	34
7.2.2. Nový Ikaros.....	35
7.3 Užití dalších gramatických osob.....	37
7.3.1. Pásmo.....	37
7.3.2. Nový Ikaros.....	38
8. Využití gramatického času v poetice básní.....	41
8.1 Pásmo.....	41
8.2. Nový Ikaros.....	42
9. Tematický rozbor básní.....	45
9.1. Pásmo.....	45
9.3 Nový Ikaros.....	51
Závěr.....	61
Seznam pramenů.....	63
Seznam odborné literatury.....	63
Elektronické zdroje.....	65

Úvod

Úkolem této práce je rozbor a vzájemné porovnání dvou polytematických skladeb, a to Pásma Guillaumea Apollinaira a Nového Ikara Konstantina Biebla. Cílem práce je zodpovědět na základě porovnání obou básní otázku, zda je Pásmo pretextem Nového Ikara a pokud ano, tak nakolik se Pásmo po formální i tematické stránce odráží v Novém Ikarovi a nakolik ho naopak Nový Ikaros překračuje. Toto téma jsem si vybrala, protože mu (z mého pohledu) není v odborné literatuře věnována dostatečná pozornost.

V první kapitole popíši vstup Pásma, jako nového druhu skladby, na českou avantgardní scénu a proč je pásmo klíčovým typem básně v českém prostředí (zejména ve 20. a 30. let). V první části první kapitoly se budu věnovat uvedení Apollinairova Pásma do českého prostředí prostřednictvím Karla Čapka. Ve druhé části se budu věnovat dvěma fázím české polytematické poezie. Ve druhé kapitole popíši pásmo obecně jako básnickou formu s přihlédnutím ke dvěma výše uvedeným skladbám.

Ve třetí kapitole krátce představím obě díla z hlediska literární historie a dobového ohlasu a představím také základní charakteristiku obou básní. Ačkoliv není náplní této práce literárněhistorický kontext, považuji za vhodné uvést základní údaje a charakteristiky obou skladeb.

Ve čtvrté kapitole představím zvolenou metodiku práce s přihlédnutím k problematice překladu Pásma.

V páté kapitole představím obě skladby po stránce formální. Zaměřím se na techniku strofy, verše, rýmu a dále na grafické uspořádání básní a přesah. Porovnáám také v jednotlivých podkapitolách obě básně s přihlédnutím k otázce, zda Biebl vychází z apollinairovského pretextu. V šesté kapitole se zaměřím na užití básnických figur a srovnám užití v obou skladbách. V sedmé a osmé kapitole potom popíši a porovnáám využití gramatické osoby a gramatického času.

V závěrečné deváté kapitole se zaměřím na tematický rozbor obou básní a porovnání práce s tématy a motivy v jednotlivých částech skladeb a na jejich vzájemné propojení.

1. Pásmo jako klíčový typ básně v českém prostředí

1.1 Uvedení Pásma Guillaumea Apollinairea do českého prostředí

V prosinci 1912 publikuje v revui *Soirées de Paris* Guillaume Apollinaire zásadní skladbu svého díla *Pásmo (Zone)*. Již v dubnu 1913 potom tuto báseň zařazuje na první místo své sbírky *Alkoholy (Alcools)*. Polemika o prvenství skladby pásmového typu mezi Apollinairem a Cendrarsem překračuje rámeček této práce. Tématem se zabývá např. Zdeněk Pešat ve své studii *K sémantice kompozice Apollinairovy a Cendrarsových poém*.¹

Ve francouzském prostředí není Apollinaire jediný, kdo přichází s novým pojetím umění. Na přelomu let 1912 a 1913 přechází Pablo Picasso od analytického kubismu k syntetickému a začíná využívat techniku koláže. V roce 1913 vychází také několik zásadních děl francouzské literatury, příkladem je první díl *Hledání ztraceného času* Marcela Prousta (*Du Côté de chez Swann*) nebo *La Tapisserie de Notre-Dame* Charlese Pégyho. Motiv koláže, vzpomínek a návratu do dětství tedy není jen objevem Guillaumea Apollinairea.²

Pohorský ve své stati *Pásmo* upozorňuje na fakt, že je třeba *Pásmo* a jeho dopad vnímat v širším kontextu *evropské avantgardy před první světovou válkou, s hledáním ve výtvarném umění (kubismus a futurismus), s rozvojem kinematografie, s novými cestami v próze (M. Proust, J. Joyce) i v poezii (T. S. Eliot), jakož i s některými dobovými technickými objevy (fonograf, první pokusy s létáním, bezdrátová komunikace a další)*.³

Pro české prostředí je ale podstatnější rok vydání prvního překladu Apollinairova Pásma. 6. 2. 1919 vychází v dvojčísle 21–22 Neumannova časopisu *Červen* překlad Karla Čapka. Samostatně knižně poté vychází v červnu 1919 (nakladatelství Fr. Borový) s 15 linoryty Josefa Čapka (v *Červnu* pouze s 12 linoryty).

¹ PEŠAT, Zdeněk: *K sémantice kompozice Apollinairovy a Cendrarsových poém*. In: Týž. *Dialogy s poezií*. Československý spisovatel, Praha 1985, s. 155–161.

² Další soudobá díla uvádí např. Michal Bauer ve stati *Pásmo* (BAUER, Michal. *Pásmo*. In: VOJVODÍK, Josef, WIENDL, Jan. *Heslár české Avantgardy: Estetické Koncepty a Proměny Uměleckých Postupů V Letech 1908-1958*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2011, s. 258–259.

³ POHORSKÝ, Aleš. *Pásmo*. In: Týž. *Poetika české meziválečné literatury*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 56.

Podle Nezvala si Čapek *osvojil do posledního odstínu kulturu řeči těch, kdož začátkem 20. století vedou české básnické slovo [...] k prostotě vyššího stupně.*⁴ Podle Pešata Čapek nejen přispěl k proměně básnického jazyka, ale také si *osvojil i nové technické postupy české poezie [...] a integroval všechny její novější objevy, sloučil v jediný celek to, co dosud bylo roztroušeno v individuálních projevech české poezie od devadesátých let do první světové války.*⁵ Pešat dále ve své studii upozorňuje na fakt, že česká poezie byla schopna rychlé akceptace Apollinairova díla díky předchozímu vývoji české moderny a symbolismu, který vnesl do poezie reflexní prvek (prvek hodnocení situace). Ten se *stává analýzou, [...] která do příběhu anachronicky vnáší prvky moderního životního pocitu, vnitřní rozeklanosti, pocitu marnosti atd.*⁶

Je nutné také počítat s vlivem meziválečné doby na českou poezii (a to nejen pásmového typu). České umělce, stejně jako Apollinaira, nadchla a inspirovala moderní technika (létání, fonograf, telegraf), pokrok a civilizace, kinematografie (postavy, střih, dynamika, rychlost, úsečnost a simultánnost děje) a fotografie (momentka, zachycení pohybu), atd. I oni se toužili vypořádat se starými básnickými postupy a pojmout novou realitu všední skutečnosti.

Do tohoto prostředí pak snadno vklouzl Čapkův překlad jako mezičlánek ve vývoji české polytematické básně, tj. pásma.

1.2 Dvě fáze české polytematické poezie

Za básně inspirované Apollinairovým Pásmem po formální i tematické stránce jsou obecně považovány básně ze dvou období.

Prvním je rok 1921, ve kterém vyšel Svatý kopeček (Jiří Wolker), Jeden den doma (Konstantin Biebl) a Svatba (Svata Kadlec).

Druhým obdobím jsou léta 1927–1929. Z roku 1927 je báseň Akrobat (Vítězslav Nezval), Panychida (Vilém Závada) a z roku 1929 Nový Ikaros (Konstantin Biebl). K tomuto období se ještě řadí brněnský časopis Pásmo (1924–1927).⁷

⁴ NEZVAL, Vítězslav. Průvodce mladých básníků. In: ČAPEK, Karel. *Francouzská poezie a jiné překlady*. Praha: SNKHLU, 1957, s. 5.

⁵ PEŠAT, Zdeněk: Apollinairovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poezie. In: Týž. *Dialogy s poesíí*. Československý spisovatel, Praha 1985, s. 113.

⁶ PEŠAT, ref. 5, s. 112.

⁷ Srov. HALÍK, Miroslav. Závěrem. In: ČAPEK, Karel. *Francouzská poezie a jiné překlady*. Praha: SNKHLU, 1957, s. 373; PEŠAT, Zdeněk: Apollinairovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poezie.

Česká literatura od počátku k dnešku ještě uvádí do prvního období Růženic (Zdeněk Kalista) a do druhého období navíc Edisona (Vítězslav Nezval).⁸

Zatímco Pešat jasně odděluje dvě fáze podle výše uvedeného rozložení,⁹ Pohorský uznává zdánlivý zlom dvou fází, nicméně dodává, že poetismus nepřetrhl linii pásmových skladeb inspirovaných Pásmem, ale naopak ji pomohl překlenout. Vliv Apollinairova Pásma pak vidí i v Podivuhodném kouzelníkovi (Vítězslav Nezval, 1922) a ve skladbě Premier plan (1926).¹⁰

Podle Bauera je rozdělení do dvou období, které předkládá Pešat, značně umělé, neboť Kadlecova báseň se stala součástí jeho sbírky *Svatá rodina* z roku 1927, *Wolkerův Svatý kopeček* vyšel knižně v roce 1926, *Bieblova báseň Jeden den doma se objevila v marginálním tisku Almanach lounského studentstva, v podobě obecně dostupného vydání až roku 1954 v pátém svazku Bieblova Díla*.¹¹

V tomto případě však nevidím důvod odvozovat vývojovou řadu českých polytematických básní na základě *obecně dostupného vydání*, ale právě na základě vzniku a prvního vydání básně. Např. ačkoli *Wolkerův Svatý kopeček* vyšel knižně až roku 1926, nejedná se o dílo vrcholného poetismu, navíc básník zemřel roku 1924. Pešatovo rozdělení považuji, s přihlédnutím k Pohorského poznámce o plynulém přechodu fází, který se projevoval i v nepásmových skladbách, za vhodné.

In: Týž. *Dialogy s poesii*. Československý spisovatel, Praha 1985, s. 114 a 119; POHORSKÝ, Aleš. Pásmo. In: Týž. *Poetika české meziválečné literatury*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 63.

⁸ LEHÁR, Jan; STICH Alexandr a kol. *Česká literatura od počátku k dnešku*. Praha: NLN, 1998, s. 585.

⁹ PEŠAT, ref. 5, s. 114–119

¹⁰ POHORSKÝ, ref. 3, s. 63.

¹¹ BAUER, Michal. Pásmo. In: VOJVODÍK, Josef, WIENDL, Jan. *Heslář české avantgardy: Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2011, s. 260.

2. Pásmo jako básnická forma

Stručnou definici nabízí poetický slovník: *Pásmo je typ básně založený na volném spojování tematicky různorodých a samostatných veršů, které teprve ve větším celku prokazují souvislosti a vytvářejí smysl básně.*¹²

Detailněji se fenoménu této polytematické básně věnuje Pohorský ve stati Pásmo. Původ názvu *pásmo* vidí jednoznačně ve zvoleném názvu skladby v překladu Karla Čapka. Ten vychází z originálního názvu básně *Zone*.¹³ To lze přeložit jako zónu, oblast, pole nebo právě pásmo.

Podle Pohorského *zone* ve francouzštině znamená *územně vymezený pruh země, prostor nebo oblast*¹⁴, ale také *prstenec lidových čtvrtí kolem Paříže*.¹⁵

Čeština má oproti francouzštině ještě jeden význam slova *pásmo*, a to *význam řetězce článků, pospojovaných jeden za druhým a v přeneseném smyslu, na rozdíl od slova francouzského, i časový sled výjevů, které mohou být značně rozmanité, ale tvoří dohromady jeden celek*.¹⁶

Pohorský zdůrazňuje, že v žánru pásma nejde jen o stránku provedení, ale také o celkový životní přístup a snahu se vyrovnat se společenskými a civilizačními změnami počátku 20. století. Odtud pak, podle Pohorského, pramení důraz na *dynamickou stránku skutečnosti*.¹⁷

Pešat zdůrazňuje rozdíl ve formě pásma Apollinairova Pásma a ve formě českých pásmových skladeb, především těch, které označuje jako první fázi (Svatý kopeček, Svatba, Jeden den doma). Pásmo Pešat vidí jako *volný tok básnického vědomí, v němž se navzájem prolíná vnitřní a vnější realita, prvky lyrické a epické, přítomnost a minulost, dosud striktně oddělené kategorie komična a tragična*.¹⁸ Apollinaire podle něj stírá hranice mezi lyrikou a epikou a text simultánně zbavuje prvků časové posloupnosti a dějovosti.¹⁹ Nicméně v první etapě českých pásmových skladeb se podle Pešata *mnohem méně uplatňuje jeho analytická stránka, pojetí poezie jako subjektivního*

¹² BRUKNER, Josef; FILIP, Jiří. *Poetický slovník*. Praha: Mladá Fronta, 1997, s. 25.

¹³ POHORSKÝ, ref. 3, s. 56.

¹⁴ Tamtéž.

¹⁵ Tamtéž.

¹⁶ Tamtéž.

¹⁷ Tamtéž.

¹⁸ PEŠAT, ref. 5, s. 115.

¹⁹ Tamtéž.

*proudu vědomí a z něho pramenící polytematičnost a prudké střídání pocitů, žánrových i časových rovin. Místo toho byl [...] položen důraz na koherenci tématu rozvedeného a zdůrazněného řadou podpůrných motivů, které se však sbíhají do jediného bodu – jednoty významové výstavby skladby.*²⁰

Druhou fází již vidí blíže Apollinairově pretextu a uvádí, že *ve srovnání s fází první v ní převládá důraz na analytickou stránku, která se projevuje uvolněním struktury vazby, rozkládáním soudržné tematické osnovy a s ní i významové jednoznačnosti. V této fázi dochází také k ostřejšímu střídání žánrových rovin, přičemž proti názorové jednotlosti první fáze je mnohem více zdůrazněna rozpornost světa i subjektu.*²¹

O básních Akrobat a Nový Ikaros se Pešat dále vyjadřuje jako o těch, které apollinairovskou předlohu přerostly.²²

Nezval v Akrobatovi podle Pešata nahrazuje apollinairovskou polytematičnost *uvolněností a bohatou asociativní obrazností uvnitř jednotlivých motivů [...] Apollinairovská struktura [v Akrobatovi] přerůstá sama sebe, stávajíc se při svém plném rozvinutí sice osnovnou, ale přece jen podřízenou složkou vnitřní výstavby skladby.*²³

Biebl v Novém Ikarovi, podle Pešata, také přesahuje apollinairovský pretext, ovšem v jiném směru než Nezval. Pešat uvádí, že Biebl Apollinaira přesahuje *v důslednosti, s jakou rozkládá i to, co ještě u Apollinaira mělo ráz dostředivý. A to nejen pokud jde o charakter volného verše, jeho pravidelnou splyvavou intonaci, rýmy a asonance, ale především v tom, jak od básníkova pásma vědomí zasazeného přece jen do víceméně pevných obrysů pařížských toulek Biebl pokročil k pásmu podvědomí, jehož pevné břehy jsou natolik v nedohlednu, že pozorovatel vnímá jen širokou, volně plynoucí hladinu.*²⁴ Zároveň však Pešat dodává, že někteří doboví kritici v tomto pojetí *shledávali projev anarchie a amorfnosti.*²⁵

Obecně v druhé fázi vidí Pešat posun v uchopení látky. Druhé období souvisí s konečnou fází poetismu, který *vstupuje do období svého dovršení, jehož znakem je*

²⁰ PEŠAT, ref. 5, s. 118.

²¹ PEŠAT, ref. 5, s. 124.

²² PEŠAT, ref. 5, s. 121 a 122.

²³ PEŠAT, ref. 5, s. 121.

²⁴ PEŠAT, ref. 5, s. 122.

²⁵ PEŠAT, ref. 5, s. 123.

*směřování k velkým syntetickým dílům.*²⁶ Těmi jsou právě Akrobat a Edison (Vítězslav Nezval) a Nový Ikaros (Konstantin Biebl).

²⁶ PEŠAT, Zdeněk. Poesie. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan a kol. *Dějiny české literatury*. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 203.

3. Stručné představení Apollinairova Pásma a Bieblova Nového Ikara

Ačkoliv není náplní této práce literárněhistorický kontext a vývoj těchto básní, považují za vhodné uvést základní údaje a charakteristiky obou skladeb.

3.1. Pásmo Guillaumea Apollinaira

Jak jsem již uvedla, Pásmo Guillaumea Apollinaira vyšlo poprvé v revui *Soirées de Paris*. Následně ji Apollinaire zařadil do své sbírky *Alkoholy* (*Alcools*). Sbíрка byla publikována v roce 1913 pod názvem *Alcools* (1898–1913) v nakladatelství *Mercure de France* a zahrnuje texty z let 1903–1913.

Alkoholy není původní název sbírky, ještě roku 1910 o ní mluví Alain Fournier v *Paris-Journalu* jako o *Kořalce*. O tomto názvu se v kubistických kruzích bouřlivě diskutovalo. Apollinairovi se ale tento název při přípravě vydání znelíbil, a tak přes všechny protesty nakonec sbírku pojmenoval právě *Alkoholy*. Na obálce se objevil jeho portrét namalovaný Pabem Picassem.²⁷

Nová a moderní je především myšlenková koncepce autorova díla. Ačkoliv Apollinaire zachovává základy klasicistní estetiky (nenavazuje tedy ani na generaci *prokletých básníků*), formuluje ve své přednášce z roku 1917 *L'Esprit nouveau et les poètes* [Nový duch a básníci] *základy nové moderní poetiky, založené na překvapení. Napříště, domníval se Apollinaire, už realita nebude zpodobována, nýbrž tvořena.*²⁸

Mystika v Pásmu s modernitou nekontrastuje, ale koexistuje s ní ve vzájemné symbióze. Apollinaire velice umně zakrýval i své pocity, které nechal tu a tam povylézt ve své milostné poezii, nikdy je však nenechal vytrysknout naplno. Tímto rysem se přibližuje parnasistické poezii. I přes toto potlačování sebe sama je jeho poesie plná fantazie, imaginace a dobrodružného vyprávění. Jeho vypravěčská exaltace a expresivita přímo souvisí se třetím rysem, a to lyrismem.²⁹

²⁷ ADÉMA, Pierre Marcel. *Guillaume Apollinaire*. Praha: Československý spisovatel, 1981, s. 234–235.

²⁸ FRYČER, Jaroslav, et al. *Slovník francouzsky píšících spisovatelů: Francie, Belgie, Lucembursko, Švýcarsko, Kanada, Maghreb a severní Afrika, „Černá“ Afrika, Libanon, Oblast Indického a Tichého oceánu*. Praha: Libri, 2002, s. 79.

²⁹ MAULPOIX, Jean-Michel. *Jean-Michel Maulpoix et cie: Poesie - prose - critique littéraire - photographie* [online]. 2010, Dernière mise à jour le 7 mai 2012 [cit. 2012-05-07]. *Alcools de Guillaume Apollinaire*. Dostupné z WWW: <<http://www.maulpoix.net/Apollinaire.htm>>.

André Breton prý o Apollinairovi řekl: *Guillaume Apollinaire je zosobněný lyrismus*.³⁰ Jeho lyrismus ale není unylý a fádní. Naopak je plný nadšení a fantazie. Především v milostných polohách díla je Apollinaire velice sentimentální a melancholický. Všeobecně je kladen důraz na subjektivitu, osobitost, ale také na zvukomalebnost a muzikálnost díla.³¹

Apollinairovo světoobčanství, nestrannost a nedostatek vlastenectví se přisuzuje jeho vykořenění. Ačkoliv našel domov v Paříži, nikdy nikde nebyl skutečně doma, netíhnul k žádné *rodné hroudě* a tak se vyhnul nadšeným vlasteneckým projevům svých současníků. Ani např. válku nechápal vlastenecky (jako Francouzi), ale jako zkušenost, dobrodružství a nový námět. Hledání vlastních kořenů a nejistota původu se odrážela i v jeho velké zálibě ve středověku a jeho literatuře.³²

3.2. Nový Ikaros Konstantina Biebla

Nový Ikaros vyšel jako samostatná báseň roku 1929 s věnováním E. F. Burianovi. Spadá tedy do období konce poetismu, naznačuje však Bieblův přechod k surrealismu.³³

Bieblova poetika je silně ovlivněna osobní zkušeností. Biebl jako jediný z českých avantgardních básníků bojoval na frontě a skutečně podnikl exotickou cestu na Jávou, tudíž v jeho poetice najdeme silný osobní prožitek a hlubší emoční základ.

Skladba, dělená na čtyři oddíly (tematicky zhruba odpovídají obrazu smrti, reminiscenci války, vzpomínkám na cesty po světě a prožitku lásky), je neobvyklá svou délkou a zároveň je vrcholem využití apollinairovského pretextu a pásmové formy. Biebl Apollinaira po formální i tematické stránce silně přesahuje a tematický rozklad skutečnosti, absenci hlavního tématu a rozložení mikrotémat napříč oddíly dovádí do velkého, zdánlivě nekoherentního, syntetického celku. *Motivy a časové roviny se tu ustavičně přeskupují. Zážitky z dětství střídají obrazy z cest na Jávou, do erotických scén či výjevů denního života se vklínají válečné hrůzy. [...] Útržky dějů se prolínají se snovými, podvědomými vidinami. [...] Metoda asociativního, překvapivého spojování vzdálených jevů v Novém Ikarovi vrcholí.*³⁴

³⁰ Tamtéž: Pour André Breton, *Guillaume Apollinaire est le lyrisme personnellement*.

³¹ Tamtéž.

³² Tamtéž.

³³ PEŠAT, Zdeněk. Nový Ikaros – Konstantin Biebl 1929. In: ČERVENKA, Miroslav a kol. *Slovník básnických knih*. Praha: Československý spisovatel, 1990, s. 182.

³⁴ Viz 8, s. 584.

Fakt, že báseň již není pouze záležitostí hravého poetismu, ale že Biebl přechází k těžší látce válečné zkušenosti a smrti, komentuje Šalda: [...] *až tísnivé bohatství dojmů a postřehů vržených před tebe úchvatnou metodou kinematografickou a zavěšených do prázdna. Odtud ten spádový tragický dojem této básně, odtud ta hrůza, kterou dýše. Znáám máloco otřesnějšího v české poezii než závěr prvního zpěvu s opakujícím se refrémem „do tmy a prázdna“.* [...] *Proto bude Nový Ikaros datem svého druhu.*³⁵

Mytický motiv Ikara a jeho pádu báseň prostupuje a stává se symbolem pomíjivosti lidského údělu a věčného pádu a znovuzrození básníka, který sestupuje na dno svého nitra (až do nevědomí), aby došel poznání, které je trestáno pádem. Znovuzrozený básník (nový Ikaros) však již může plout bez rizika (*Miluji změnu | pluji všemi moři*). Podle Pešata se *příběh stal symbolem touhy moderního básníka, aby podobně jako Ikaros – byť za cenu ztroskotání – našel v sobě křídla, odvahu fantazií překlenout prostor a čas.*³⁶

Vojvodík vidí básníka jako moderního Ikara, *který se bez rizika pohybuje v aviatickém, ale stejně tak v nautickém prostoru, který pro něj není prostorem k zániku, ale znovuzrození stálé proměny.* [...] *Ponořit se do proudu světa, který již nemá jednotící smysl, řád a cíl, který je sférou nekonečných možností a jehož principem je neustálé sebeničení a sebetvoření.* [...] *V Bieblově Novém Ikaru je naopak tento pluralismus, tato plavba ‚všemi moři‘ – i s vědomím, že nemá žádný smysl a cíl – otevřenou možností: ‚[...] já všude se cítím doma pod střechou.‘* [...] *Biebl remytologizuje ikarský mýtus po zkušenostech první světové války.*³⁷

³⁵ ŠALDA, F. X. Konstantin Biebl: Nový Ikaros. In: Týž. *Z období Zápisníku II*. Praha: Odeon, 1987, s. 380.

³⁶ POHORSKÝ, ref. 33, s. 180.

³⁷ VOJVODÍK, Josef. Česká n: Vývoj skupiny, proměny, teorie, programy, umělecké postupy. In: VOJVODÍK, Josef, WIENDL, Jan. *Heslář české avantgardy: Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2011, s. 16–17.

4. Metodika rozboru poetiky básní

V následujících kapitolách provedu komplexní rozbor obou skladeb a vzájemné porovnání s předpokladem, že Pásmo je pretextem pro Nového Ikara. Cílem je zjistit, nakolik Nový Ikaros vychází z předlohy Pásma a jak (v jakých směrech) Biebl Apollinaira překračuje.

Verše obou básní jsem očíslovala za účelem snazší orientace.

Jako první provedu rozbor básní po formální stránce (vizuální provedení, rozložení do strof, verš, interpunkce, přesah a využití básnických figur). V dalších dvou kapitolách se zaměřím na využití gramatické osoby a času. Teprve po tomto formálním rozboru naznačím rozbor tematický.

Tento postup považuji za vhodný, protože mi formální rozbor struktury a vystavění básní umožní snáze určit tematický plán a jeho rozložení.

Překážkou ve formálním rozboru básně Pásmo je výběr mezi originálem a překladem Karla Čapka. Čapek totiž v překladu nerespektuje rozdělení do strof, přesahy a další formální aspekty, a to již od začátku básně. Pro rozbor formální stránky jsem se rozhodla pro originál básně s přihlédnutím k překladu (rozdíly v překladu budu uvádět souběžně s rozbohem originálu). Citovat text básně budu pro lepší srozumitelnost již v Čapkově překladu (originální znění uvedu v poznámce pod čarou).

Naopak v kapitolách o využití osob, času a dále v tematickém rozboru se budu držet překladu s přihlédnutím k nesrovnalostem vůči originální verzi básně (rozdíly budu opět uvádět souběžně). Citovat budu stejným způsobem jako u formálního rozboru.

5. Formální stránka básní

5.1 Rozložení do strof

Je otázkou, zda v případě pásmových skladeb obecně lze ještě hovořit o dělení na strofy. Za předpokladu, že strofa (sloka) je myšlenkový celek oddělený od ostatních strof odstupem a obsahující zpravidla alespoň dva verše, lze s rezervou říci, že obě pásmové skladby (Pásmo a Nový Ikaros) jsou děleny do strof.³⁸

5.1.1 Pásmo

Čapek v překladu básně rozložení nerespektuje hned od začátku skladby. Rozložení skladby do strof budu tedy demonstrovat na základě původního Apollinairova textu. Zároveň budu komentovat rozdíly v překladu.

Pásmo tvoří jeden celek nepravidelně dělený do různě dlouhých strof. Budu-li za strofu považovat každou část oddělenou odstupem, pak je Pásmo rozloženo do strof o délce od jednoho do dvaceti osmi veršů. Celkem má skladba v originálu 155 veršů.

Strofy o jednom verši nalezneme hned na začátku básně a dále verše 106–108, 137, 140–143 a na závěr básně verše 154–155:

1 Tím starým světem přec jsi znaven na konec

2 Pastýřko Eiffelko jak bečí stádo mostů dnes

3 Řecký i římský starovek se ti přežily

106 [...] Hle jsi uprostřed melounů v Marseilli

107 Hle jsi v Koblenci v hotelu s obrem na vývěsní tabuli

108 Hle sedíš v Římě pod japonskou mišpulí

137 [...] Jsi pozdě k ránu ve velikém restaurantu

140 [...] Je to dcera městského strážníka prý z Cannes

141 Nevím jaké má ruce jsou tvrdé a rozprýskané

142 Mám nesmírnou soustrast se švy jejího břicha

143 Pokorně dávám svá ústa ubohé dívce se strašným smíchem

154 [...] Sbohem sbohem jsi ospalý

³⁸ K definici strofy srov. HRABÁK, Josef. *Poetika*. Praha: Československý spisovatel, 1973, s. 213; HRABÁK, Josef. *Úvod do teorie verše*. Praha: SPN, 1970, s. 187.

155 *Slunce uťatá hlava*

156 *Se kuku kutáti*³⁹

V případě veršů 106–108 a 137 je odstup mezi strofami užít za účelem skoku v perspektivě. Ve třech verších 106–108 jde o perspektivu zeměpisnou – básník je skokem v Koblenci, Marseille a zas v Římě. Ve verši 137 jde o podobnou situaci – básník je z výčepu rázem ve velkém restaurantu. (Čapek přidává ještě verš navíc *Zpívá se tančí pije se šampaňské*, který v originále chybí.)

Naopak v prvních třech verších básně jde o změnu perspektivy postav, v prvním a třetím verši básník oslovuje svoje minulé já, v druhé oslovuje Eiffelovu věž a stylizuje ji do role pastýřky pařížských mostů.

Ve verších 140–143 jde o rozdělení akcí v rámci jednoho momentu. Básník si všímá dcery strážníka z Cannes (v originále z Jersey), zatímco se baví s jinou dívkou. V těchto verších zároveň odstup umožňuje nechat vystoupit každý verš zvlášť a zvýraznit celou pasáž. Stejně je pak užít odstup i v posledních verších 154–156 (v originále jsou verše jen dva); i zde jde o zvýraznění každého verše zvlášť.

Podíváme-li se na druhý konec spektra délky strof, nejdelší strofou je v básni pasáž 42–70, tj. výjev vzletu Krista – letadla doprovázený různými druhy ptáků. Tato strofa díky tomu, že není přerušena odstupy, snáze zachycuje jediný moment vzletu letadla (v osobě Krista) s ptactvem.

Mezi další delší strofy (za delší považujeme strofy nad 10 veršů) patří obraz *pěkné ulice* (15–24), obraz náboženství a Krista (25–41), obraz úzkosti z nenaplněné lásky (71–80) a obraz imigrantů na nádraží (121–134).

Lze tedy shrnout, že odstupy jsou užity k oddělení/skoku mezi tématy, místy nebo situacemi a dále pro zdůraznění nebo rozfázování situace (v případě jednoveršových strof) nebo pro umocnění jednoho okamžiku (nejdelší strofa).

³⁹ *À la fin tu es las de ce monde ancien | Bergère ô Tour Eiffel le troupeau des pont bêle ce matin | Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine | [...] Te voici à Marseille au milieu des pastèques | Te voici à Coblence à l'hôtel du Géant | Te voici à Rome assis sous un néflier du Japon | [...] Tu es la nuit dans un grand restaurant | [...] Elle est la fille d'un sergent de ville de Jersey | Ses mains que je n'avais pas vues sont dures et gercées | J'ai une pitié immense pour les coutures de son ventre | J'humilie maintenant à une pauvre fille au rire horrible ma bouche | [...] Adieu Adieu | Soleil cou coupé*

5.1.2. Nový Ikaros

Nový Ikaros se skládá ze čtyř zpěvů nepravidelně dělených do různě dlouhých strof. Nejdelší je první zpěv (233 veršů). Druhý zpěv má 120 veršů, třetí zpěv má 133 veršů a čtvrtý 165 veršů. Celkem má tedy skladba 651 veršů.

Budu-li za strofu považovat každou část oddělenou odstupem, stejně jako při rozboru Pásma, pak je Nový Ikaros rozložen do strof o délce od jednoho do dvaadvaceti veršů.

Strofy o jednom verši nalezneme v první, třetí a čtvrtém zpěvu. Jedná se o verše 64, 115, 224 a 225, 231, 308, 354, 395, 442, 480 a 583.

64 [...] má ubohá wauwau

115 [...] Papež vzal na nás hůl

224 [...] Tak zhasne lampa do tmy a prázdna

225 Tak zhasne láska do tmy a prázdna

231 [...] Tak umřeme všichni

308 [...] Bylo to krásné

354 [...] Když já jsem uviděl Cejlon

395 [...] Jindy zas jítí nazpátek jako lezou pod mořem raci

442 [...] Proč ale nikdo z domorodců mne nepoznává

480 [...] Slunce které svítí z nás

583 [...] Od koho máte tu benátskou mozaiku?

Jak je vidět z veršů v porovnání s Pásmem, Biebl se strofami o jednom verši pracuje rozdílně. Efekt zdůraznění každého verše zvláště za účelem gradace užívá Biebl pouze ve verších 224, 225 a 231.

Naopak v ostatních strofách jde o jisté vložené zamyšlení se vzhledem k situaci (kontextu); například *má ubohá wauwau* je povzdechnutím nad smrtí opičky, *Papež vzal na nás hůl* je přechodem mezi procházkou křesťanské a antické části Říma, *Bylo to krásné* je přímá řeč Kleopatry vložená mezi dvě další strofy popisující schůzku atd.

Z této řady vyčnívá verš 354, který by mohl být přiřazen k následujícím dvěma (*Když já jsem spatřil Borneo Sumatru Jávu Celebes | a všechny ty ostrovy dole*).

Nejdelší strofou je sloka o dvaadvaceti verších, která začíná paralelou Jonáše vyvrženého velrybou s básníkem znovu vrženým na svět, znovuzrozeným do různých podob života, které stejně rychle zanikají, jak byly zrozeny (*jsi růže brzy zvadneš | jsi vločka sněhu | hned roztaješ*). Básník se musí ještě mnohokrát zrodit, aby jeho veršům bylo porozuměno (*však dříve nežli někdo mému zpěvu porozumí | já ještě tisíckrát si zlomím vaz*).

Nový Ikaros však neobsahuje jen jednu delší strofu. Jen o dva verše kratší je strofa 448–467, má 20 veršů. Obsahem je obraz básníka, pro kterého je Praha a jeho rodná země cizinou (*já chodil po Praze jako v cizině | jako někdo kdo myslí na domov jenom když odhazuje za sebou pecky od datlí*). Naopak se cítí být doma v cizině, nejlépe v exotické džungli. Obraz uzavírá vzpomínka na krabičku zápalek, symbol ohně – velkého Boha Ohně (již v další strofě).

461 [...] ale ze všeho nejvíce dojala mne krabička zápalek

462 kterou jsem našel hluboko v džungli

463 od těch dob nemohu rozškrtnout sirku

464 bez jistého pocitu posvátné hrůzy

465 navždy mi zůstává velikou záhadou ten žlutý plamínek

466 co plazí se zvolna ke mě po zčernalé žerdi

467 je to vlajka mého boha

Mezi další delší strofy (za delší považujeme strofy nad 10 veršů) patří obraz mraků na obloze (13–22), obraz blouznícího učitele ve vojenské nemocnici (168–181) z prvního zpěvu; obraz nevěst čekajících na své ženichy (234–248) a obdobný obraz ubohých žen z venkova hledajících svoje muže v mapách (259–271) z druhého zpěvu; obraz velkého Boha Ohně (468–479) ze třetího zpěvu a obraz kanibalské lásky (487–498) ze čtvrtého zpěvu.

Lze tedy shrnout, že odstupy jsou užity k vytržení z kontextu, k zvýraznění přechodu mezi tématy, místy nebo situacemi a pro oddělení obrazů a myšlenek. Počet delších strof nebo naopak strof o jednom verši nelze srovnávat, neboť jde o dvě odlišně dlouhé skladby.

5.2. Verš

Obě básně jsou psány volným veršem (nemají pravidelný počet slabik ani uspořádání přízvuků)⁴⁰.

5.2.1 Pásmo

Verše Pásma jsou neobvyklé svou délkou a velmi krátké verše jsou spíše výjimkou (poslední verše *Sbohem sbohem jsi ospalý | Slunce u'atá hlava | Se kuku kutáli*)⁴¹ Jednotlivé verše začínají vždy velkým písmenem. Apollinaire i v této básni používá alexandrin (v podobě tetrametru⁴², trimetru⁴³ a klasického dvanáctislabičného verše), nicméně užití je nepravidelné a nemá pevnou strukturu. Nejdelší sekvence dvanáctislabičného alexandrinu je užitá v obraze ptáků doprovázejících Krista při letu:

61 Z Číny sem přišli pihi pružní a nohací

62 Co mají po jednom křídle a mohou jen v páru létati

63 Pak ejhle holubice duch neposkvrněný sám

64 Jež provází lýrovec a tisícioký páv

65 A fénix hranice jež sama se zapálí

66 V svém žhavém popelu vše na chvíli zahalí

67 Sirény opustily své nebezpečné úskaliny

68 A chvátají krásně zpívající všechny tři

69 A všichni orel fénix i pihi z Číny

*70 Se s létacím strojem svorně pobratří*⁴⁴

5.2.2 Nový Ikaros

Naopak verše Nového Ikara se svou délkou velmi různí a také nezačínají pravidelně majuskulí. To dodává básni místy až prozaický nádech. Krátkými verši, stejně jako

⁴⁰ K definici volného verše např. BRUKNER, Josef; FILIP, Jiří. *Poetický slovník*. Praha: Mladá Fronta, 1997; HRABÁK, Josef. *Poetika*. Praha: Československý spisovatel, 1973, s. 197.

⁴¹ *Adieu Adieu | Soleil cou coupé*

⁴² *À la fin | tu es las | de ce monde | ancien*

⁴³ *J'aime la grâce | de cette rue | industrielle*

⁴⁴ *De Chine sont venus les pihis longs et souples | Qui n'ont qu'une seule aile et qui volent par couples | Puis voici la colombe esprit immaculé | Qu'escortent l'oiseau-lyre et le paon ocellé | Le phénix ce bûcher qui soi-même s'engendre | Un instant voile tout de son ardente cendre | Les sirènes laissant les périlleux détroits*

Arrivent en chantant bellement toutes trois | Et tous aigle phénix et pihis de la Chine | Fraternalisent avec la volante machine

Apollinaire, Biebl báseň uzavírá (*Miluji změnu | pluji všemi moři*). Nejkratší verše obsahují jen jedno nebo dvě slova:

481 [...] *Ó Jeanne d'Arc*

482 *ty bohyně z ostrova Bali*

483 *Momo*

484 *Wewe*

485 *Kapala Glundungan*

Krátké verše pak Biebl často kombinuje s verši dlouhými:

610 [...] *a přebarví vaši duši*

611 *váš salón*

612 *vaše bohy*

613 *vaše mravy*

614 *vaše zvyky*

615 *nažluto namodro nazeleno*

616 *Proto jsem miloval míšenku která se zove Má Krásná Arsiti*

617 *abych si vzpomněl na některá švýcarská jezírka*

618 *Abych zahlédl z okna modrý tok Amazonky*

619 *Abych náhle zaklepal vysoko v horách na bránu tibetského kláštera*

5.3. Rým

5.3.1. Pásmo

Apollinaire v Pásmu užívá rým sdružený (AABB), nicméně v básni se objevují i vers blancs (verše, které postrádají rýmový pár). Ne vždy se postavení vers blancs shoduje s překladem. (Např. *Hle jsi v Koblenci v hotelu s obrem na vývěsní tabuli | Hle sedíš v Římě pod japonskou mišpulí* Čapek překládá jako rýmový pár, ale v originále jsou to dva vers blancs.)

29 [...] *Je devět večer plyn stažen do modra tajně se kradete z ložnice*

30 *Po celou noc se v kolejní kapli modlíte*

37 [...] *Toť dvojmocnina cti a věčnosti*

43 [...] *Kristus panenka oka*

107 [...] Hle jsi v Koblenci v hotelu s obrem na vývěsní tabuli

108 Hle sedíš v Římě pod japonskou mišpulí

142 [...] Mám nesmírnou soustrast se švy jejího břicha

143 Pokorně dávám svá ústa ubohé dívce se strašným smíchem

144 Jsi sám jitro přichází

145 Mlékaři zvoní bandaskami v ulicích⁴⁵

Kvalitativní typy rýmů oscilují mezi chudým a bohatým, velmi častá je asonance, kterou Čapek svým překladem uvedl na českou avantgardní scénu. Pásmo jde proti tradici francouzského mužského a ženského rýmu, a tak můžeme naléznout i dvojici obojího.⁴⁶

5.3.2. Nový Ikaros

Naopak v Novém Ikarovi chybí pravidelný metrický systém a rýmové dvojice se objevují spíše sporadicky. Příkladem mohou být první dva verše motivu *anděla posledního soudu* (podruhé se v básni opakuje ve verších 456–547). Rytmičká daktylotrochejská pasáž s bohatým rýmem umocňuje dynamiku tohoto motivu.

65 [...] zatímco poslední ze všech bílých slonů

66 hluboko v hořících pralesích na Cejlonu

67 zvedá svou polnici celou stříbrnou

Dalším příkladem jsou dvě čtyřverší z obrazu *mrtvé ženy*, které svojí kratší délkou, daktylotrochejskou stopou, střídavým rýmem a opakováním sudých veršů evokují gradující refrén pasáže a zároveň obraz odlehčují, zjemňují.

87 [...] V hrst růžového prachu proměněna

88 odchází krásná bez vrásek

89 jenom tak sama sebou zlehka zapudřena

90 zmizela jako zmizí v zahradě bělásek

101 [...] Mrtvá žena je nevěrná žena

⁴⁵ *Il est neuf heures le gaz est baissé tout bleu vous sortez du dortoir en cachette | Vous priez toute la nuit dans la chapelle du collège | [...] C'est la double potence de l'honneur et de l'éternité | [...] Pupille Christ de l'oeil | [...] Te voici à Coblenz à l'hôtel du Géant | Te voici à Rome assis sous un néflier du Japon | [...] J'ai une pitié immense pour les coutures de son ventre | J'humilie maintenant à une pauvre fille au rire horrible ma bouche | Tu es seul le matin va venir | Les laitiers font tinter leurs bidons dans les rues*

⁴⁶ *Policières - divers*

102 odchází krásná bez vrásek

103 jenom tak zlehka zapudřena

104 zmizela jako zmizí v zahradě bělásek

Příkladem epiforického (identického) rýmu je závěr prvního zpěvu, pasáž vojáka – básníka – bubeníka, který *bubnuje do tmy a prázdna*. V této strofě se střídá identický rým s bohatým. Opakování podporuje naléhavost, dynamiku a gradaci hrůzného obrazu války a smrti.

209 [...] *Jsi bubeník, který náhle zešilel a bubnuje do tmy a prázdna*

210 *chce si to vyřídit s bohem, který z něho udělal toho blázna*

211 *bubnuje bubeník bubnuje k útoku do tmy a prázdna*

212 *kam všichni mrtví se dívají kupředu kupředu do tmy a prázdna*

Podle Holého *ve srovnání s Apollinaiem (Pásmo je napsáno v pravidelném alexandrinu s různými typy rýmů) či s Nezvalovým Edisonem (kde lze rozeznat alexandrin se sdruženým rýmem a trochejským metrem) působí verš Nového Ikara značně nepravidelně. [...] Zajímavý je lehce daktylský spád ve 3. a 4. zpěvu, protože daktylská rytmičtva byla v české poezii předchozího období spojena s rétorickým patosem (S. K. Neumann a proletářská poezie).*⁴⁷

5.4 Interpunkce a grafická podoba

5.4.1. Pásmo

Apollinaire v Pásmu důsledně vynechal interpunkci. Odůvodňuje to tím, že *rytmus a členění verše vytvářejí přirozenou interpunkci, další už je zbytečná.*⁴⁸ Přes toto odvážné tvrzení (za které v Paříži sklídl negativní kritiku), nejspíše pro přehlednost uvádí každý nový verš velkým písmenem, a to i v případě přesahu.

5 [...] *Jen náboženství zůstalo docela nové jenom ono*

6 *Zůstalo prosté jak hangáry v přístavu avionů*⁴⁹

Básník využívá velká písmena také v obecných slovech, kterým chce dát větší váhu. Čapek toto v překladu mnohdy nerespektuje (*Port–Aviation – přístavu avionů, Christianisme – křesťanství, Pape Pie X – papeži Pie* atd.).

⁴⁷ HOLÝ, Jiří. Konstantin Biebl a jeho Nový Ikaros. *Český jazyk a literatura*. 2005/2006, Roč. 56, č. 1, s. 5–6.

⁴⁸ ADÉMA, ref. 27, s. 236.

⁴⁹ *La religion seule est restée toute neuve la religion | Est restée simple comme les hangars de Port-Aviation*

5.4.2. Nový Ikaros

Biebl v Novém Ikarovi zrušení interpunkce využívá po svém; interpunkci sice obecně nepoužívá, zato využívá otazníků. Zatímco Pásmo neobsahuje otázky, v Novém Ikarovi jsou využity pro oslovení osoby (konkrétně postavy Krásné Arsiti) a v jednom případě pro řečnickou otázku (švadlenka ve druhém zpěvu: *A jak já mám najít bratra ve Francii?*).

569 [...] *Byla to Etna? Byla to Krakatoa co vybuchla při vašem smíchu?*

570 *Bylo to na Jávě nebo snad v Japonsku?*

571 *Či jsou ty černé ruce jež skrýváte v bílých prstech rukavic?*

583 [...] *Od koho máte tu benátskou krajku?*

V tomto případě považuji doplnění interpunkčního znaménka otazníku za velmi vhodné vzhledem k porozumění textu (Apollinaire ve svém textu tento problém nemusel řešit).

Pokud jde o využití velkých písmen, Biebl ve své skladbě apollinairovské řešení překračuje. Každý verš nezačíná majuskulí, nicméně užití velkých písmen naznačuje zhruba větné celky. Kromě vlastních jmen, na rozdíl od Apollinaira, Biebl velká písmena nepoužívá pro zvýraznění. Výjimkou je oslovení *Historie* v prvním zpěvu a spojení *Velkého Boha Ohně* ve třetím zpěvu.

5.5 Přesah

5.5.1. Pásmo

Apollinaire využívá přesahu minimálně – na myšlenku obvykle stačí jeden verš. Celkem lze najít čtyři přesahy, z nichž čtvrtý v pořadí je dán překladem. V originále se o přesah nejedná. Nicméně Čapek rozložení veršů a přesahy v ostatních případech respektuje.

5 [...] *Jen náboženství zůstalo docela nové jenom ono*

6 *Zůstalo prosté jak hangáry v přístavu avionů*

31 [...] *Zatím co věčná spanilá hlubina ametystná*

32 *Oblévá navždy planoucí glorii Krista*

49 [...] *Ikarus Enoch a Eliáš Apollonius z Thyany*

50 *Kol prvního letadla krouží u nebeské brány*

133 [...] Nejvíce jsou to Židé a ženy jich s parukami

134 Sedí bezkrevné a hlídají temné krámy⁵⁰

5.5.2. Nový Ikaros

Biebl naopak využívá přesahů hojně. Často si přesah vynucuje dlouhý verš, který obsahuje dvě věty a konec druhé musí být posunut na začátek dalšího verše:

1 Přichází noc už za tmy vplul parník do Cařihradu

2 po teplých vlnách v nachovém moři

129 [...] až dosud nikým nezraněn ty prcháš lehce jako Achilles

130 bitvami tak dávnými tak zašlými že šípy sršící okolo tvoji hlavy

389 [...] jehož pravěká touha postupovati v započatém jím růženci veškerého života

390 nutí nás k závratnému saltu do věčnosti

Básník přesah využívá také k naznačení čárky ve větě nebo oddělení přímé řeči a uvozovací věty ([...] *A jak mám najít bratra ve Francii | uvažuje v duchu švadlenka | rozevírajíc pět roků staré pařížské módy*).

⁵⁰ [...] *La religion seule est restée toute neuve la religion | Est restée simple comme les hangars de Port-Aviation | [...] Tandis qu'éternelle et adorable profondeur améthyste | Tourne à jamais la flamboyante gloire du Christ | [...] Icare Enoch Elie Apollonius de Thyane | Flottent autour du premier aéroplane | [...] Il y a surtout des Juifs leurs femmes portent perruque | Elles restent assises exsangues au fond des boutiques*

6. Využití básnických figur

6.1. Pásmo

Velmi časté je v Pásmu užití opakování, a to jak v rámci jednoho verše (*La religion seule est restée toute neuve la religion*⁵¹ – způsobeno přesahem; *Adieu Adieu*⁵²), tak především jako anafora:

33 [...] *Tot' krásná lilie již všichni pěstíme*

34 *Tot' rusovlasá pochodeň jež větrem nehasne*

35 *Tot' bledý a nachový syn bolestiplné ženy*

36 *Tot' strom vždy modlitbami všemi přetížený*

37 *Tot' dvojmocnina cti a věčnosti*

38 *Tot' hvězda o cípech šesti*

39 *Tot' Bůh jenž v pátek mře a v neděli vzkříšen jesti*

40 *Tot' Kristus který k nebi lépe než letci vzlétá*⁵³

106 [...] *Hle jsi uprostřed melounů v Marseilli*

107 *Hle jsi v Koblenci v hotelu s obrem na vývěsní tabuli*

108 *Hle sedíš v Římě pod japonskou mišpulí*

109 *Hle jsi v Amsterodamu s dívkou jež je ošklivá a tobě hezká se zdá*⁵⁴

Zajímavou epiforou, nebo absolutním rýmem a zároveň epanastrofou je dvojverší v závěru básně (*Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie | Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie*⁵⁵). Tato figura, stejně tak jako opakování v rámci jednoho verše z první ukázky, nebyla převedena do překladu. Uvádím tedy výjimečně verše v originále, aby byly figury zřejmé (překlad v poznámce pod čarou).

⁵¹ *Jen náboženství zůstalo docela nové jenom ono*

⁵² *Sbohem sbohem jsi ospalý*

⁵³ [...] *C'est le beau lys que tous nous cultivons | C'est la torche aux cheveux roux que n'éteint pas le vent | C'est le fils pâle et vermeil de la douloureuse mère | C'est l'arbre toujours touffu de toutes les prières | C'est la double potence de l'honneur et de l'éternité | C'est l'étoile à six branches | C'est Dieu qui meurt le vendredi et ressuscite le dimanche | C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs*

⁵⁴ [...] *Te voici à Marseille au milieu des pastèques | Te voici à Coblenz à l'hôtel du Géant | Te voici à Rome assis sous un néflier du Japon | Te voici à Amsterdam avec une jeune fille que tu trouves belle et qui est laide*

⁵⁵ *A ty piješ ten lih palčivý jako života bol | Tvého života jež piješ jako alkohol*

Paronomázií můžeme nalézt například ve verších 47–48 (*Křičí že zná-li létat má slouti záletník | Andělé létají lehce kolem hezkého letce*⁵⁶). Dalším příkladem paronomázie je závěrečný verš (*Soleil cou coupé*⁵⁷), tentokrát kreativně přeložený za pomoci citoslovce.

Ve velké části pasáže veršů obrazu ptáků doprovázejících letce (54–64) je užitá inverze. Zároveň je celá pasáž enumerací.

Oslovení (apostrofu) lze najít hned v první strofě (*Pastýřko Eiffelko jak bečí stádo mostů dnes*⁵⁸). Druhé oslovení ze stejné strofy je téměř invokací (*Evropan nejmodernější jste vy ó papeži Pie*⁵⁹). V originále básně tento verš předchází ještě jedno oslovení, a to křesťanství.⁶⁰ Čapek ho však nezachovává.

6.2 Nový Ikaros

Biebl, stejně jako Apollinaire, pracuje s opakováním. Četné je užití anafor:

3 [...] a že je půlnoc čínský kuli se probudil z hladu

4 a že je ráno v palmovém háji zpívají bosé Javánky

5 a že je krásný večer stanul jsem na kraji tohoto rychle žlutnoucího lesa

132 [...] vy slavní hrdinové vy Římané vy Řekové

133 vy pýcho Historie

134 proč vy tu mrtví ležíte jenom jako přišpendlení brouci?

185 [...] kde živi leží

186 kde mrtví stojí

187 kde stojí mrtví Francouzové

188 kde stojí mrtví Němci

196 [...] proč jsi se raději nezabil

197 proč jsi nehodil bohu zpátky do tváře jeho hlínu

Dále například na konci prvního zpěvu opakování slova *tak* a slovních spojení s ním (*tak umírá, tak usíná, tak zhasne...*) nebo opakování *váš/vaše* na konci čtvrtého zpěvu.

⁵⁶ *Ils crient qu'il sait voler qu'on l'appelle voleur | Les anges voltigent autour du joli voltigeur*

⁵⁷ *Slunce u'atá hlava | Se kuku kutálí*

⁵⁸ *Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin*

⁵⁹ *L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X*

⁶⁰ *Seul en Europe tu n'es pas antique ô Christianisme*

V již zmíněné pasáži obrazu bubeníka na konci prvního zpěvu Biebl pro gradaci a rytmizaci užívá paronomázií (*Bubnuje bubeník bubnuje*) a zároveň epiforu (opakující se *do tmy a prázdna*). Paronomázie se objevuje také ve třetím zpěvu (*Šeptati šeptá v polích zelené obilí | křičeti na schůzi křičí karafiát*), v této části je užito i opakování celých slov v rámci verše (*mluvit mluvit protestuje ihned z lesa skála*).

Biebl užívá oslovení sebe sama (*Ó duše má vracíš se zpátky do palmových hájů | ó sladká vidino mého statečného mládí*) a dále oslovuje ženy (*Ó Jean d'Arc | ó Josefino | Má Krásná Arsiti*). V posledním případě, oslovení *Krásné Arsiti*, jde o celou řadu různých oslovení v odlišných podobách (přímé oslovení, nepřímé oslovení otázkou, užití zájmena vy).

7. Využití gramatické osoby v poetice básní

7.1 Užití první osoby jednotného čísla (já)

7.1.1. Pásmo

Apollinaire užívá první osobu jednotného čísla pro své přítomné, současné *já*, pro sebe samého. Pro minulost užívá *já* minimálně a vždy je tento okamžik spojen s přítomností nebo momentální vzpomínkou. Ze 155 veršů je *já* použito jen třináctkrát:⁶¹

15 [...] *Viděl jsem dnes a jméno už nevím pěknou ulici*

23 [...] *Mám rád tu pěknou ulici průmyslu a pile*

82 [...] *Bylo to na sklonku krásy jen nerad toho vzpomínám*

84 [...] *Z koruny žhavých plamenů pozřela na mne Panna v Chartres*

85 *Krev vašeho Svatého Srdce mne zalila na Montmartru*

86 *Jsem z toho nemocen když slyším ta slova požehnaná*

87 *Láska již trpím je má choroba tajná*

112 [...] *Vzpomínám toho byl jsem tam tři dny a v Goudě neméně*

118 [...] *Jak blázen žil jsem a ztratil jsem svůj čas*

119 *Na své ruce se už netroufáš podívat a stále chce se mi zaplakat*

120 *Nad tebou nade vším co zděsilo tě nad ní kterou mám rád*

131 [...] *Často jsem viděl je večer jdou se ven nadýchat vzduchu*

141 [...] *Nevím jaké má ruce jsou tvrdé a rozprýskané*

142 *Mám nesmírnou soustrast se švy jejího břicha*

143 *Pokorně dávám svá ústa ubohé dívce se strašným smíchem*⁶²

⁶¹ V Čapkově překladu bychom napočítali o jeden verš více, jelikož verš 80 (*Et quelquefois tu vas le regarder de près*) přeložil jako: *A občas přijdu na něj se zblízka podívat.*

⁶² [...] *J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom | [...] J'aime la grâce de cette rue industrielle | [...] C'était et je voudrais ne pas m'en souvenir c'était au déclin de la beauté | Entourée de flammes ferventes Notre-Dame m'a regardé à Chartres | Le sang de votre Sacré-Coeur m'a inondé à Montmartre | Je suis malade d'ouïr les paroles bienheureuses | L'amour dont je souffre est une maladie honteuse | [...] Je m'en souviens j'y ai passé trois jours et autant à Gouda | [...] J'ai vécu comme un fou et j'ai perdu mon temps | Tu n'oses plus regarder tes mains et à tous moments je voudrais sangloter | Sur toi sur celle que j'aime sur tout ce qui t'a épouventé | [...] Je les ai vus souvent le soir ils prennent l'air dans la rue | [...] Ses mains que je n'avais pas vues sont dures et gercées | J'ai une pitié immense pour les coutures de son ventre | J'humilie maintenant à une pauvre fille au rire horrible ma bouche*

Zajímavý je verš 119 a 120, kde se prolíná básníkovo *já* a *ty* (užití druhé osoby se budu věnovat v následující podkapitole). Básník oslovuje své minulé, mladší *já* (*ty*) a zároveň jej přímo konfrontuje se svým současným *já* (*já*). V těchto (jediných) dvou verších se obě básníková *já* potkávají a stávají se sémanticky jedním, ačkoliv jsou gramaticky a slovně zachycena odděleně (koherentně ke zbytku skladby).

7.1.2. Nový Ikaros

Bieblovo užití první osoby jednotného čísla, tedy *já*, není tak jednoznačné jako u Apollinaira. Biebl posouvá hranici rozdělení dvou básníkových *já* na miriádu osobností lyrického subjektu, které jej vyjadřují jednak jako konkrétní osobu básníka, a to i v minulosti a vzpomínce (*já*) a zároveň ostatní *já* stylizuje do rozličných rolí, pro které užívá druhou osobu jednotného čísla (*ty*). Obecně Biebl užívá první osobu jednotného čísla mnohem více než Apollinaire a vytváří tak delší monologické pasáže.

Souvislost užití první osoby se skutečným Konstantinem, nikoli jen s básnickým subjektem, je demonstrována hned v několika pasážích:

354 [...] *Když já jsem uviděl Cejlon*

355 *Když já jsem spatřil Borneo Sumatru Jávu Celebes*

356 *a všechny ty ostrovy dole*

357 *Když já jsem vstoupil do džungle smaragdovou chodbou vyšlapanou slonem v bambusovém listí*

364 [...] *Slyším dusot tapíra*

365 *Vidím orchideje ty fantastické květy*

438 [...] *nežli mi náčelník nabídl betel*

439 *nežli mi odevzdal všechny své zbraně poseté safíry*

440 *i safíry posetou svou dvanáctiletou dceru*

441 *jež na bříše dala si vytetovat mé křestní jméno Konstantin*

V posledním citovaném úseku vkládá básník do skladby dokonce své vlastní jméno. Ačkoli Biebl skutečně toto všechno nemusel zažít, snaží se, aby tyto předložené vzpomínky vypadaly realisticky. Užití vlastního jména není jedinou realistickou vsuvkou, Biebl totiž do veršů zakomponoval odpověď Šaldovi na jeho kritiku předchozích textů:

351 [...] *Všemu je konec jenom ne lásky*

352 *a jsem-li já pierrot lunaire*

353 *lod' moje kytara opentlená blesky*

7.2 Užití druhé osoby jednotného čísla (ty)

7.2.1. Pásmo

Druhé osoby jednotného čísla užívá Apollinaire v Pásmu více než první. O propojení obou v jednom verši jsem se zmínila již v předchozí podkapitole. Obecně Apollinaire ty využívá pro oslovení svého já do minulosti a pro vzpomínání. Oslovuje tedy sám sebe jako chlapce, zamilovaného muže, cestovatele či muže, kterému se starý svět zajídá a dychtí po novém moderním světě:

1 *Tím starý světem přec jsi znaven nakonec*

3 [...] *Řecký i římský starověk se ti už přežily*

25 [...] *Hle mladá ulice a ty sám jsi jen malé dítě*

26 *Tvá matka jinak než modře a bíle nešatí tě*

27 *Jsi velmi zbožný a René Dalize tvůj nejstarší kamarád*

28 *Má církevní obřady jako ty nade vše rád*

106 [...] *Hle jsi uprostřed melounů v Marseilli*

107 *Hle jsi v Koblenci v hotelu s obrem na vývěsní tabuli*

108 *Hle sedíš v Římě pod japonskou mišpulí*

109 *Hle jsi v Amsterodamu s dívkou jež je ošklivá a tobě hezká se zdá*

115 [...] *V bolestných cestách i šťastných jsi proběhl kus světa*

116 *Dřív než jsi postřehl lež a svoje leta*

117 *V dvaceti láskou trpěl jsi a ve třiceti zas*

148 [...] *A ty piješ ten líh palčivý jako života bol*

149 *Tvého života jež piješ jako alkohol⁶³*

⁶³ *A la fin tu es las de ce monde ancien | [...] Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine | [...] Voilà la jeune rue et tu n'es encore qu'un petit enfant | Ta mère ne t'habille que de bleu et de blanc Tu es très pieux et avec le plus ancien de tes camarades René Dalize | Vous n'aimez rien tant que les pompes de l'Eglise | [...] Te voici à Marseille au milieu des pastèques | Te voici à Coblence à l'hôtel du Géant | Te voici à Rome assis sous un néflier du Japon | Te voici à Amsterdam avec une jeune fille que tu trouve belle et qui est laide | [...] Tu as fait de douloureux et de joyeux voyages | Avant de t'apercevoir du mensonge et de l'âge | Tu as souffert de l'amour à vingt et à trente ans | [...] Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie | Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie*

Zde bych ráda poznamenala, že Apollinaire užívá ve verši 28 druhou osobu množného čísla a Čapek v překladu tento jev upravuje do jednotného čísla.

Ve verších 115–120 se Apollinaire vyrovnává se svými láskami (ve dvaceti to byla Annie Playdenová a ve třiceti Marie Laurencinová). Bolestné vzpomínky odosobňuje právě užitím druhé osoby. O to ostřeji působí kontrast náhlého přechodu do první osoby:

115 [...] V bolestných cestách i šťastných jsi proběhl kus světa

116 Dřív než jsi postřehl lež a svoje leta

117 V dvaceti láskou trpěl jsi a ve třiceti zas

118 Jak blázen žil jsem a ztratil jsem svůj čas

119 Na své ruce se už netroufáš podívat a stále chce se mi zaplakat

120 Nad tebou nade vším co zděsilo tě nad ní kterou mám rád⁶⁴

7.2.2. Nový Ikaros

Biebl užívá druhé osoby jednotného čísla podobně jako Apollinaire (tedy ke vzpomínanému já):

23 [...] Sám bez víry přec časem rád si vzpomínáš

24 kolikrát přes propast tebe dítě jistě provázel anděl

25 jak jsi se skláněl nad vodou dívaje se tam dole co si počínají pstruzi

28 a nikdo ho nevidí ani tvá ustrašená matka

29 ani otec když před jeho hněvem kdosi tě chrání svými milosrdnými křídly

62 [...] a s hlavou dolů umírá wauwau tvá černá opice z Jávy

63 zvolna se přitom houpajíc na lustru teď zhasla už nespívá

64 má ubohá wauwau

I Nový Ikaros obsahuje přechody mezi *já* a *ty*. Příkladem jsou právě verše 62–64, kde se básník obrací na svoje vzpomínané já (Bieblovi měli opici skutečně doma)⁶⁵ a zároveň vstupuje se svým aktuálním „povzdechem“ nad smrtí opice.

⁶⁴ [...] *Tu as fait de douloureux et de joyeux voyages | Avant de t'apercevoir du mensonge et de l'âge | Tu as souffert de l'amour à vingt et à trente ans | J'ai vécu comme un fou et j'ai perdu mon temps | Tu n'oses plus regarder tes mains et à tous moments je voudrais sangloter Sur toi sur celle que j'aime sur tout ce qui t'a épouvanté*

⁶⁵ HOLÝ, ref. 47, s. 3.

Své *ty* také staví do nevzpomínkových rolí, např. jeptišky nebo dokonce do přírody (růže, vločka):

- 279 [...] jako velryba Jonáše
280 země tě vyvrhla zas na světlo zpět
281 málo jsi pracoval jdi budeš dodávat na trh ovoce
282 jaké krásné a nezvyklé zaměstnání
283 svůj nový život státi v zahradě
284 a nosit jablka a hrušky
285 jako všechny ostatní stromy
286 tak dlouho až jednou spálí tě blesk
287 Málo jsi miloval jdi a budeš milovat víc
288 jsi mladá jeptiška pod křížem domodlíš se
289 jsi růže brzy zvadneš
290 jsi vločka sněhu
291 hned roztaješ ale tvůj věčný stesk
292 zdali mne poznáte až půjdete večer okolo rybníka
293 tam nad vodou rákosí šumí
294 slyšíte? můj ještě více přidušený hlas

Povšimněme si přechodu mezi veršem 291 a 292. Pro úplnost dodám, že verše nejsou odděleny odstupem, jedná se tedy o stejnou strofu. Zdánlivě se jedná o prudký stříh mezi tématy, ale podíváme-li se na svázanost těchto zdánlivě odlišných témat, zjistíme, že básníkuv věčný stesk je právě vyjádřen obrazem, který následuje od verše 292. Tato zdánlivá nekoherence témat je velmi brilantně řešena právě přechodem mezi gramatickými osobami.

Biebl na rozdíl od Apollinaira používá podobně často první i druhou osobu jednotného čísla a využívá více kombinací a možností propojení těchto dvou básníkových já. Kromě básníkovra skutečného já totiž zahrnuje i lyrický subjekt nebo zcela smyšlené vzpomínané já.

7.3 Užití dalších gramatických osob

7.3.1. Pásmo

Kromě tradiční třetí osoby jednotného (příp. množného) čísla, typické pro popisné části a vyprávění, oba básníci užívají ještě první i druhou osobu množného čísla (*my* a *vy*).

V Pásmu je užití těchto gramatických osob výjimečné:

33 [...] *Toť krásná lilie již všichni pěstíme*

93 [...] *Sepí hlubinných se děsí oči naše*

128 [...] *Ten praporek a naše sny jsou stejně přízračné*⁶⁶

My je ve verši 33 použito ve smyslu všeobecné pravdy, ve verši 93 potom označuje skupinu přátel (*S přáteli svými se projíždíš ve člunu | Jeden je z Nizzy dva z Turbie jeden z Mentonu*)⁶⁷. Ve verši 128 se jedná o *my* v obecném smyslu *my všichni*.

8 [...] *Evropan nejmodernější jste vy ó papeži Pie*

28 [...] *Má církevní obřady jako ty nade vše rád*

29 *Je devět večer plyn stažen do modra tajně se kradete z ložnice*

30 *Po celou noc se v kolejni kapli modlíte*

76 [...] *Rdíte se studem když se sami chytnete při modlení*

127 [...] *Jedna ta rodina si nese praporek červený jako vy srdce své*⁶⁸

Ve verši 28 je druhá osoba množného čísla pouze v originálním textu skladby – Čapek verš chybně překládá. Chyba v překladu je také ve verši 127, kdy *edredon* neznamena praporek, ale příkrývku z prachového peří.

Ve verši 8 je *vy* užito ve smyslu vykání. Ve verších 28–30 je tato osoba užita ve smyslu *vy dva* (Apollinairovi vzpomínané já jako dítě a jeho kamarád René Dalize). I v posledních dvou výše zmíněných verších je druhá osoba množného čísla užita ve významu mnohosti. Tentokrát básník odkazuje ven z textu a oslovuje čtenáře (*vy všichni se rdíte studem, vy všichni máte červené srdce*).

⁶⁶ [...] *C'est le beau lys que tous nous cultivons | [...] Nous regardons avec effroi les poulpes des profondeurs | [...] Cet édredon et nos rêves sont aussi irréels*

⁶⁷ *Avec tes amis tu te promènes en barque | L'un est Nissard il y a un Mentonasque et deux Turbiasques*

⁶⁸ [...] *L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X | [...] Vous n'aimez rien tant que les pompes de l'Eglise | Il est neuf heures le gaz est baissé tout bleu vous sortez du dortoir en cachette | Vous priez toute la nuit dans la chapelle du collège | [...] Vous avez honte quand vous vous surprenez à dire une prière | [...] Une famille transporte un édredon rouge comme vous transportez votre coeur*

7.3.2. Nový Ikaros

I v případě využití těchto gramatických osob Biebl v Novém Ikarovi překračuje apollinairovský pretext. Třetí osobu jednotného (příp. množného) čísla Biebl užívá v kratších či delších popisných až vyprávěcích pasážích a vytváří tak místy prozaický efekt (např. obraz nevěst čekajících ženichy nebo obraz ubohých žen z venkova). Vložené verše užívající jiné gramatické osoby než třetí potom působí jako vložené přímé řeči:

265 [...] hle stařenka jak ona kráčí po proudu zelené řeky

266 Tady je to na Piavě!

267 celá rozradostněná že našla syna

268 našla? Zas tma v její bílé hlavě

275 [...] A jak já mám najít bratra ve Francii?

276 uvažuje v duchu švadlenka

278 rozevírajíc pět roků staré pařížské módy

Pokud jde o užití první osoby množného čísla, Biebl *my* užívá ve smyslu *my dva*. V druhé, níže uvedené pasáži bych ráda upozornila na přechod mezi osobami (*my – ona – ty*), který funguje podobně, jako jsem popsala výše, a to jako prozaizovaná pasáž s vloženou přímou řečí.

111 [...] Je noc

112 jdem spolu po schodech chrámu svatého Petra

113 a se mnou se dělí o jeden plášť

114 posetý hvězdami

115 Papež vzal na nás hůl

121 [...] Šli jsme do katakomb

122 dlouhou řadou zívajících hrobů

123 tam v studeném průvanu rakví

124 vzala mne za ruku

125 Zde pod zemí

126 víš koho líbáš?

Odlišné užití *my* se objevuje v závěru prvního zpěvu, ve verši 231 (*Tak umřeme všichni*), kdy básník miní *nás všechny*. Podobné je užití *my* ve verši 480 (*Slunce které svítí z nás*).⁶⁹

Zcela jinak je tato gramatická osoba použita ve verši 512, kde je užitá jako přímá řeč (*že my tuhle mrtvi ležíme*). Jedná se totiž o intertextovou vložku (poprvé se motiv objevuje ve verši 134 – *proč vy tuhle mrtvi ležíte jenom jako přišpendlení brouci?*) *reminiscence na Řeky a Římany uprostřed římských katakomb*⁷⁰. Tento variabilnější způsob práce s gramatickou osobou a vkládání intertextových pasáží odlišuje Bieblův způsob práce od Apollinairova.

Také v užití druhé osoby množného čísla Biebl Pásmo překračuje. Ve třech pasážích Biebl používá *vy* ve smyslu oslovení více osob:

132 [...] vy slavní hrdinové vy Římané vy Řekové

133 vy pýcho Historie

134 proč vy tuhle mrtvi ležíte jenom jako přišpendlení brouci?

155 [...] hled'te jak rychle zmizí váš snubní prstýnek

447 [...] vždyť já jsem s vámi vždy věrně bojoval proti všem bílým psům

V čem se Biebl doopravdy liší, jsou části, ve kterých básník/lyrický subjekt oslovuje různé ženy. Pasáže jsou různě dlouhé a některé prochází napříč skladbou (např. Kleopatra). Nejdelší je část ke konci čtvrtého zpěvu věnující se obrazu Krásné Arsiti. V tomto posledním zmíněném obrazu ženy básník také užívá *vy* i v popisných pasážích. Uvedu pouze několik příkladů veršů pro názornost a možnost srovnání:

54 [...] Poslední sbohem vy na smrt nemocná

322 [...] Vy byla jste chytřejší vy byla jste moudřejší vy nevěrná i věrnější

333 sbohem vy nevíte co je to ujít zubům žraloka

560 [...] Má Krásná Arsiti ve vás se křížují parníky všech pěti dilů světa

583 [...] Od koho máte tu benátskou mozaiku?

584 Co nosíte raději: javánskou batiku japonské kimono pařížské toalety

585 anebo snad tu pruhovanou kůži staženou z vašeho manžela

⁶⁹ Srov. Pásmo, verš 128

⁷⁰ PEŠAT, ref. 5, s. 122

586 vy nádherná šelmo vy falešná kočko

601 [...] Básník který vás bude krmit topasy jaspisy ametysty a tyrkysy

602 poručí vám jísti pivoňky a pomerančovou kůru

8. Využití gramatického času v poetice básní

8.1 Pásmo

V Pásmu je kladen důraz na simultánnost a odpovídá tomu i užití časů. V básni převažuje přítomný čas. Ten se pojí se všemi užitými gramatickými osobami. Prézens spojený s první osobou jednotného čísla, tedy vzpomínajícím (současným) já, značí skutečnou přítomnost (aktuálnost nebo současnost), básníkovo teď a tady. V některých verších si Apollinaire pomáhá deiktickými výrazy, např. dnes (*Viděl jsem dnes a jméno už nevím pěknou ulici*)⁷¹ a umocňuje tak pocit aktuálního momentu. Užití dalších gramatických osob ve spojení s přítomným časem napomáhá již výše zmíněné simultánnosti dějů a témat. V pasážích se vzpomínaným já (prezentovaným druhou osobou jednotného čísla) básník umně střídá prézens s drobnými vsuvkami minulého času (*Kdybys žil v dávné době do kláštera šel bys bez prodlení*).⁷² I zde básník využívá deiktik, např. nyní (*Nyní ty kráčíš sám davem po Paříži*)⁷³ nebo dnes (*Dnes jdeš po Paříži ženy jsou krví znamenány*).⁷⁴ Třetí osoba ve spojení s přítomným časem je potom užitá v popisných pasážích, např. v rozsáhlém obrazu Krista – letce doprovázeného ptáky.

Minulý čas se pak pojí převážně s třetí osobou (z devatenácti veršů je to celkem devět) a je povětšinou součástí popisných pasáží (opět např. v obrazu Krista – letce nebo v obrazu emigrantů). Za povšimnutí stojí verše, kde se užití času láme. Dvakrát jde o přechod z minulosti do přítomnosti (*Bylo to na sklonku krásy jen nerad toho vzpomínám | Často jsem viděl je večer jdou se ven nadýchat vzduchu*)⁷⁵, jednou dokonce jde o přechod z minulosti do budoucnosti (*A obraz který tě posedl ti pomůže přežít úzkost a bdění*)⁷⁶, nicméně ten je dán překladem, protože v originále jde o pasivní vazbu směřovanou do přítomnosti (*faire survivre*).⁷⁷

Préteritum se v pěti případech pojí i s první osobou jednotného čísla, což je zajímavý paradox vzhledem k tomu, že použití *já* se v básni pojí s básníkovým současným,

⁷¹ *J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom*

⁷² *Si tu vivais dans l'ancien temps tu entrerais dans un monastère*

⁷³ *Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule*

⁷⁴ *Aujourd'hui tu marches dans Paris les femmes sont ensanglantées*

⁷⁵ *C'était et je voudrais ne pas m'en souvenir c'était au déclin de la beauté | Je les ai vus souvent le soir ils prennent l'air dans la rue*

⁷⁶ *Et l'image qui te possède te fait survivre dans l'insomnie et dans l'angoisse*

⁷⁷ *nechat přežít*

vzpomínajícím já (*Viděl jsem dnes a jméno už nevím pěknou ulici*).⁷⁸ Ve dvou verších je sice préteritum spojeno se vzpomínajícím já, nicméně gramaticky se jedná o třetí osobu a já je potom přímým předmětem (*Z koruny žhavých plamenů pozřela na mne Panna v Chartres | Krev vašeho Svatého Srdce mne zalila na Montmartru*).⁷⁹

Futurum se v básni (až na jeden verš v českém překladu, viz výše) neobjevuje.

8.2. Nový Ikaros

Biebl v básni používá nejen přítomný a minulý čas, ale také budoucí. Ačkoli je stále nejvíce veršů psáno v přítomnosti, préteritum i futurum mají v Novém Ikarovi vyšší zastoupení než v Pásmu.

Přítomný čas je používán podobně jako u Pásmu. Pojí se také se všemi osobami a značí přítomnost, simultánnost nebo je použit v popisných pasážích. Prézens je použit také v motivu *slona – anděla posledního soudu – vojáka*, který jako refrén prostupuje básní.

78 [...] *Anděl troubí*

79 *ale nikdo z mrtvých neposlouchá*

80 *na jeho alarm ani jeden voják v hrobě se neobráť*

81 *a co jich tam leží*

Minulý čas se pojí, podobně jako u Apollinaira, se vzpomínaným já, ale i s obrazy, ve kterých básník nefiguruje. V případě Nového Ikara je však pasáží více. Préteritum se v případě vzpomínaného já pojí jak s první, tak s druhou osobou jednotného čísla, protože Biebl v básni oba přístupy propojuje (viz kapitola 7.1.2. a 7.2.2.).

24 [...] *kolikrát přes propast tebe dítě jistě doprovázel anděl*

25 *jak jsi se skláněl nad vodou dívaje se tam dole co si počínají pstruzi*

39 [...] *já všechno tohle už dávno zažil jsem*

41 [...] *kolikrát mávnutím ruky já obešel celou Palestinu*

196 [...] *proč jsi se raději nezabil*

197 *proč jsi nehodil bohu zpátky do tváře jeho hlínu*

⁷⁸ Ref. 71

⁷⁹ *Entourée de flammes ferventes Notre-Dame m'a regardé à Chartres | Le sang de votre Sacré-Coeur m'a inondé à Montmartre*

Dále se minulý čas pojí i se všemi dalšími osobami, a to v pasážích velkých obrazů (např. války, nevěst, žen z venkova, džungle):

165 [...] a vojenská hudba vrací se zpátky

166 do tanečního sálu kde mladí důstojníci vyletěli stropem znova do oblak

167 pro tenhle případ už dostali předem svoje železné kříže

234 [...] Nevěsty už došily výbavu proč ženich stále nepřichází?

272 [...] Jinak bylo dřív když se dlouho nevracel z pole

426 [...] Černá tanečnice Ašam Lea

427 [...] jako hroznýš ovinula se mi kolem těla

A dále v pasážích spojených s básníkem / lyrickým subjektem (např. Kleopatra, válka, džungle a exotika, kanibalismus):

115 [...] Papež vzal na nás hůl

116 Šli jsme okolo opuštěného Kolosea

117 vy se smíchem poněkud zmateným jste usedla jakoby na svém starém a známém místě

118 v divadle kde máte předplacenou lóži

119 zatímco černé kočky vrhaly na mne dolů pětkrát větší stíny

398 [...] To bylo v horkém létě

399 vyšel jsem na chodbu měli jsme právě latinu

400 už nevím jak jsem se octl ve školním kabinetě

401 sám s holokrkým supem a naježenými zvířaty

402 jež vycenila svůj bílý chrup nad kvintánkou Elou

Minulý čas je spojen také s další intertextovou vložkou. Ve verších 177–177 (v obraze raněného učitele, co zkouší lékaře jako ve škole) nalezneme část básně Jaroslava Vrchlického *Cirkus (Vřel Cirkus jako váza přeplněná | a do arény tiše vešla žena | za každou ruku jedno dítě vedla)*.

Biebl využívá v básni i budoucí čas, čímž se od Apollinaira odlišuje. Dovádí tak propletení časových rovin a jejich simultánnost na další úroveň. Užítí budoucího času souvisí postupně se smrtí, posledním soudem, proměnami básníkovy vzpomínaného já a Krásnou Arsiti. Futurum se pojí se všemi osobami:

- 74 [...] *on první zvedne svůj náhrobní kámen*
- 75 *a kdo byl piják*
- 76 *pomůže jiným*
- 77 *vyrazit dveře u márnice*
- 98 [...] *Zůstanou po ní řeřichy na balkóně*
- 99 *prstýnek, kapesník*
- 225 [...] *Karel Teige až zhasne jeho lulka*
- 226 *Karel Konrád až věřitelé obrátí jeho prázdné kapsy*
- 227 *zas do tmy a prázdna*
- 228 *Tak umře vám neznámý inženýr z Toužetína*
- 229 *jako diplomat v Rusku*
- 230 *Tak umřeme všichni*
- 231 *však dříve nežli někdo mému zpěvu porozumí*
- 232 *já ještě tisíckrát si zlomím vaz*
- 587 [...] *jakou barvu zas budou mít vaše májová kořata*
- 588 *kolik evropského sněhu rozpustí se ještě ve vaší hladové a zfanatizované krvi*
- 596 [...] *Každý den budete dvacet minut ležeti nahá v záhoně tulipánů*
- 597 *a přitom se upřeně dívati na slunečnici*
- 598 *budete psáti jenom červeným inkoustem*
- 599 *choditi jenom na kolorované filmy*

Biebl také kombinuje různé přechody časů v rámci jednoho verše, např. minulost – přítomnost (*Byla to Kleopatra procházím vnitřnostmi starého Říma*), a naopak přítomnost – minulost (*Jsi bubeník který náhle zešlel a bubnuje do tmy a prázdna*) nebo minulost – budoucnost (*málo jsi pracoval jdi budeš dodávat na trh ovoce*). Básník kombinuje samozřejmě gramatické časy a osoby i v rámci strof.

Obecně lze říci, že Biebl, více než Apollinaire, využívá možností gramatických časů a osob a jejich kombinací, což mu pomáhá v tematickém rozkladu, který u Biebla (na rozdíl od Apollinaira) má již ráz odstředivý. Zatímco Apollinaire ještě skládá dílčí témata do jednoho hlavního tématu, u Biebla už nenajdeme ústřední téma celé básně, proto ráz odstředivý (Pásmo má ráz dostředivý).

9. Tematický rozbor básní

Jak jsem již uvedla na konci předchozí kapitoly, práce s tématem je u Apollinaira a Biebla odlišná. Zatímco u Pásma můžeme ještě, za velkého zobecnění, popsat základní téma, ke kterému se sbíhají jednotlivá mikrotémata (básník / lyrický subjekt prochází Paříží a pomocí vzpomínaného já evokuje vlastní vzpomínky), v Novém Ikarovi již toto není možné. Biebl překračuje pásmový pretext, již se nejedná o sbíhání jednotlivých podtémat do jednoho celku, ale naopak můžeme pozorovat řadu dílčích témat, která na první pohled nemají styčné plochy, nicméně jsou rafinovaně provázána společnými motivy nebo asociacemi. Podle Pešata je Novém Ikarovi inovativní právě důslednost, *s jakou [Biebl] rozkládá i to, co ještě u Apollinaira mělo ráz dostředivý*.⁸⁰

Některá témata Pásma a Nového Ikara jsou podobná a srovnatelná, některá se objevují jen v jedné ze skladeb. V následujících podkapitolách se nejprve zaměřím na tematický rozbor Pásma a následně Nového Ikara, přičemž využiji pro srovnání styčné plochy mezi oběma básněmi a porovnáám práci s daným společným mikrotématem nebo motivem.

9.1. Pásmo

Pro lepší pochopení tematického rámce bych ráda připomněla, že báseň vznikla na jaře roku 1912, tedy v období před první světovou válkou a zároveň v době nových technických objevů. Znovu bych ráda uvedla, že podle Pohorského je *pásmo třeba rovněž vidět v souvislosti s širšími snahami evropské avantgardy před první světovou válkou, s hledáním ve výtvarném umění (kubismus a futurismus), s rozvojem kinematografie, s novými cestami v próze (M. Proust, J. Joyce) i v poezii (T. S. Eliot), jakož i s některými dobovými technickými objevy (fonograf, první pokusy s létáním, bezdrátová komunikace a další). [...] Kolem první světové války byl všeobecně rozšířen pocit převratnosti doby, nesoucí s sebou zásadní změnu životního slohu i potřebu hledat novou funkci umění. [...] do postihování reality se promítal nový „čtvrtý rozměr“ – čas.*⁸¹

Pásmo je monologem básníka obohaceným o oslovování básníkovy mladšího já (pomocí druhé osoby jednotného čísla). Vzpomínající já je konfrontováno s já vzpomínaným. Reflexe básníkovy minulosti, jeho dětství, cest po světě a jeho lásek

⁸⁰ PEŠAT, ref. 5, s. 121.

⁸¹ POHORSKÝ, ref. 3, s. 57.

nese znaky konfese. Důraz je kladen na simultánnost dějů, přechod mezi jednotlivými tématy a motivy (příp. časy i osobami) je svou náhlostí a zdánlivou neprovázaností podobný filmovému střihu. Kaleidoskopicky propojená minulost a přítomnost básníka je strukturovaná do několika základních témat.

Prvním tématem přítomného vzpomínajícího já je právě básníkova současná moderní doba se svými technickými vynálezy (automobil, letadlo). Hned v prvních verších se básník vymezuje vůči uplynulé době, která (podle něj) vzhlížela především k antice, a vyzdvihuje rychlost, s jakou se vyvíjí jeho současnost – moderní doba (*Zde antické se zdají být už i ty automobily*).⁸² Nová doba si žádá také nové žánry a styly (*Čteš letáky ceníky plakáty jež zpívají hlasitě | Toť dnešní poesie zatím co prosou žurnály sytí tě | Jsou krváky po šestáku samé detektivní případy | Portréty velkých osob a sterá různá záhlaví*).⁸³

Neantické, neměnné, a tudíž stále moderní, je pro Apollinaira náboženství. Některé náboženské motivy jsou v básni spojované s technickými vynálezy. Příkladem je obraz Krista jako letce (verš 31–50) a poté jeho přirovnání k letadlu, které k nebi doprovází andělé a celá ptačí říše:

49 [...] *Andělé létají lehce kolem hezkého letce*

50 *Ikarus Enoch a Eliáš Apollonius z Thyany*

51 *Kol prvního letadla krouží u nebeské brány*

52 *Uctivě pouštějí ty jež unáší Svata Eucharistie*

53 *Ty kněze kteří věčně stoupají pozvedající hostie*

54 *Avion snáší se posléz aniž křídla složil*

55 *Tu vlaštovek miliony nebeský prostor ožil*⁸⁴

Motiv Krista jako letadla může mít základ i ve vizuální asociaci tvaru kříže (základní křesťanský symbol) a trupu letadla. Technologie se tedy stává náboženstvím moderní doby a pro Apollinaira je letadlo Kristem tohoto náboženství. Křesťanské motivy

⁸² *Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes*

⁸³ *Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut | Voici la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux | Il y a les livraisons à 25 centimes pleines d'aventures policières | Portraits des grands hommes et mille titres divers*

⁸⁴ [...] *Les anges voltigent autour du joli voltigeur | Icare Enoch Elie Apollonius de Thyane | Flotent autour du premier aéroplane | Ils s'écartent parfois pour laisser passer ceux que transporte la Sainte Eucharistie | Ces prêtres qui montent éternellement élevant l'hostie | L'avion se pose enfin sans refermer les ailes | Le ciel s'emplit alors de millions d'hirondelles*

prostupují dále textem v podobě vzpomínek (např. obraz Panny v Chartres), asociací (ryby jako obrazy Mesiáše) a podobenství (básník srovnává svou tvář s tvářmi Lazara). Motiv křesťanství se pojí také se vzpomínaným já a jeho dětstvím, ke kterému se Apollinaire dostává asociací s motivem moderní doby (tovární ulice, kterou přirovnává ke *sluneční polnici*):

23 [...] *Mám rád tu pěknou ulici průmyslu a pile*

24 *Ležící v Paříži mezi třídou des Ternes a ulicí Aumont-Thiéville.*

25 *Hle mladá ulice a ty sám jsi jen malé dítě*

26 *Tvá matka jinak než modře a bíle nešatí tě*

27 *Jsi velmi zbožný a René Dalize tvůj nejstarší kamarád*

28 *Má církevní obřady jako ty nade vše rád*

29 *Je devět večer plyn stažen do modra tajně se kradete z ložnice*

30 *Po celou noc se v kolejni kapli modlíte*⁸⁵

Zde je třeba dodat, že téma dětství je výrazným konfesijním prvkem Pásma. René Dalize byl skutečným přítelem z dětství, také zbožnost Apollinaire zdědil po své matce.

Křesťanství není jediným náboženským motivem v Pásmu. V obrazu emigrantů na Saint Lazar se objevuje židovská tematika (*Nejvíce jsou to Židé a ženy jich s parukami | Sedi bezkrevně a hlídají temné krámy*).⁸⁶ Emigrantství je zajímavým motivem z hlediska Apollinairova původu, protože básník sám byl emigrantem, žil v několika zemích, nakonec se usadil v Paříži, ale francouzské občanství dostal až po první světové válce (nedlouho před svou smrtí)⁸⁷. Pocit vykořeněnosti a vědomí, že „nejsem nikde doma“, prostupuje celou skladbou. Dalším židovským motivem je procházka po Praze, konkrétně po židovské čtvrti (*Pozpátku točí se ručičky hodin v židovské čtvrti*).⁸⁸

Další náboženský motiv se objevuje na konci skladby, kdy Apollinaire přirovnává polyteistické bohy z Oceánie a Guineje ke Kristovi, konkrétně o nich mluví jako o

⁸⁵ [...] *J'aime la grâce de cette rue industrielle | Située à Paris entre la rue Aumont-Thiéville et l'avenue des Ternes | Voilà la jeune rue et tu n'es encore qu'un petit enfant | Ta mère ne t'habille que de bleu et de blanc | Tu es très pieux et avec le plus ancien de tes camarades René Dalize | Vous n'aimez rien tant que les pompes de l'Eglise | Il est neuf heures le gaz est baissé tout bleu vous sortez du dortoir en cachette | Vous priez toute la nuit dans la chapelle du collège*

⁸⁶ *Il y a surtout des Juifs leurs femmes portent perruque | Elles restent assises exsangues au fond des boutiques*

⁸⁷ FRYČER, ref. 28, s. 77.

⁸⁸ *Les aiguilles de l'horloge du quartier juif vont à rebours*

nižších Kristech. Vnímání cizích bohů a jejich přirovnání ke křesťanskému motivu je zajímavou stránkou počínajícího multikulturalismu:

150 [...] *Chceš domů pěšky jít a míříš stranou Auteuile*

151 *Spát mezi svými modlami z Oceanie a Guineje*

152 *Jsou to Kristové jiné víry a jiných bohoslužeb*

153 *Nížší Kristové temných nadějí a tužeb*⁸⁹

Přechod ze současného já ke vzpomínanému já je tedy přerušen obrazem Krista – letce – letadla, o kterém jsem se zmínila výše. Básník se po dlouhé vsuvce vrací zpět do Paříže ke vzpomínanému já (*Nyní ty kráčíš sám davem po Paříži*)⁹⁰, ale nikoli do dětství, nýbrž blízko do současnosti (*Kol tebe stáda autobusů řvou řičí a víří*)⁹¹ – opět znak moderní doby transformovaný do zvířecího motivu stáda).

Objevuje se první motiv lásky a její marnosti (*Bolestná úzkost lásky hrdlo svírá ti | Jako bys nikdy už se neměl lásky dočkat*).⁹² Láska a její podoby jsou dalším ze základních motivů vzpomínaného i vzpomínajícího já. Jednou polohou tohoto zásadního motivu je marná a nenaplněná láska. Básníkovo prokletí je jeho věčná touha po naplněné lásce, která stále nepřichází:

86 [...] *Láska již trpím je má choroba tajná*

109 [...] *Hle jsi v Amsterdamu s dívkou jež je ošklivá a tobě hezká se zdá*

110 *Říká že se brzo se svým studentem v Leydech sezdá*

115 [...] *V bolestných cestách i šťastných jsi proběhl kus světa*

116 *Dřív než jsi postřehl lež a svoje leta*

117 *V dvaceti láskou trpěl jsi a ve třiceti zas*

118 *Jak blázen žil jsem a ztratil jsem svůj čas*

119 *Na své ruce se už netroufáš podívat a stále chce se mi zaplakat*

120 *Nad tebou nade vším co zděsilo tě nad ní kterou mám rád*⁹³

⁸⁹ [...] *Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied | Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée | Ils sont des Christ d'une autre forme et d'une autre croyance | Ce sont les Christ inférieurs des obscures espérances*

⁹⁰ *Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule*

⁹¹ *Des troupeaux d'autobus mugissants près de toi roulent*

⁹² *L'angoisse de l'amour te serre le gosier | Comme si tu ne devais jamais plus être aimé*

⁹³ [...] *L'amour dont je souffre est une maladie honteuse | [...] Te voici à Amsterdam avec une jeune fille que tu trouve belle et qui est laide | Elle doit se marier avec un étudiant de Leyde | [...] Tu as fait de*

Druhou polohou je téma prodejné lásky. Básník se jí oddává, aby zapomněl na svoje trápení, a zároveň dívky lituje:

138 [...] *Ty dívky nejsou zlé a mají své starosti přec*

139 *I od té nejošklivější dost vytrpěl milenec*

140 *Je to dcera městského strážníka prý z Cannes*

141 *Nevím jaké má ruce jsou tvrdé a rozprýskané*

142 *Mám nesmírnou soustrast se švy jejího břicha*

143 *Pokorně dávám svá ústa ubohé dívce se strašným smíchem*

144 *Jsi sám jitro přichází*

145 *Mlékaři zvoní bandaskami v ulicích*

146 *Noc se vzdaluje jako míšenka přesličná*

147 *Tot' Léa pozorná či Ferdina falešná*⁹⁴

Posledním velkým tématem, které se prolíná celou básní, je cesta, putování a s ní spojené motivy evropských měst a zároveň exotiky. Apollinaire se na rozdíl od Biebla věnuje především cestě po Evropě, nicméně do ní vkládá exotické prvky (melouny, citroníky, japonská mišpule). Místa, kterými v básni vzpomínané i vzpomínající já prochází, jsou povětšinou místa, která Apollinaire skutečně navštívil. Dokonce verše 113 a 114 se zakládají na skutečné události – Apollinaire byl zatčen v souvislosti s krádeží v Louvru, ale byl zase propuštěn.⁹⁵ Jedná se tedy o další autobiografické prvky. Právě v motivu cesty a putování a se nejvíce projevuje snaha o simultánnost děje a přechody v podobě filmového střihu:

72 [...] *Nyní ty kráčíš sám davem po Paříži*

89 [...] *U Středozemního moře jsi nyní na pobřeží*

90 *Pod citroníky jež celý rok kvetou svěží*

douloureux et de joyeux voyages | Avant de t'apercevoir du mensonge et de l'âge | Tu as souffert de l'amour à vingt et à trente ans | J'ai vécu comme un fou et j'ai perdu mon temps | Tu n'oses plus regarder tes mains et à tous moments je voudrais sangloter | Sur toi sur celle que j'aime sur tout ce qui t'a épouvanté

⁹⁴ [...] *Ces femmes ne sont pas méchantes elles ont des soucis cependant | Toutes même la plus laide a fait souffrir son amant | Elle est la fille d'un sergent de ville de Jersey | Ses mains que je n'avais pas vues sont dures et gercées | J'ai une pitié immense pour les coutures de son ventre | J'humilie maintenant à une pauvre fille au rire horrible ma bouche | Tu es seul le matin va venir | Les laitiers font tinter leurs bidons dans les rues | La nuit s'éloigne ainsi qu'une belle Métive | C'est Ferdine la fausse ou Léa l'attentive*

⁹⁵ FRYČER, ref. 28, s. 77.

- 91 *S přáteli svými se projíždíš ve člunu*
- 92 *Jeden je z Nizzy dva z Turbie jeden z Mentonu*
- 95 [...] *Jsi v zahradě hospůdky v okolí Prahy*
- 106 [...] *Hle jsi uprostřed melounů v Marseilli*
- 107 *Hle jsi v Koblenci v hotelu s obrem na vývěsní tabuli*
- 108 *Hle sedíš v Římě pod japonskou mišpulí*
- 109 *Hle jsi v Amsterdamu s dívkou jež je ošklivá a tobě hezká se zdá*
- 112 [...] *Vzpomínám toho byl jsem tam tři dny a v Goudě neméně*
- 113 *Jsi v Paříži od soudce vyslýchán*
- 114 *Jak zločinec zatčen a do vězení dán*
- 115 *V bolestných cestách i šťastných jsi proběhl kus světa*
- 137 [...] *Jsi pozdě k ránu ve velikém restaurantu*⁹⁶

Ve verši 115 můžeme vidět, že básník své já nezobrazuje jen jako cestovatele, ale také jako poutníka životem a Pásmo je zpovědí jeho osobní pouti.

Celou skladbou se pak táhne myšlenka uplynulého času, který se nedá vrátit, a úzkost básníka z budoucnosti. *Ve vstupních verších vyjadřuje básník rozporné rozpoložení muže stojícího jednou nohou v devatenáctém, druhou ve dvacátém století.*⁹⁷

Na konci básně se objevují také *alkoholy* (Podle kterých se jmenuje celá básnická sbírka, jejíž součástí je i Pásmo.), tedy to, co působí na člověka jako opiát. Pro Apollinaire je to právě sám život (*alkoholy života*). (*A ty piješ ten lih palčivý jako života bol | Tvého života jež piješ jako alkohol*).^{98 99}

⁹⁶ [...] *Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule | [...] Maintenant tu es au bord de la Méditerranée | Sous les citronniers qui sont en fleur toute l'année | Avec tes amis tu te promènes en barque | L'un est Nissard il y a un Mentonasque et deux Turbiasques | [...] Tu es dans le jardin d'une auberge aux environs de Prague | [...] Te voici à Marseille au milieu des pastèques | Te voici à Coblenze à l'hôtel du Géant | Te voici à Rome assis sous un néfler du Japon | Te voici à Amsterdam avec une jeune fille que tu trouve belle et qui est laide | [...] Je m'en souviens j'y ai passé trois jours et autant à Gouda | Tu es à Paris chez le juge d'instruction | Comme un criminel on te met en état d'arrestation | Tu as fait de douloureux et de joyeux voyages | [...] Tu es la nuit dans un grand restaurant*

⁹⁷ KUBÍN, Václav. *Sto let Orfea nové poesie*. In: Tvorba, č. 35, r. 1980, strana 15.

⁹⁸ *Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie | Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie*

⁹⁹ APOLLINAIRE, Guillaume. *Hudebník ze Saint-Merry*. Praha: Československý spisovatel, 1981, s. 29.

9.3 Nový Ikaros

I v této kapitole bych ráda připomněla, že Nový Ikaros vyšel poprvé v roce 1929 a patří mezi poslední velké polytematické básně. Dále bych znovu uvedla, že Biebl skutečně prožil válečnou zkušenost.

Zatímco Pásmo je ještě asociačním proudem vědomí, Nový Ikaros je již sestupem do podvědomí a nevědomí, čímž také předznamenává surrealismus. Zajímavý je i kontrast v motivu vzletu a pádu. V Pásmu Kristus – letec letí vzhůru, ale v Novém Ikarovi již Ikaros – básník padá strmě dolů. Podobný motiv pádu můžeme najít např. v Nezvalově Akrobatu nebo v Halasově Spáči. Básníci přecházejí k tragickému poetismu. Pohorský k tomuto píše: *I Ikaros padá, nikoli však pouze do spánku* [jako Halasův Spáč]. *Z českých básníků uplatnil Biebl nejdůsledněji princip polytematického rozkladu skutečnosti. Přitom nejde pouze o asociativní organizaci obrazů, ale rovněž o syntetický prožitek dění, viděného jako neustálý vznik a zánik, jako věčná změna, jako drama poznání, které končí pádem.*¹⁰⁰

U Biebla (podobně jako u Závady nebo Halase)¹⁰¹ dochází ve 20. letech k přehodnocení vize světa a maxim poetismu tak, jak je definoval Teige a Nezval.¹⁰² Původní smysl pásma jako jednotícího a zastřešujícího pohledu na svět, ve kterém jsou jednotlivá témata vůči sobě koherentní a kaleidoskopicky tvoří hlavní téma, Biebl využívá k opačnému postupu porušení jednoty skladby, destrukci monotématu a nabourání stereotypu poetistického náhledu na využití pásma. Biebl v Novém Ikarovi redefinuje stávající pohled na svět za pomoci navrácení některých negativních témat (především návrat válečných motivů) a vnesení témat nových (např. kanibalismus lásky, který má blízko k psychoanalýze). Válečnou tematiku můžeme nalézt např. v Zavadově Panychidě. Návrat motivů válečné zkušenosti do poezie druhé poloviny 20. let je paradoxní, protože od války uplynulo zhruba deset let. Přesto mají autoři znovu potřebu se s touto zkušeností vyrovnávat.

¹⁰⁰ POHORSKÝ, ref. 3, s. 71.

¹⁰¹ Např. v Zavadově Panychidě nebo v Halasově Spáči či Sérii.

¹⁰² Srov. TEIGE, Karel. Poetismus. In: VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1971, s. 554–561; NEZVAL, Vítězslav. Papoušek na motocyklu čili o řemesle básnickém. In: VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1971, s. 566–571; TEIGE, Karel. Poezie pro pět smyslů. In: VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1972, s. 191–196 a TEIGE, Karel. Manifest poetismu. In: VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1972, s. 557–593.

Je-li pro předchozí pásmové skladby, včetně Pásma, scelujícím prvkem vize světa, ke které se sbíhají jednotlivá mikrotémata, pak v Novém Ikarovi je tímto scelujícím prvkem linka básníková podvědomí.

Básníkové já je stylizováno do svědka událostí, ale stává se také jejich aktérem, a to díky použití první osoby. Nakolik je toto já reálným nebo fiktivním je často těžké posoudit (např. verše 428–441, kde je v závěru obrazu dokonce zmíněno Bieblovo křestní jméno Konstantin: *i safíry posetou dvanáctiletou dceru | jež na bříše dala si vytetovat mé křestní jméno Konstantin*). Básníkové já je v Novém Ikarovi spíše syntézou mnoha já: vzpomínajícího a vzpomínaného, chlapce Konstantina, Biebla cestovatele, Biebla vojáka atd.

Téma válečné zkušenosti a smrti hraje v Novém Ikarovi zásadní roli. Naopak v Pásmu logicky válečné motivy chybí. Se smrtí se poprvé setkáváme v motivu opice wauwau (*a s hlavou dolů umírá wauwau tvá černá opice z Jávy | zvolna se přitom houpajíc na lustru teď zhasla už nesvíí | má ubohá wauwau*). Bezprostředně navazuje poprvé použitý motiv slona – anděla posledního soudu. Tento motiv prostupuje básní jako refrén. Slon se mění ve vojáka troubícího k útoku v prvním a druhém zpěvu a v anděla troubícího k poslednímu soudu v prvním a čtvrtém zpěvu.

65 [...] *zatímco poslední ze všech bílých slonů*

66 *hluboko v hořících pralesích na Cejlonu*

67 *zvedá svou polnici celou stříbrnou*

68 *A je to anděl*

69 *a bude troubit při posledním soudu*

78 [...] *Anděl troubí*

79 *ale nikdo z mrtvých neposlouchá*

80 *na jeho alarm ani jeden voják v hrobě se neobrází*

81 *a co jich tam leží*

189 [...] *Voják troubí*

190 *ale nikdo z mrtvých neposlouchá*

191 *na jeho alarm ani jeden muž se nepohne a z řady nevykročí*

192 *aby si nasadil bodák k útoku*

- 300 [...] *Voják troubí*
- 301 *ale nikdo z mrtvých neposlouchá*
- 302 *na jeho alarm ani pan major doma na své posteli se neobrábí*
- 546 [...] *Tam hluboko v hořících pralesích na Cejlonu*
- 547 *kde poslední ze všech bílých slonů*
- 548 *zvedá svou polnici celou stříbrnou*
- 549 *A je to anděl*
- 550 *a bude troubit při posledním soudu*
- 643 [...] *Anděl troubí*
- 644 *na jeho alarm po celém světě sypou se z nebe růže*

Motiv se proměňuje podle předchozího tématu v textu, tedy reaguje např. na obraz mrtvých vojáků v hrobě, obraz pana majora, který na básníka žárí, nebo závěrečný obraz, kde se mísí básníkův pád s motivem lásky.

Refrén v prvním zpěvu dále pokračuje obrazem, ve kterém Biebl líčí začátek posledního soudu spojený s osobními motivy:

- 71 [...] *náš řezník býval strašlivý silák*
- 72 *když natáh pruhovanou kazajku*
- 73 *jak opřel se zády*
- 74 *on první zvedne svůj náhrobní kámen*
- 75 *A kdo byl piják*
- 76 *pomůže jiným*
- 77 *vyrazit dveře u márnice*

Důvěrné osobní (ať už reálné, nebo fiktivní) motivy průběžně vkládané do veršů tématu smrti, války a posledního soudu umocňují jejich hloubku.

Něžný obraz mrtvé ženy, která *zmizí jako v zahradě bělásek*, kontrastuje s obrazem války a smrti v druhé polovině zpěvu. V proudu asociací veršů 135–142 se válka mění v džungli, stejně jako se mění básník v následujících verších 143–155 v básníka smrti a hned v Neznámého vojína, kterého opět užitím osobních motivů proměňuje Biebl v konkrétního člověka. Právě na těchto verších lze demonstrovat, jak Biebl otáčí

dostředivý asociační proud polytematické skladby a pomocí asociací naopak obraz rozbíjí:

135 [...] *Ale teď slyším jako když v parku navečer hvízdají kosi*

136 *pozor to nejsou šípy to jsou pušky*

137 *a děla jež konají polní práci*

138 *kam dopadnou granáty tam vyrostou zelené palmy*

139 *je vidět pod nimi plazí se negři*

140 *ty jejich zuby hned hasnou hned zase svítí*

141 *na dlouhý nůž*

142 *a na jejich ruce zbrocené krví jež potom schne a černá*

143 *Jsme jiní lidé válka nás křtila znova*

144 *dala ti nové zvučnější jméno*

145 *jsi básník smrti vrhač nádherných min*

146 *už mizí válečná loď jako na moři západ slunce*

147 *jsi Neznámý voják všude tě znají*

148 *kam jenom vkročíš vítá tě Praha vítá tě Berlín vítá tě Paříž*

150 *ale běda když někde na vsi pak starosta zeptá se po tvém domovském listě*

151 *kde rovněž strašně řádila děla*

152 *škrtal jsi léta tys zapřel ženu kam poděly se tvoje dvě malé děti?*

153 *srdcový spodek kulový svršek*

154 *válka ta umí čarovat*

155 *hledte jak zmizí váš snubní prstýnek*

Podle Pohorského je obraz války stále neskutečnější (nanebevzetý domovník, jehož duše se vznáší po náletu „do nebes... mezi uhlí květákem červenou řípou a zpívajícími brambory“), mrtví vojáci stojí, živí leží. [...] *Aeroplán padající na hřbitov, to je obraz její absurdity: válka burcuje i mrtvé...*¹⁰³ Pohorský vidí ve válce, jak ji zobrazuje Biebl, *děsivou hru.*¹⁰⁴

¹⁰³ POHORSKÝ, ref. 3, s. 71.

¹⁰⁴ Tamtéž.

Závěrečný válečný obraz prvního zpěvu rytmizovaný refrénem *do tmy a prázdna* je nejtemnějším místem celé básně. Vojvodík v něm vidí *barokní pojetí destruktivně-reduktivního času, strhávajícího vše do nicoty, barokní figury hyperbolické krátkosti života a veškerého smyslového (zvláště milostného) požitku, [...] téměř obsedantní představa všudypřítomného ohrožení zánikem a smrtí, extrémně prohloubená zkušenost první světové války [...]: to jsou konstitutivní prvky Bieblova poetického modelu světa.*¹⁰⁵ Podle Vojvodíka tento refrén *do tmy a prázdna* ústí do *elegie nad vlastní avantgardní generací.*¹⁰⁶

225 [...] *Tak umřel tvůj otec umře tvá matka tvoji kamarádi*

226 *Karel Teige až vyhasne jeho lulka*

227 *Karel Konrád až věřitelé obrátí jeho prázdné kapsy*

228 *do tmy a prázdna*

231 [...] *Tak umřeme všichni*

Podobně tento motiv komentuje Šalda: [...] *až tísnivé bohatství dojmů a postřehů vržených před tebe úchvatnou metodou kinematografickou a zavěšených do prázdna. Odtud ten spádný tragický dojem této básně, odtud ta hrůza, kterou dýše. Znam máloco otřesnějšího v české poezii než závěr prvního zpěvu s opakujícím se refrénem „do tmy a prázdna“.*¹⁰⁷

Naopak důvěrně, jemně a zároveň naléhavě působí obraz *nevěst čekajících na ženichy a ubohých žen z venkova*, který přenáší motiv války a smrti i do druhého zpěvu. Perspektiva se proměňuje od pohledu těch, co ve válce umírají, k těm, co na ně marně čekají. Podle Pohorského je v tomto obraze smrt *banalizována (obraz „prázdňích ve vzduchu se houpajících nohavic“, které si prohlíží mladá paní, „aby se do toho nedali moli“).*¹⁰⁸

Motiv války se objevuje ještě ve třetím zpěvu. Nejedná se však o první světovou válku, ale o boje domorodců proti kolonizátorům. Básník musí obnažit své tělo a svou starou duši, aby ho domorodci znovu poznali:

442 *Proč ale nikdo z domorodců mne nepoznává*

¹⁰⁵ VOJVODÍK, Josef. *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Praha: Argo, 2008, s. 189.

¹⁰⁶ Tamtéž.

¹⁰⁷ POHORSKÝ, ref. 35, s. 380.

¹⁰⁸ POHORSKÝ, ref. 3, s. 71.

443 *Všichni se dívají cize na moje bílé šaty a lakované boty*

444 *musil jsem roztrhnou rukáv*

445 *a na prsou rozhalit svoje staré rány*

446 *vždyť já jsem s vámi vždy věrně bojoval proti všem bílým psům*

Obraz smrti a posledního soudu završuje motiv potopy světa, do kterého ale Biebl v duchu poetismu vkládá Prahu pod vodou, kde *hraje voiceband a vlny jdou z divadla*, zatímco *se kavárna Slávie plní mořskými koničky*. Závěr obrazu ale znovu asociuje temnou válečnou notu (*Však musel na to přijít oceán | aby odplavil těch milión mrtvých od Verdunu*).

Válka se v Novém Ikarovi prolíná s láskou a erotikou (např. sestra od Červeného kříže v prvním zpěvu nebo válečná kořist v podobě náčelníkovy dcery ve třetím zpěvu). Láska je dalším hlavním tématem, který prostupuje celým Novým Ikarem, ať už jako drobné vložené asociace (např. *skláníš se zcela sám nízko nad listím jako bys líbal Čiňankám ruce* v prvním zpěvu; řada asociací zvířat a podob lásky ve třetím zpěvu nebo obraz básníkovy *duše jako milenky Gauguina*), nebo jako delší obrazy spojené s konkrétními ženami.

Prvním takovým obrazem je tematizace Kleopatry jako básníkovy milenky (a manželky pana majora). Motiv začíná procházkou v Římě, kde se jeho milenka teprve jako Kleopatra vyjevuje (*Zde pod zemí | víš koho líbáš? | Byla to Kleopatra procházím vnitřnostmi starého Říma*). Motiv znovu vyplouvá ve druhém zpěvu (*Ale ona to všechno nechápe rychle se zapíná | u zrcadla pudruje svůj historický nos | Řeknu že jsem šla do kina*), básníková milenka opět splývá s postavou Kleopatry. Milenka nerozumí básníkově lásce a ten se s ní loučí (*Ale ona to zas nechápe a proto pláče: | to není láska | Vy byla jste chytřejší vy byla jste moudřejší vy nevěrná i věrnější | sbohem vy nevíte co je to ujít zubům žraloka*), obraz pak přechází do asociací exotiky, moře až k potopě světa.

Motiv lásky a ženy se dále objevuje ve čtvrtém zpěvu v podobě Napoleonovy Josefíny a exotických princezen – básník cestuje napříč historií, časem i světem.

Druhým výrazným obrazem ženy – básníkovy milenky je obraz v druhé polovině čtvrtého zpěvu, postava Krásné Arsiti. Básník milenku oslovuje, dává jí jména, pokládá důvěrné otázky. Zároveň se zde projevuje motiv pomíjivé a prodejné lásky (vy

nádherná šelma vy falešná kočko) – dívka přijímá jiné umělce ve svém salónu a básník jí předpovídá, jak s ní budou nakládat (*Básník který vás nakonec provdá za malíře pokojů | ten malíř vezme cinobr šmolku a přidá hašené vápno | a přebarví vaši duši*). Obraz milenky přechází do biblického motivu ráje a Evina jablka, které znamenalo pro Adama a Evu pád z nebes, stejně jako z nich padá básník – Ikaros. Pokud má pro Biebla něco smysl, tak je to láska (*Všemu je konec jen ne lásky*).

Zvláštní asociací lásky, která spíše než poetismu již náleží surrealismu (a jeho spojení s psychoanalýzou), je motiv kanibalismu lásky. Fédida o tomto fenoménu ve své stati *Le cannibale mélancolique* říká, že *kanibalismus je snahou udržet živým objekt, který bychom mohli ztratit. Ambivalence kanibalismu se osvětlí, pokud zároveň vezmeme v potaz to, že melancholická úzkost subjektu je sama kanibalismem a týká se právě závislosti já na objektu pod hrozbou jeho ztráty. Tato ambivalence značí, že pokud má být objekt touhy zachován, je nejlepším řešením ho zničit a tak ho udržet naživu [v sobě]*.¹⁰⁹ Hélène Thomasová k tomuto dodává, že *proces vtělení (tedy zničení – pozření objektu) umožňuje subjektu se z milovaného objektu těšit a vyřešit tak bolest odloučení od milovaného předmětu. Přitom je to paradoxně hrozba zmizení, které ohrožuje samotné ego a které pozření objektu vyřeší jen dočasně. Podle Thomasové se jedná o melancholický proces, který se snaží vyřešit otázku, touhy a frustrace subjektu*.¹¹⁰

Biebl tento motiv popisuje jako svou *první kanibalskou hostinu*, kde snědl kvintánku Elu:

487 *Nezapomenu nikdy na první kanibalskou hostinu*

488 *to bylo v horkém létě*

489 *vyšel jsem na chodbu měli jsme právě latinu*

490 *už nevím sám jak jsem se octl ve školním kabinetě*

492 *jež vycenila svůj bílý chrup nad kvintánkou Elou*

¹⁰⁹ [...] *le [objet perdu] maintenir vivant comme objet perdu. L'ambivalence du cannibalisme s'éclaire si l'on dit corrélativement que l'angoisse mélancolique est cannibalique et qu'elle concerne à ce titre la dépendance du moi à la menace de la perte de l'objet: cette ambivalence signifie que le plus sûr moyen de se préserver de la perte de l'objet est de le détruire pour le maintenir vivant.* FEDIDA, Pierre. *L'absence*. Paris: Gallimard, 1978, s. 66.

¹¹⁰ *Le processus d'incorporation permet à la fois de jouir à coup sur de l'être aimé (dans ce cas aimer c'est aimer manger l'autre) et de résoudre l'angoisse de la séparation d'avec l'objet d'amour. Ce faisant c'est paradoxalement la menace de la disparition, qui mettait en danger le moi lui-même qui se trouve temporairement résolue. [...] Il s'agit d'un processus mélancolique, qui tente de régler définitivement la question du désir et de la frustration inhérente.* THOMAS, Hélène. *De l'anthropophagie chez les civilisés: un nouvel imaginaire de la violence physique dans les sociétés démocratiques contemporaines*. Polis/R.C.S.P./C.P.S.R. Vol. 3, N° 1, 1997, s. 44.

493 umřela v mojí náruči tiše vzlykajíc

494 opřena zády o mapu Asie

495 až do dna jsem vyjed její živůtek rozpjatý

496 snědl jsem ji celou

497 zanechav na místě zločinu jenom rozsypané korálky

498 a na zemi zlomený hřebínek

Biebl srovnává všechny milence s lidojedy, verš 502 (*zhrozíte se kolik mladých lidí snědlo se do roka z nešťastné lásky*) pak odkazuje k melancholickému kanibalismu. Přes naději lásky je básníkovým životním pocitem melancholie a jeho pout' končí strmým pádem podobným pádu mytického Ikara.

Kanibalismus sice souvisí s exotickými kulturami, které Biebl popisuje v obrazech džungle, domorodců a přírodních scenériích, ale na básníkův životní pocit melancholie z pomíjivosti bytí exotické motivy nestačí. Biebl využívá antického ovidiovského pretextu mýtu o Ikarovi. Ten se svým otcem Daidalem prchal z Kréty s pomocí křídel splených voskem. Ikaros se ale toužil dostat blízko k slunci, vosk roztál a Ikaros zahynul při pádu do moře. Právě motiv strmého pádu do hlubin odpovídá básníkově údělu a životnímu pocitu. V původní řecké legendě Daidalos a Ikaros splývají s jiným hrdinou Tálósem (*bronzovým mužem*) a celý mýtus je alegorií na odlévání bronzu pomocí metody ztraceného vosku. Roztavení vosku umožňuje vznik nového objektu (např. bronzové sošky).¹¹¹ I takto může být vnímán cyklus pádu, smrti a znovuzrození v jiné formě.

Básník se s Ikarem, s jeho letem a pádem, ztotožňuje v průběhu celé básně a motiv pádu do věčnosti se objevuje i v závěru skladby (*ach ještě kolikrát | ty sladká marnosti | já ucítím ten pád | rovnou do věčnosti*). Znovuzrozený básník se ocitá ve světě, který nemá jednotné pevné centrum a ve kterém je *všude doma pod střechou jako ryba krytá svými šupinami*.

Motiv ryby, moře, oceánu a jeho hlubiny se nepromítá jen do závěru básně. Nautické motivy jsou (podobně jako náboženské či exotické motivy) roztroušeny po celé délce básně. Básníkově vzpomínané já *trhá květy enciánu, aby změřil jejich mořskou hloubku, ženy hledající svoje muže na mapách si máčejí rukávy ve Středozezemním moři*. Silně se

¹¹¹ GRAVES, Robert. *Řecké mýty*. Praha: Levné knihy KMa, 2004, s. 320.

tento motiv wpisuje do potopy světa na konci druhého zpěvu a ve třetím zpěvu do plavby básníkovy holandské plachetnice, kde Biebl mořskou hlubinu přirovnává k hloubce a šíři duše vzpomínaného já (*ale strhující moře zaznívá stejně prudce z malachitových hlubin | až docela ze dna tvé do tmy rozvlněné duše*). Nautické motivy, jako je plavba, loď, oceán, hloubka atd., jsou opět krokem k surrealismu a psychoanalýze (hlubina jako nevědomí básníkova já).

Motiv plavby souvisí s motivem pouti, putování, cesty. Vzpomínané i vzpomínající já cestuje napříč světem, časem i tématy. Společné oběma skladbám jsou vzpomínky na dětství, spojené s křesťanskými motivy (v Pásmu se děti modlí v kapli, v Novém Ikarovi chlapce ochraňuje anděl). Na rozdíl od Apollinaira, jehož vzpomínané já cestuje po Evropě, Biebl nabízí fantastické obrazy exotických zemí doplněných osobními (ať už fiktivními, nebo reálnými) příběhy. Silným motivem je například příběh krabičky zápalek. Biebl opět vkládá drobné důvěrně známé předměty i do neznámých a exotických míst, jako je džungle. Motiv pouti a cesty je mnohdy propojen s motivem lásky a žen. S Kleopatrou se básník prochází starým Římem, v Krásné Arsitě se dokonce *křížují parníky všech pěti dílů světa*.

Dalším společným motivem Pásma a Nového Ikara je létání. V Pásmu létají ptáci a Kristus – letec. V Novém Ikarovi hned na začátku prvního zpěvu básník žádá o křídla, která mají andělé, ptáci i javorová semena (zdánlivě nesouvislý obraz je založený na vizuální asociaci s tvarem javorových semen). V druhém zpěvu se již básník jako *nový Ikaros lehce vznáší v prostoru i čase*.

Pásmo s Novým Ikarem pojí také náboženské motivy. Zatímco Apollinaire tematizuje náboženství v moderní době, Biebl zachází více do kořenů náboženství, do biblických i barbarských motivů. V Novém Ikarovi se kromě andělů objevuje i motiv Panny Marie, Evina jablka (jako symbolu lásky a vášně a zároveň pádu z ráje) nebo do refrénu zpracovaný motiv posledního soudu. Biebl dokonce travestuje verše z Lukáše 7;47¹¹² (*málo jsi pracoval jdi budeš na trh dodávat ovoce | málo jsi miloval jdi a budeš milovat víc*).¹¹³

¹¹² {Proto ti pravím: Její mnohé hříchy jsou jí odpuštěny, protože projevila velikou lásku. Komu se málo odpouští, málo miluje."|Lk[7|47]; Bible: český ekumenický překlad - Bible kralická: česká synoptická Bible (v rozsahu celého vydání Bible kralické z roku 1613). Praha: Česká biblická společnost, 2008.

¹¹³ HOLÝ, ref. 47, s. 4.

Pohanské motivy se objevují na konci třetího zpěvu v podobě *Velkého Boha Ohně*, jehož vlajkou je *plamen plazící se po zčernalé žerdi* (opět motiv lodě). Biebl ho nazývá svým bohem a k ohni pak cítí posvátnou hrůzu (srov. motiv krabičky zápalek nalezené v džungli). Bůh ohně splývá s ohněm samotným a básník ho vidí ve slunci a tak i v každém z nás (*Slunce které svítí z nás*). Apollinaire naopak bohy Oceánie a Guineje považuje za *nižší Kristy temných nadějí a tužeb* a za *modly*.

Podobný Pásmu je i závěr skladby, kde se Biebl loučí se starým světem a vplouvá do nového světa (*sbohem sbohem | Miluji změnu | pluji všemi moři*).¹¹⁴

¹¹⁴ Podobně v Pásmu: *Adieu Adieu | Soleil cou coupé* [*Sbohem sbohem jsi ospalý | Slunce uťatá hlava | Se kuku kutálí*]

Závěr

Úkolem, který jsem si vytyčila v úvodu této práce, byl rozbor dvou pásmových skladeb, a to Pásma Guillaumea Apollinaire a Nového Ikara Konstantina Biebla a jejich vzájemné porovnání. Cílem práce pak bylo zodpovědět na základě porovnání obou básní otázku, zda je Pásmo pretextem Nového Ikara, nakolik se Pásmo po formální i tematické stránce odráží v Novém Ikarovi, a nakolik ho naopak Nový Ikaros překračuje.

Po stručné teoretické části, ve které jsem naznačila vstup pásmové skladby na českou avantgardní scénu 20. a 30. let 20. století a další vývoj české polytematické poezie (s přihlédnutím ke dvěma výše jmenovaným básním), jsem v praktické části provedla formální a tematický rozbor a porovnání obou básní.

Na základě provedeného rozboru lze konstatovat, že obě básně mají styčné plochy. V obou případech se jedná o polytematickou báseň, tedy pásmo. Podobná je i metoda práce – obě básně jsou tvořeny pomocí metody asociace. Nicméně zatímco Apollinaire s asociací pracuje tak, aby udržel jednotu básně a hlavní téma, Biebl stejnou metodou dosahuje rozkladu mikrotémat do té míry, že jedno hlavní téma nelze určit. Apollinaire využívá proudu vědomí, Biebl zachází do podvědomí a nevědomí. Pásmo má ještě ráz dostředivý (motivy i asociace se sbíhají do jedné vize světa), Nový Ikaros jednoduše vizi světa opouští a linku spojitosti nachází právě v proudu podvědomí.

Biebl přebírá z Pásma metodu vzpomínajícího a vzpomínaného já. Pro vyjádření využívá podobných prostředků – první a druhé osoby jednotného čísla a minulý nebo přítomný čas. Je ale třeba připomenout, že ani užití první osoby a přítomného času pro vzpomínající já, ani užití druhé osoby a minulého či přítomného času nelze paušalizovat. Biebl v užívání a kombinování gramatických osob a časů Apollinairovo východisko překračuje, především v užití budoucího času, který se v Pásmu neobjevuje vůbec. V Novém Ikarovi jsou také častější a delší pasáže druhé osoby množného čísla (např. pasáž věnovaná Krásné Arsiti).

V tematické rovině lze nalézt společné i rozdílné motivy. Společným motivem je vztah vzpomínajícího a vzpomínaného já, motiv poutě a putování, lásky, dětství, náboženství nebo létání. Nicméně i v těchto společných prvcích se obě básně často liší v práci s tématem. Příkladem může být tematizace náboženských motivů. Apollinaire kromě závěru zůstává u motivů křesťanství (a několika málo motivů židovství) a na konci

básně pak zmíní bohy z Oceánie a Guineje, ale považuje je za nižší Kristy temných tužeb. Biebl naopak tematizuje jak křesťanství, tak exotická náboženství. V obrazu Boha Ohně se vyznává, že tento bůh je i jeho bohem.

Tématem, které obě básně odlišuje, je válečné téma a motiv smrti a posledního soudu, který se v Pásmu nevyskytuje, zato v Novém Ikarovi je silným a zároveň temným, až barokním motivem. Odráží se v něm Bieblova válečná zkušenost. Téma války obecně staví tuto skladbu do roviny tragického poetismu.

Také téma kanibalismu, resp. melancholického kanibalismu, je velmi výrazným motivem Nového Ikara. Asociace kanibalismu lásky s nešťastnou láskou propojuje tento motiv se silným pocitem melancholie, který pak prostupuje celou skladbou. Pocit melancholie je vlastní i Apollinairovi, ovšem jeho životní pocit vychází z prožitého života v rychle se měnícím světě a z obavy ze stárí. Naopak Bieblova melancholie se odráží především ve válečné zkušenosti, které mění jeho optiku světa.

S vizí světa souvisí i motiv vzletu a pádu. Apollinairův Kristus – letec vzlétá vzhůru následován suitou ptáků, naopak Bieblův Ikaros – básník prožívá strmý pád do hlubin.

Silným společným motivem obou básní je láska. V obou skladbách se objevuje nešťastná, marná i prodejná láska. Apollinairova láska je nenaplněná, kdežto pro Biebla pokud má na světě něco smysl, tak je to láska (*všemu je konec jen ne lásky*).

Cílem této práce bylo na základě rozboru Pásma a Nového Ikara poukázat na vývoj české polytematické básně od apollinairovského pretextu k jedné z posledních českých pásmových skladeb. V závěru jsem shrnula hlavní styčné body obou skladeb i jejich odlišnosti. Zároveň je třeba podotknout, že Pásmo není jediným Bieblovým inspiračním zdrojem a jediným zdrojem pásmových skladeb 1. poloviny 20. století vůbec. Přestože se na ně tato práce nezaměřila, zaslouží si toto téma další výzkum.

Seznam pramenů

- APOLLINAIRE, Guillaume. *Pásmo*. Reprint 1. vyd. Překlad Karel Čapek. Ilustrace Josef Čapek. Praha: Protis ve spolupráci s Českým muzeem výtvarných umění, 1997.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Zone*. Paris: Éditions Gallimard, 1920.
- BIEBL, Konstantin. Nový Ikaros. In: Týž. *Básně*. Praha: Československý spisovatel, 1979.

Seznam odborné literatury

- ADÉMA, Pierre Marcel. *Guillaume Apollinaire*. Praha: Československý spisovatel, 1981.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Hudebník ze Saint-Merry*. Praha: Československý spisovatel, 1981.
- BAUER, Michal. Pásmo. In: VOJVODÍK, Josef, WIENDL, Jan. *Heslář české Avantgardy: Estetické Koncepty a Proměny Uměleckých Postupů V letech 1908-1958*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2011.
- *Bible: český ekumenický překlad - Bible kralická: česká synoptická Bible (v rozsahu celého vydání Bible kralické z roku 1613)*. Praha: Česká biblická společnost, 2008.
- BRUKNER, Josef; FILIP, Jiří. *Poetický slovník*. Praha: Mladá Fronta, 1997.
- FEDIDA, Pierre. *L'absence*. Paris: Gallimard, 1978.
- FORST, Vladimír. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce. I, A-G*. Praha: Academia, 1985.
- FRYČER, Jaroslav, et al. *Slovník francouzsky píšících spisovatelů: Francie, Belgie, Lucembursko, Švýcarsko, Kanada, Maghreb a severní Afrika, „Černá“ Afrika, Libanon, Oblast Indického a Tichého oceánu*. Praha: Libri, 2002.
- GRAVES, Robert. *Řecké mýty*. Praha: Levné knihy KMa, 2004.

- HALÍK, Miroslav. Závěrem. In: ČAPEK, Karel. *Francouzská poezie a jiné překlady*. Praha: SNKHLU, 1957.
- HOLÝ, Jiří. Konstantin Biebl a jeho Nový Ikaros. *Český jazyk a literatura*. 2005/2006, Roč. 56, č. 1.
- HRABÁK, Josef. *Úvod do teorie verše*. Praha: SPN, 1970.
- HRABÁK, Josef. *Poetika*. Praha: Československý spisovatel, 1973.
- KUBÍN, Václav. *Sto let Orfeje nové poesie*. In: *Tvorba*, č. 35, r. 1980.
- LEHÁR, Jan; STICH Alexandr a kol. *Česká literatura od počátku k dnešku*. Praha: NLN, 1998.
- LEVÝ, Jiří. *Umění Překlady*. Praha: Panorama, 1983.
- NEZVAL, Vítězslav. Papoušek na motocyklu čili o řemesle básnickém. In: VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1971.
- NEZVAL, Vítězslav. Průvodce mladých básníků. In: ČAPEK, Karel. *Francouzská poezie a jiné překlady*. Praha: SNKHLU, 1957.
- PEŠAT, Zdeněk. Nový Ikaros – Konstantin Biebl 1929. In: ČERVENKA, Miroslav a kol. *Slovník básnických knih*. Praha: Československý spisovatel, 1990.
- PEŠAT, Zdeněk. Poesie. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan a kol. *Dějiny české literatury*. Praha: Victoria Publishing, 1995.
- PEŠAT, Zdeněk: Apollinairovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poezie. In: Týž. *Dialogy s poezií*. Československý spisovatel, Praha 1985.
- PEŠAT, Zdeněk: K sémantice kompozice Apollinairovy a Cendrarsových poém. In: Týž. *Dialogy s poezií*. Československý spisovatel, Praha 1985.
- POHORSKÝ, Aleš. Pásmo. In: Týž. *Poetika české meziválečné literatury*. Praha: Československý spisovatel, 1987.
- ŠALDA, F. X. Konstantin Biebl: Nový Ikaros. In: Týž. *Z období Zápisníku II*. Praha: Odeon, 1987.

- TEIGE, Karel. Manifest poetismu. In: VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1972.
- TEIGE, Karel. Poetismus. In: VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1971.
- TEIGE, Karel. Poezie pro pět smyslů. In: VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1972.
- THOMAS, Hélène. *De l'anthropophagie chez les civilisés: un nouvel imaginaire de la violence physique dans les sociétés démocratiques contemporaines*. Polis/R.C.S.P./C.P.S.R. Vol. 3, N° 1, 1997.
- VOJVODÍK, Josef. Česká n: Vývoj skupiny, proměny, teorie, programy, umělecké postupy. In: VOJVODÍK, Josef, WIENDL, Jan. *Heslář české avantgardy: Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2011.
- VOJVODÍK, Josef. *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Praha: Argo, 2008.

Elektronické zdroje

- MAULPOIX, Jean-Michel. *Jean-Michel Maulpoix et cie: Poesie - prose - critique littéraire - photographie* [online]. 2012, Dernière mise à jour le 7 mai 2012 [cit. 2012-05-07]. Alcools de Guillaume Apollinaire. Dostupné z WWW: <<http://www.maulpoix.net/Apollinaire.htm>>.