



UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a komparatistiky

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Adéla Rozbořilová

Problémy poetismu. Poezie v pojetí Karla Teigeho a E. F. Buriana

Two concepts of Poetism. Karel Teige and E. F. Burian

Praha 2015

Vedoucí práce: doc. Mgr. Libuše Heczková, PhD.

Velice děkuji vedoucí své bakalářské práce, doc. Heczkové, za velmi obohacující a inspirativní spolupráci, za to, že mi svými podnětnými nápady a připomínkami rozšiřovala obzory, a za laskavé vedení práce.

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

V Praze 6. srpna 2015

podpis:

Obsah

1 Úvod.....	5
2 Teigevo poetismus.....	8
2.1 Optická báseň.....	11
3 Avangardní koncepce E. F. Buriana.....	18
3.1 Polydynamika (1926).....	25
3.2 Idioteon (1927).....	31
4 Závěr.....	36
5 Použitá literatura.....	39

1 Úvod

Poetismus představuje v rámci českého meziválečného umění významný fenomén, jenž zásadním způsobem ovlivnil veškeré kulturní dění na našem území. Ústřední postavou tohoto hnutí, jeho hlavním myslitelem a autorem velké části teoreticko-estetické koncepce poetismu se stal Karel Teige. Jeho poetistický program má dodnes v rámci české meziválečné avantgardy jednoznačnou autoritu.

Poetismus ovšem nevzniká zčista jasna; je přirozeným a nutným vývojovým stadiem českého avantgardního umění, pro něž je živelnost a radikalita jedním z nejvlastnějších charakteristik. Chronologickým předstupněm poetismu bylo proletářské umění, akcentující zejména sociální otázky; již zde se ovšem objevují tendence, které obě umělecká hnutí spojují. Především je to myšlenka nutnosti obrody umění, potažmo celé kultury. S tím souvisí snaha vytvořit umění zcela jiné, tedy úsilí o jeho fenomenální přeměnu. Tento avantgardní, velmi radikální způsob myšlení s sebou nese další důležitou ideu, společnou proletářskému i poetistickému umění: snaha oprostit umění od akademismu, intelektualismu a zbavit společnost stereotypního náhledu na umění jako na exkluzivní, snobskou záležitost pro hrstku lidí.¹ Nové, revoluční umění má být všem přístupnou a hlavně kolektivní tvorbou, společným dílem, na němž se může podílet každý, a které se má ve své každodennosti a všednosti stát náplní samotného života, který se v poválečné době utápí v krizi. A tak už v roce 1921 Teige píše: „*V novém světě je nová funkce umění. Netřeba, aby bylo ornamentem a dekorací života, neboť krásu života, holou a mocnou, netřeba zastírat a hyzdit dekorativními přívěsky. Nemíjí třeba umění ze života a pro život, ale umění jakožto součást života.*“²

Teigeho nové umění bylo již od počátku výrazně zaměřeno na vizualitu. Toto smyslové zakotvení mělo své opodstatnění; zrak totiž představoval symbol racionality. Oční kontakt byl způsobem, jak si vše „omakat“, a tím se přesvědčit o pravdivosti a reálnosti dané skutečnosti. Avantgarda velmi usilovala o to být transparentním, srozumitelným uměním, nepřilíživě se vzdalujícím od reality. Avantgardisté Teigeho okruhu si zrak vybrali také jako smysl, jenž je ze všech nejdokonalejší,³ neboť je schopen vnímat svět ve veškeré jeho

1 „NOVÉ UMĚNÍ, REVOLUČNÍ, PROLETÁŘSKÉ, LIDOVÉ, nesmí znát výlučnosti a soběstačnosti umění umění dosavadního. Bez snobismu. Bez akademismu.“ (Teige 1922: 377)

2 TEIGE, Karel: „Umění dnes a zítra [1922].“ In: Vlašín, Štěpán: *Avantgarda známá a neznámá*. Praha, Svoboda 1971, s. 91. Zvýrazněno v orig.

3 Srov. TEIGE, Karel: „Manifest poetismu [1928].“ In: Teige, Karel: *Svět stavby a básně*. Praha,

pestrosti barev a rozmanitosti tvarů. Moci užívat si tohoto „karnevalu života“ a pojmout jej v celé jeho kráse bylo jednou z důležitých myšlenek poetistické filosofie.

Teigeho poetistický program si na poli české meziválečné avantgardy rychle získá autoritu, stejně jako Devětsil, který poetistické umělce sdružuje. Tento teigovský přístup k umění, upřednostňující vizuální vjem, však není jediným možným řešením. V roce 1925 se ovšem na české kulturní scéně objevuje mladičkový, sebevědomím nabitý, čerstvý absolvent pražské konzervatoře, Emil František Burian. Ten, ačkoliv se k Devětsilu přidá, se záhy etabluje se svou vlastní teoreticko-estetickou koncepcí, která zcela zřetelně odsune teigovskou vizualitu a deklaruje: médiem nového umění je zvuk.

Vyhlašuje-li Teige (vizuálně založený) poetismus „uměním žítí“, charakterizuje Burian svou uměleckou koncepcí parafrasticky jako „umění slyšeti“.⁴ Ještě v roce 1925 Burian zakládá hudební leták *Tam-tam*, kolem něhož se soustřeďují mladí pražští muzikanti, a prostřednictvím něhož Burian prezentuje své myšlenky. Hlavní teze svého avantgardního modelu představí v publikaci *Polydynamika* (1926), kde se k tonalitě znovu přihlásí a dále rozpracuje svou vizi práce se zvukem v umění. *Polydynamika* představuje z hlediska Burianova vlastního estetického programu jeho vrcholné teoretické dílo, kde – na inspiračních základech dadaismu, futurismu a afroamerického jazzu – prezentuje již uzrálou, svébytnou teoreticko-estetickou koncepcí, která se stane východiskem nejen pro jeho další tvorbu. Nastolí tím uměleckou perspektivu, jež je schopna prokázat v rámci umělecké tvorby rovnocennost tonality vůči vizualitě, čímž pro českou avantgardu otevře zcela nový prostor.

Ať už jde o Teigeho nebo Burianův přístup, je nutno si uvědomit, že v obou případech se jedná o gesto radikální hry. Oba si uvědomovali, že je třeba nově uchopit imaginaci, pokusit se na poli umělecké tvorby přijít s něčím zcela novým, co se od veškerého předchozího umění diametrálně liší. Mladá generace cítila potřebu nejen hledat východisko z kulturní krize, ale především experimentovat, hledat radikální a revoluční řešení uměleckého díla.

Československý spisovatel 1966, s. 337: „Fakt, že soudobá civilizace ze všech smyslů nejúplněji vykultivovala zrak, [...] vykázal poezii cestu postupujícího zoptičtění.“

4 BURIAN, Emil František: *Jazz*. Praha, Štorch-Marien 1928, s. 11.

V této práci se nejprve pokusíme nastínit principy teigovského poetismu, a to zejména s ohledem na vizualitu umění, která v Teigeho pojetí vyústila v optickou báseň. Tento teoreticko-estetický model nám poslouží jako pozadí, na něž se pokusíme promítnout koncepci Burianovu, která svým důrazem na zvuk, tonalitu a akustičnost v poezii s tradičním teigovským pojetím ostře kontrastuje. Pokusíme se shrnout hlavní teze Burianovy umělecké koncepce a kontextuálně ji ukotvit. Při práci vycházíme především z dobového tisku a Burianových stěžejních literárních děl.

Časový rámec sledovaného tvoří období Burianova působení v Praze před tím, než odešel do divadelního angažmá do Brna; hraniční jsou tedy přibližně léta 1925 a 1930.⁵ Za tuto velmi nedlouhou dobu se ovšem v Burianově uměleckém životě odehrají natolik důležité události, že významně ovlivní jeho další směřování a budou určující pro celý jeho život. Již za těchto pět krátkých let si Burian vybuduje renomé nesmírně talentovaného, všestranně nadaného, ale především zcela originálního a autonomního umělce s vlastním estetickým programem.

5 Ačkoliv ohrazujeme sledované období těmito konkrétními roky, jsme si vědomi toho, že hranice není rigidní. Například výklad týkající se Teigeho bude zabíhat ještě do let předešlých (kolem r. 1920), naopak Burianův voiceband zasahuje až do let třicátých. Časový rámec má především vystihnout stěžejní období formování Burianova poetistického modelu a načrtnout, v jakém uměleckohistorickém klimatu se v rámci diskurzu pohybujeme.

2 Teigeho poetismus

Zjara roku 1921 publikuje Karel Teige v časopise *Musaion* teoretickou stat' *Obrazy a předobrazy*, kde představuje základní rysy své koncepce nového (básnického) umění. Jako základní teze pro ustavení „nového umění“ mu slouží citát z románu *Oheň* francouzského prozaika Henriho Barbusse: „Postavíme také znovu společný život a štěstí, uděláme znovu dny a znovu noci!“⁶ Tu Teige staví na principu obrodného, neustále se vyvíjejícího procesu. Jiří Brabec si všímá: „Pro Teiga podobně jako například pro Vladislava Vančuru spojení moderního umění s revolučními procesy je určeno samotným charakterem moderního umění. Modernost je založena na rušení starých kánonů, opírá se o princip objevu, inovace, neustálé změny.“⁷ Tato k aktu (znovu)tvoření vyzývající myšlenka u Teigeho přetrvává po celé poetistické období.

Druhá teze, taktéž patrná z uvedeného citátu, se týká perspektivismu; je to myšlenka spojující umění s revolucí, vize budoucího šťastného věku („Přicházející umění, pravili jsme už, jest příliš zaměstnáno, jeho zraky upírají se zaníceně k řešení budoucnosti...“⁸ „Síla revoluce, která není jen bojem o spravedlnost a demokracii hospodářskou, nýbrž o nový lidský, mravní a duchový řád, předpoklad stylu a kultury...“⁹).

Důležitým gestem Teigeho estetického programu je vymezení se vůči předválečné avantgardě. Předválečné umělecké tendence jsou mu formalistním a estétstským přežitkem: „vágní, běžný expresionismus a bezhlavý dadaismus nejsou-liž poslední důsledky minulého umění a jeho krachem? Umělecký civilismus vústil do prázdna, v nicotu, stal se pouští a nudou.“¹⁰ Teigeho představa „nového umění“ je něčím zcela jiným než dalším z mnoha uměleckých směrů. Proklamuje, že to není pouhý -ismus, „ležernější a méně závazná náhražka slohů“.¹¹ Nově nelze umění a život oddělovat. „Právě v poetismu se česká

6 TEIGE, Karel: „Obrazy a předobrazy [1921].“ In: Vlašín, Štěpán (ed.): *Avantgarda známá a neznámá*. Praha, Svoboda 1971, s. 25.

7 BRABEC, Jiří: „Zrod české poválečné avantgardy.“ In: Papoušek, Vladimír, et al.: *Dějiny nové moderny*. Praha, Academia 2010, s. 356.

8 TEIGE, Karel: „Obrazy a předobrazy [1921].“ In: Vlašín, Štěpán (ed.): *Avantgarda známá a neznámá*. Praha, Svoboda 1971, s. 29.

9 Tamtéž, s. 32.

10 Tamtéž, s. 28.

11 Tento ideál bude nucen o pár let později částečně přehodnotit: „Poetismus jako umělecký ismus a jako škola setkává se s osudem všech ismů a škol [...] Tento poetismus jako hnutí a škola není než derivátem, tu a tam hodně porouchaným, poetismu jakožto názoru a estetické prognózy.“ (Teige 1924: 323–324) Vzápětí však odhodlaně dodává: „Osudy poetismu jako školy a jako ismu zde nás nebudou zaměstnávat, protože leží

avantgardní teorie dopracovala ke komplexnímu podání koncentrované, scelující vize řádu života a umění, jak ji představil Teige ve svém manifestu.¹² Úkolem moderní estetiky je nastavit člověku *modus vivendi*. „Proti dosavadní degeneraci rozličných uměleckých forem, jež se zobrazuje v častém a mnohdy samoúčelném a nepodstatném soupeření různorodých uměleckých trendů a škol, přichází Teige s požadavkem ‚nového umění‘, které nárokuje syntetické uchopení životní zkušenosti v jejím celku. Toto ‚nové umění‘ má ve vínku hluboký, nadčasový etický rozměr – morálnost života rovná se podle teoretika prožitku života ‚v úsměvech, štěstí, lásce a důstojnosti.‘¹³ Poetismus Teige charakterizuje prostě jako ‚umění žítí a užívatí.‘“

Pole působnosti poetismu je mnohem širší, než jak tomu bylo u dosavadního umění. Teige odmítá uvažovat umění pouze jako do značné míry izolovanou část lidské tvořivosti, odmítá akademismus umění, jeho intelektualizaci a škrobenost; nově akcentuje civilní, každodenní ráz tvůrčího aktu, podstatný je právě a pouze záměr (uměle) tvořit: „Pro nás slovo *umění pochází od slova uměti a jeho produktem je umělost*, artefakt. V tomto smyslu lze mluvit o umění stavebním, o umění průmyslovém, divadelním, filmovém právě tak jako o umění cestovatelském, tanečním [...]. Umění je prostě způsob užití určitých prostředků v určité funkci a i funkce i tyto prostředky jsou veličinami více nebo méně proměnlivými.“¹⁴

Ustavení poetismu bylo v první řadě aktem radikálního gesta, jehož účelem byla jednak touha experimentovat a posunout umělecké tendence o něco dále, jednak snaha nastavit ve společnosti klima optimismu, které by podpořilo chuť lidstva vymanit se z celosvětové morální i ekonomické krize. Ačkoliv Teigeho programová prohlášení a teoretické stati byly položeny na základech jeho odborné erudice, je samozřejmé, že při šíři rétorických gest měla poetistická teorie značné trhliny. Nezřídka se Teige dopouštěl demagogismů – například když odmítá předválečné umělecké směry. Tento jeho ahistorismus je ve skutečnosti jen povrchní maskou; nelze totiž dost dobře odmítnout předchozí vývojové fáze umění, obzvláště, když na ně nové umění přímo navazuje, či z nich dokonce čerpá, jako tomu bylo v případě poetismu a futurismu.

mimo vlastní oblast zájmu poetismu jako nové estetiky a filosofie.“ (Teige 1924:324) manifest poetismu

12 WIENDL, Jan: „Generačně založené kritické a básnické koncepty let 1924–1934.“ In: Papoušek, Vladimír a kol.: *Dějiny nové moderny 2*. Praha, Academia 2014, s. 324.

13 Tamtéž, s. 325.

14 TEIGE, Karel: „Konstruktivismus a lidkvidace ‚umění‘ [1925].“ In: Vlašín, Štěpán (ed.): *Avantgarda známá a neznámá 2*. Praha, Svoboda 1972, s. 130. Zvýrazněno v orig.

Přesto se však Teigeho – ač mnohdy nepřesná či vágní – rétorika stala důležitým nástrojem ve formování devětsilské avantgardní estetiky, kde sehrála nezastupitelnou roli. „Teigeho řeč je ovšem stejně abruptní, fragmentární a přibližná jako každého z nás. [...] Proti všem měl Teige výhodu sledování vlastní koncepce, jíž vše ostatní poměřoval. Byl rychlý a nepřesný v závěrech, ale byl také nejinformovanější, nejsoustavnější v sledování avantgardní řeči a také v odvaze vyslovit vlastní, třeba polemický názor.“¹⁵

15 PAPOUŠEK, Vladimír: *Gravitace avantgard*. Praha, Akropolis 2004, s. 66.

2.1 Optická báseň

Teigovy stati z 20. let byly později souborně vydány v publikaci s názvem *Stavba a báseň*. Jak si povšimnul Josef Vojvodík, právě tyto dva pojmy jsou pro charakterizaci jeho teoreticko-estetického konceptu určující: „Již samotné pojmy *stavba* a *báseň* nechávají do popředí vystoupit dualitu jako základní rys devětsilské avantgardy: konstruktivismus – poetismus, racionalita – senzibilita, svoboda – kázeň, fantazie – ratio atd.“¹⁶ Neznamená to však, že by tyto dvě složky teigovské poetistické estetiky byly v nesmiřitelném protikladu – zároveň se totiž vzájemně prostupují;¹⁷ báseň je záměrně konstruována (již toto vyjádření odkazuje k architektonickému slovníku) jako stavba: akcentována je technická stránka poezie, exaktní, racionální řešení, strojenost i strojovost; vyzdvihuje se možnost reprodukovatelnosti, sériové výroby. Stejně tak jako v architektuře, je i v případě poezie kladen důraz na vnější vzezření, obrazovost, „hmotu“ básně. Do popředí výrazně vystupuje vizualita. Vrátime-li se k Teigeho *Obrazům a předobrazům*, je nutno poznamenat, že i název této stati je z hlediska teigovské estetiky velmi příznačný; ústředním pojmem je totiž ustaven obraz. „Obraz jako instance imaginárního, jako nová optická řeč a nová rétorická strategie i forma myšlení je pro Teigeho teorii umění a médií i pro jeho uměleckou praxi klíčovým fenoménem od samotného počátku jeho umělecko-teoretického uvažování [...].“¹⁸

Mluvíme-li o obrazu v kontextu teigovské avantgardní estetiky, je zároveň třeba doplnit, že i tento prvek přestává být vnímán v původním, starém slova smyslu, a že i tentokrát se jedná o odlišnou koncepci. Vůči „starému obrazu“ se Teige vyznačil v eseji *Obrazy*: „Je třeba vytvořit nový typ obrazu. Palety a štětce zahodíme do starého železa.“¹⁹ V dalších větách již prezentuje nový koncept: „Poezie je jediným uměním konstruktivní doby. Kubismus uvedl obraz na cestu poezie. Poetismus dospívá fúze obrazu a básně. Pokoušíme se s několika kamarády v Devětsilu vytvořit nový tvar obrazu a básně – *obrazové básně*.“²⁰

16 VOJVODÍK, Josef: „Stavba a báseň.“ In: Vojvodík, Josef – Wiendl, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy*. Praha, Univerzita Karlova v Praze 2011, s. 331.

17 K tomu VOJVODÍK, Josef: „Stavba a báseň.“ In: Vojvodík, Josef – Wiendl, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy*. Praha, Univerzita Karlova v Praze 2011, s. 332. Srov. TEIGE, Karel: „Poetismus.“ In: Teige, Karel: *Svět stavby a básně*. Praha, Československý spisovatel 1966, s. 123: „Poetismus je nejen protiklad, ale i nezbytný doplněk konstruktivismu.“

18 VOJVODÍK, Josef: „Stavba a báseň.“ In: Vojvodík, Josef – Wiendl, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy*. Praha, Univerzita Karlova v Praze 2011, s. 337.

19 TEIGE, Karel: „Obrazy [1924].“ In: Vlašín, Štěpán (ed.): *Avantgarda známá a neznámá*. Praha, Svoboda 1971, s. 542.

20 Tamtéž. Zvýrazněno v orig.

Optická báseň vznikla jako reakce na vyprazdňování sémantického (potažmo sémiotického) potenciálu tradičního verbálního básnictví. To podle Teiga již nedokáže naplnit potřeby moderní poezie. Nutná lokálnost a provinčnost, způsobená tvorbou v národních jazycích, a s tím související problematika překladatelství, měla být překonána. Moderní době nesluší již zvukovost a fonetika básně, je nutno pohnout se směrem k vizualitě. Teige říká: „Báseň se dříve zpívala a nyní se čte. Recitace stává se nesmyslem a ekonomie básnického výrazu je především optická, výtvarná, typografická, ne fonetická a onomatopoická. Báseň se čte jako moderní obraz. Moderní obraz se čte jako báseň.“²¹

Optická báseň vznikla prolnutím malířství s literaturou, obrazu s poezií; nešlo však o fúzi ve smyslu prostého sloučení. Bylo třeba nejen nahradit něčím tradiční, již nefunkční poezii; v *Manifestu poetismu* Teige vysvětluje podstatnější význam moderní básně: „[...] jest třeba požadovati především naprostou čistotu poezie, nepřipustiti, aby byla aplikována k jakýmkoliv mimoestetickým účelům; že jest třeba zpracovávat formu ve smyslu její funkce a jejího účele [...] k maximální emocielnosti.“²² Teprve soudobá civilizace je schopna poskytnout modernímu básnictví vše potřebné tomu, aby se stalo „svéprávnou, ryzí, čistou, absolutní poezií, která nemá a nemůže mít jiného účelu než ukojovati nesmírnou lidskou žízeň po lyrismu“.²³

Právě myšlenku maximální emocionálnosti umění uvažuje J. Vojvodík jako důležitý prvek pro ustavení optické básně. Spojnice podle něj vede překvapivě k teorii purismu (jmenovitě k A. Ozenfantovi a Le Corbusierovi): „Myšlenka maximální emocionálnosti umění, které má ‚prostřednictvím smyslů dojímat naši osobnost‘, má zajímavou paralelu [...] v pojetí uměleckého díla v teorii purismu Amédea Ozenfanta a Le Corbusiera jako ‚machine à émouvoir‘ – ‚stroj uchvácení‘, ‚objekt úžasné emoce‘: výraz pro působení uměleckého díla, které má uchvátit, strhnout a vzrušit syntézou prvků, působících stejně tak na smysly jako na intelekt, na smyslové i intelektuální poznání.“²⁴

21 TEIGE, Karel: „Malířství a poezie [1923].“ In: Vlašín, Štěpán (ed.): *Avantgarda známá a neznámá*. Praha, Svoboda 1971, s. 495.

22 TEIGE, Karel: „Manifest poetismu [1928].“ In: Teige, Karel: *Svět stavby a básně*. Praha, Československý spisovatel 1966, s. 338.

23 Tamtéž.

24 VOJVODÍK, Josef: „Stavba a báseň.“ In: Vojvodík, Josef – Wiendl, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy*. Praha, Univerzita Karlova v Praze 2011, s. 338.

V koncepci obrazového umění Teige navázal (mimo jiné) na S. Mallarméa, který pracoval s myšlenkou „čisté poezie“ (*poésie pure*), vytvořené sloučením verbálního (akustického) a optického plánu básně. Tím chtěl docílit mnohem více umělecky autentického, smyslově působivého i esteticky uzavřeného vyjádření, než jakého byl schopen dosavadní (přirozený) básnický jazyk. „Mallarmé chtěl, aby se vytvořila slova, jež by byla jedině poetická, hodnotná svou barvou a hudbou, a jež by nebyla ničím v běžné mluvě sdělní. Chtěl opatřit poezii autonomní a ryzí materiál.“²⁵

Důležitým impulsem v Teigeho procesu formování toho, jak by měla vypadat moderní poezie, byl koncept „osvobozených slov“ italského futuristy T. Marinettiho. O něm Teige ve své eseji *Moderní typy* píše: „F. T. Marinetti dospívá ve svých *Slovech na svobodě* k úplné typografické revoluci. Žádá, aby kniha jako výraz moderního ducha rozrušila tradiční typografickou harmonii, to jest jednotvárnost a souměrnost, která se přičí přílivu a odlivu rytmu básnického textu, jenž se vlní na stránce.“²⁶

Stejně silně jako Marinettiho osvobozená slova na Teiga zapůsobil Apollinaire. Jeho kaligramy znamenaly další krůček směrem k vítězství vizuality; další krůček k optické básni. V Apollinairovi viděl Teige průkopníka moderní poezie, jenž snahou o syntézu slova a obrazu v podstatě přímo navazoval na Mallarméovy ideje. „Apollinaire (*Calligrammes*), sestavuje drobné poetické obrazy v ideogramatická schémata, veden zřeteli optickými. Je to první pokus o fúzi malířství a poezie.“²⁷

Nové básnické umění mělo zároveň vyplnit zvláštní požadavek, kterým bylo vytvořit si takový vyjadřovací způsob, který by byl moderní poezii vlastní. „Nová ‚básnická řeč‘ je podle Teigeho řečí znaků, nikoli pouze slov; pracuje s novými standardy, než bylo dosud zvykem. Zcela radikálním způsobem přehodnocuje dosavadní básnické a umělecké prostředky.“²⁸ V tomto konceptu se zrcadlí jak ideje Mallarméovy, tak i Apollinairovy.

25 TEIGE, Karel: „Manifest poetismu [1928].“ In: Teige, Karel: *Svět stavby a básně*. Praha, Československý spisovatel 1966, s. 331.

26 TEIGE, Karel: „Moderní typy [1927].“ In: Teige, Karel: *Svět stavby a básně*. Praha, Československý spisovatel, s. 230.

27 TEIGE, Karel: „Naše základna a naše cesta [1924].“ In: Vlašín, Štěpán (ed.): *Avantgarda známá a neznámá*. Praha, Svoboda 1971, s. 616.

28 WIENDL, Jan: „Generačně založené kritické a básnické koncepty let 1924–1934.“ In: Papoušek, Vladimír a kol.: *Dějiny nové moderny 2*. Praha, Academia 2014, s. 327.

V *Manifestu poetismu* Teige vyhlásil „poezii pro všechny smysly“. Právě koncept obrazové poezie byl řešením, jak tuto ideu naplnit. Syntézou vizuality a verbality po vzoru Mallarméově, spojením Marinettiho syntaktických a metaforických inovací s technicitou řešení, využívající elementárnosti a přehlednosti Le Corbusierových základních geometrických tvarů, nabyla optická poezie charakteru „poezie pro pět smyslů“.

Vznikl tak „poetistický Gesamtkunstwerk“, o který Teige v rámci poetismu usiloval. Je však třeba zdůraznit, že i tentokrát se teigovský výklad terminologie poněkud liší; k Wagnerově koncepci neměl v rámci poetismu mnoho sympatií, neboť se mu jevila jako „pleonastická sestava, nikoliv podstatná a čistá syntéza“; té je dosaženo až za pomoci technologického pokroku.²⁹

Teigeho myšlenka „umění pro všechny smysly“, tento „poetistický syntetismus“, je od prvopočátku spojena s ideou multimediálnosti. „Umění poetismu je důsledně založeno na multimediálním principu, který vyžaduje nejen nový způsob uměleckého přístupu, ale rovněž nový přístup vnímatele.“³⁰ Není tedy náhodou, že další, ještě dokonalejší instancí na cestě k naplnění této Teigeho myšlenky se stal film, vzniknuvší uvedením obrazové básně do pohybu.

Ve své přednášce *Estetika filmu a kinografie* se Teige netají nadšením pro film: „V kinu zjevilo se nám zcela nové umění, odpovídající tak dokonale jako žádné jiné charakteru, potřebám a nutnostem dneška. Pochopili jsme, že kino je kolébkou opravdu všeho umění, které bude živoucím radiokonzertem, v němž se sbíhají rozmanité hlasy všech měst světa. [...] Neomezené jsou možnosti kina, jeho zdroje jsou bohaté a nekonečné. Jeho poezie, 100% moderní poezie, je všeobsáhlá, precizní, úsečná a syntetická.“³¹

Film, tento „dynamický obraz, jaký nemá v minulosti obdoby“,³² v sobě potvrdil vůdčí postavení zraku, jehož prostřednictvím lze rozvibrovat i všechny ostatní smysly: „Básně

29 TEIGE, Karel: „Manifest poetismu [1928].“ In: Teige, Karel: *Svět stavby a básně*. Praha, Československý spisovatel 1966, s. 331.

30 WIENDL, Jan: „Řád nového života a tvorby.“ In: Vojvodík, Josef – Wiendl, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy*. Praha, Univerzita Karlova v Praze 2011, s. 298.

31 TEIGE, Karel: „Estetika filmu a kinografie [1924].“ In: Vlašín, Štěpán: *Avantgarda známá a neznámá*. Praha, Svoboda 1971, s. 546.

32 TEIGE, Karel: „Manifest poetismu [1928].“ In: Teige, Karel: *Svět stavby a básně*. Praha, Československý spisovatel 1964, s. 351.

světla, které se vlní, svítivé a skvoucí; v nich spatřili jsme vůdčí umění doby, velikolepou a syntetickou chronospaciální báseň, vzrušující prostřednictvím zraku všechny smysly a všechny senzibilní oblasti divákovy.³³

Nejvýznamnějších realizací došla optická poezie ve dvou poetistických básnických sbírkách: Seifertově *Na vlnách TSF* a Bieblově *S lodí, jež dováží čaj a kávu*, které sám Teige typograficky zpracoval.

Právě na Seifertovu sbírku Teige aplikoval ideu „bezdrátové obrazotvornosti“, kterou se inspiroval u T. Marinettiho. „Bezdrátová obrazotvornost“ v praxi znamenala produkci nejvzdálenějších a zdánlivě nejméně souvisejících přirovnání a metafor, čehož se dosáhlo prostřednictvím neotřelé originality telegrafických obrazů. Pro neobvyklé vyjádření využíval Marinetti své koncepce „osvobozených slov“, přesněji řečeno syntaktických (např. fragmentarizujících) a sémantických (např. metaforických) inovací, jejichž účelem bylo rozbít, nebo alespoň povážlivě narušit krustu konvenčnosti, unylosti a stereotypu. Právě tímto způsobem pracuje i Teige: „Typografický experiment, inspirovaný plakátem, koláží a filmem, ale také futuristickými a konstruktivistickými inovacemi, je zde dalším krokem na cestě k ‚poezii pro všechny smysly‘ a k posílení smyslových kvalit díla.“³⁴ Vedle inspirace kubistickými a konstruktivistickými technikami pracuje „s ‚fragmentarizovaným‘ vnímáním, které je navozeno fragmentarizací slov, řádků konvenčního textu, jenž se rozpadá a tvoří nové obrazce. Text se stává ‚mapou‘ nových objevů [...]“³⁵

Ještě dále v mezích smyslovosti se Teige pokusil zajít v typografickém ztvárnění Bieblovy sbírky *S lodí, jež dováží čaj a kávu*. Zatímco v typografii obálky prvního vydání využívá ještě barvy tlumené, temnější – modrá, zelená, černá – a zobrazené motivy plní ještě alespoň částečně mimetickou úlohu (nápadně připomínají loď na vlnách), pro obálku druhého vydání přišel Teige s radikálnějším řešením. „Druhé vydání sbírky *S lodí, jež dováží čaj a kávu* opatřil Teige novou obálkou se stejným typem písma, na niž navazovaly čtyři geometrické ilustrace volně souznící s textem. Teige se jimi dostal na hranici vlastních teoretických předsevzetí. [...] Oproti svým předcházejícím úpravám Teige prohloubil

33 Tamtéž, s. 352n.

34 VOJVODÍK, Josef: „Stavba a báseň.“ In: Vojvodík, Josef – Wiendl, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy*. Praha, Univerzita Karlova v Praze 2011, s. 342.

35 Tamtéž.

prázdnou plochu; stala se mu otevřeným polem, rozbíhajícím se do všech stran, zaplněným pouze prvky nacházejícími se ve výbavě sazárén, jejichž tvar nebyl jeho vlastním vkladem. Pracoval s volně členěnými ortogonálními sestavami, opakováním tvarů, přechody a posuny, umocněnými rytmizovaným střídáním dvou barev.³⁶ Obrazovost se tu rozpadá na triviální čáry a geometrické obrazce. Oproti tlumeným barvám se objevují velmi výrazné odstíny teplých barev. Žluté pozadí a oranžové kruhy podtrhují smyslový vjem; vyšší úroveň abstrakce zobrazených útvarů zabraňuje jednoznačně a objektivně říci, co je na obálce vyobrazeno. Čtenář je tím nucen zapojit fantazii: oranžové kruhy mohou evokovat stejně tak pomeranče jako rozpálené tropické slunce. Právě evokace byla Teigemu prostředkem, jenž umožňoval zaujmout všechny čtenářovy smysly. „Hudební a dokonce olfaktorické a synestetické asociace jsou evokovány jak barvami, tak geometrickými obrazci, liniemi, a značkami.“³⁷

Tento Teigeho přístup – především zapojení a funkce synestezie a zvýšený sémantický poetnciál barev – má již velice blízko k tomu, o co se později pokoušeli Jindřich Štyrský a Toyen v rámci artificialismu. Tento umělecký směr, představený výstavou na přelomu let 1926 až 1927 a ustavený manifestem *Artificielisme*, vydaným v říjnu 1927 *ReDu*, si zakládal na „maximální imaginativnosti“; jeho podstatou mělo být fungování nezávisle na realitě – nešlo již o umění mimetické, nemělo „ambicí přirovnávat čepici klauna k tělesu“.³⁸ Artificialismus byl tzv. bezpředmětným malířstvím, snažil se ztvárnit abstraktní fenomény, především emoce. Artificialistická tvorba byla založena na přísné racionalitě, intelektualitě a záměrnosti tvůrčího aktu: „Toto stadium neshoduje se s receptivním a pasivním stavem umělých rájů ani s náhodnou logikou abnormálních jedinců. Funkce intelektu je vnější a konečná. Organizuje a disciplinuje a do jisté míry cizeluje mohutnost afektivního konstatování.“³⁹ Využíval-li surrealismus při tvorbě freudovského „podvědomí“⁴⁰, artificialismus naproti tomu pracoval s „nadvědomím“⁴¹.

36 SRP, Karel: *Karel Teige a typografie*. Praha, Arbor vitae 2009, s. 142 a 145.

37 VOJVODÍK, Josef: „Stavba a báseň.“ In: Vojvodík, Josef – Wiendl, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy*. Praha, Univerzita Karlova v Praze 2011, s. 343.

38 ŠTYRSKÝ, Jindřich – TOYEN: „Artificielismus [1927].“ In: Vlašín, Štěpán (ed.): *Avantgarda známá a neznámá 2*. Praha, Svoboda 1972, s. 513.

39 Tamtéž, s. 514.

40 Tento pojem používal K. Teige; zavedl jej zřejmě proto, aby se vyhnul Freudovým termínům „vědomí“ a „nevědomí“, jež už tehdy začínali užívat francouzští surrealisté, s nimiž byla artificialní a poetistická estetika v ostrém nesouhlasu.

41 Podobně jako *podvědomí* je i pojem *nadvědomí* autorským počinem K. Teigeho. Pohnutky k zavedení tohoto termínu jsou tatáž období; Teige se chtěl ubezpečit, že i terminologicky bude jeho koncepce bezpečně oddělena od surrealismu, a že tak nebude docházet k záměnám.

Realita však ukázala, že artificialismus nebyl tak logickým „pokračováním“ poetismu, jak se K. Teige domníval; ve skutečnosti se od poetismu v některých rysech odkláněl, ba dokonce se vůči němu přímo vyhraňoval: „[Další aspekt], jímž se artificialismus vymezuje od poetismu, [...] je význam intelektu a proces vzpomínání: téma – vztah tzv. obrazového vědomí, fantazie, vzpomínky.“⁴²

⁴² VOJVODÍK, Josef: „Ultrafialové obrazy.“ In: Vojvodík, Josef – Wiendl, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy*. Praha, Univerzita Karlova v Praze 2011, s. 381.

3 Avangardní koncepce E. F. Buriana

Jádrem Burianovy umělecké koncepce bylo rehabilitovat postavení zvuku v umění, respektive v poezii. Zvuková stránka byla teigovským poetismem zcela smetena ze stolu a prohlášena za přežitek.⁴³ Zatímco Teigovi sloužilo jako východisko pro nové umění toto odmítnutí zvukového plánu poezie a doslova upření zraku na optickou báseň, Burian se na druhé straně pokoušel k novému pojetí umění dospět skrze přehodnocení dosavadní funkce tonality a hledání nového rytmu poezie.⁴⁴

Jako hudebník velmi dobře cítil melodiku řeči i řečový rytmus, takže si uvědomoval, že striktní přízvukování první slabiky vede ke stereotypnímu, unavujícímu a nekreativnímu rytmu, a že proto bude třeba proti konvenci bojovat narušením této pravidelnosti. „Hlavní důraz kladl Burian nikoliv na obsah slov, ale na celkovou formu přibližující se v jeho úpravě hudební kompozici, dále na zvukově rozmanité využívání hlasů a samozřejmě na práci s rytmem, spočívající především v porušování metra verše a náhlých změnách tempa.“⁴⁵ Pro Buriana znamenal přízvuk umělecký prostředek, jehož zpracování se mělo podílet na co největším estetickém účinku; tedy nikoliv básník by se měl podřídít přízvuku, ale naopak přízvuk básníkovým potřebám. To Burian deklaruje velmi jasně: „Každá slabika může být lehká nebo těžká, krátká nebo dlouhá, kdykoliv toho vyžaduje dynamický a rytmický projev skladby.“⁴⁶

43 K tomu TEIGE, Karel: „Malířství a poezie [1923].“ In: Vlašín, Štěpán: *Avantgarda známá a neznámá*. Praha, Svoboda 1971, s. 495: „Báseň se kdysi zpívala, nyní se čte. Recitace stává se nesmyslem a ekonomie básnického výraz je především optická, výtvarná, typografická, ne fonetická a onomatopoická. Báseň se čte jako moderní obraz.“ nebo TEIGE, Karel: „Manifest poetismu [1928].“ In: Teige, Karel: *Svět stavby a básně*. Praha, Československý spisovatel 1966, s. 352: „Sluch, tento druhý de facto a de iure za estetický uznávaný smysl vykazuje ve vrstevnickém psychismu potenciál dokonce mnohem slabší než ostatní takzvaně nižší mimoestetické smysly jako hmat, čich aj.“

44 K tomu viz BURIAN, Emil František: „Sborová recitace a scénická hudba [1927].“ In: BURIAN, Emil František (ed. J. Paclt): *Nejen o hudbě. Texty 1925–1938*. Praha, Supraphon 1981, s. 102: „Voiceband je reakcí na tento reprodukční nešvar. [...] Učí nás umělé reprodukci slova, jehož význam se neztratí nikdy pod jakýmkoliv nápadem. Ještě se totiž nenarodil básník, který by osvobodil slovo od jeho představové podstaty. A nenarodí se, dokud bude existovati básnická řeč. Ani osvobozená slova F. T. Marinettiho, ani neartikulované skřeky pravověrných dadaistů neosvobodily se od této podstaty, natož aby kladly základy nové poezii, jakémusi paradoxu mezi kravským bučením a výstřelem z děla.“

45 ADÁMEK, Jiří: *Théâtre musical. Divadlo poutané hudbou*. Praha, Akademie múzických umění v Praze 2010, s. 127.

46 BURIAN, Emil František: *Jazz*. Praha, Štorch-Marien 1928, s. 78.

Společně s celou avantgardou si i Burian byl vědom, že k tomu, aby mohlo vzniknout „nové umění“, je třeba vrátit se v rámci umělecké tvorby zpět až k samotné podstatě – k imaginaci a materiálu; ty se staly výchozím, pevným bodem pro nové pojetí umění. Způsoby, jak imaginaci rozvíjet, se samozřejmě – někdy až zásadně – odlišovaly, podstatně však bylo právě ono gesto radikálního odmítnutí předchozího chápání imaginace a zcela jiný, nový způsob práce s ní; tedy takový, který odhaluje umělecké postupy, aby je přestavěl. Jedním z východisek se stala tonalita, přesněji řečeno práce s ní a se zvukem vůbec. Tuto cestu zvolili například někteří dadaisté: „Dadaisté jako Schwitters, Tzara nebo Huelsenbeck rádi experimentovali se zvukem – od bouchání na různé bedny přes vyluzování všech možných zvuků na cokoliv až k používání všelijakých novotvarů v básních shluků hlásek a klusterů. Často je toto vše interpretováno jen jako excentrická zvláštnost dadaistického projektu, jako doklad groteskní negace a absurdity. Ale tyto projevy přece také mohou být interpretovány jako historická vzpomínka z úzkosti – na tribální rytmy, zaklínadla, útržky neznámé řeči, z doby, kdy všechny kódy byly pro jedince neidentifikovatelné, jako jistý návrat k počátkům vnímání.“⁴⁷

Stejně tak, jako se ústředním Teigovým pojmem stal obraz, je základem Burianovy estetické koncepce vyřčené slovo, rozpadající se až na jednotlivé tóny. Burian se však s Teigem shoduje v tom, že básnickému slovu už nestačí pouhé čtení (předčítání) či recitace, neboť samotný fonetický, akustický potenciál slova je prostředkem umělecké tvorby, uměleckého přetváření. Burian si byl tohoto potenciálu slova velmi dobře vědom. „Slovo se tedy podle něj [Buriana] musí projevit jako ‚samostatná síla‘, vyznačující se určitou dynamičností, rytmem, zvukovými zvláštnostmi. V tomto pohledu na slovo se měl jistě u koho inspirovat – vzpomeňme např. na dadaistické simultánní básně Tristana Tzary a Richarda Huelsenbecka, tzv. Klanggedichte (zvukové básně) Kurta Schwitterse, futuristická osvobozená slova či ruský ‚zaumnyj jazyk‘.“⁴⁸

Mladičký Burian vynikal schopností absorbovat ze všech stran rozličné tendence, které se v soudobé kultuře odehrávaly; ať to již byl předválečný Marinettiho futurismus či ruský kubofuturismus, poválečné dada, teigovský poetismus, Honzlův Dědrasbor nebo

47 PAPOUŠEK, Vladimír: *Gravitace avantgard*. Praha, Akropolis 2004, s. 126. Srov. EFFENBERGER, Vratislav: *Realita a poesie*. Praha, Mladá fronta 1969, s. 28n.

48 SPURNÁ, Helena: „Voiceband jako originální příspěvek Emila Františka Buriana českému meziválečnému divadlu.“ In: KOLEKTIV AUTORŮ: *Acta Universitas Palackianae Olomucensis. Philosophica – Aesthetica XXVII*. Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci 2004, s. 100.

černošský jazz, vše se v Burianovi shromažďovalo a vytvářelo inspirační základ, z něhož se etabluje Burianova originální představa o moderním umění.

Od počátku byl Burianovi silným inspiračním proudem dadaismus. Dada mu sloužilo jako východisko pro uměleckou tvorbu; chápal je nikoliv jako nihilistický přístup, ale ztělesnění hravosti, tvoření bez konvencí, svobodného a zároveň spontánního umění. „Žádné antiumění. Mnohem spíše pro něho [Buriana] umělecká etika, klad v záporu, tedy destrukce a konstrukce současně, ano a ne vyslovované jako jedno slovo, osvobozující umělce od pravidel a konvencí řádu uměleckého i společenského, na nichž stavělo oficiální umění a měšťácké myšlení o umění.“⁴⁹ S tím souvisí Burianovo odmítnutí tradice, „maskovaného konzervatismu“, kterou považoval za překážku na cestě přirozeného uměleckého vývoje. Proti nevědomému a náhodnému tvoření dadaistů ovšem Burian staví improvizaci, proti jejich vážnosti hravou nadsázkou, principem mu je komicky nesmyslné a nesmyslně komické. Je však třeba dodat, že Burianovi nešlo o nespoutané, samoúčelné a nezodpovědné experimentování, jak by se mohlo zdát; s dadaisty jej spojovalo také hledání nového řádu umění i světa.⁵⁰ Burianovu náklonnost k dada lze ilustrovat i pomocí jeho pozoruhodného počínu, jímž je autorská sbírka básní *Idioteon*. Ta bývá dokonce v současnosti považována za jeden nejčistokrevnějších projevů dadaismu v našem prostředí.⁵¹

Podobně jako dadaismus Buriana oslovilo i futuristické experimentování nejen se slovy, ale i zvuky a ruchy. Inspiroval se zejména sovětským kubofuturismem, například Vladimírem Majakovským nebo Velimírem Chlebnikovem. Majakovskij se prezentoval jako „básník, který chce vytvořit moderní estetiku básně nerozložitelné, prosté jako chléb, lákavé jako plakát, ostré jako zubní kartáček, hravé jak chrastítka a loutka ‚bi-ba-bo‘.“⁵² Okruh ruských futuristů kolem Majakovského a Chlebnikova se zabýval, podobně jako jeho italská forma, tím, jak nově uchopit jazyk.⁵³

49 PACLT, Jaromír: „Úvodem.“ In: Burian, Emil František: *Nejen o hudbě. Texty 1925–1938* (ed. J. Paclt). Praha, Supraphon 1981, s. 10.

50 Podrobněji o Burianově recepci dadaismu PACLT, Jaromír: „Úvodem.“ In: Burian, Emil František: *Nejen o hudbě. Texty 1925–1938* (ed. J. Paclt). Praha, Supraphon 1981, s. 10n.

51 ADÁMEK, Jiří: *Théâtre musical. Divadlo poutané hudbou*. Praha, Akademie múzických umění v Praze 2010, s. 119.

52 MATHAUSER, Zdeněk: *Umění poezie: Vladimír Majakovskij a jeho doba*. Praha, Československý spisovatel 1964, s. 78.

53 K tomu např. HRALA, Milan: *Ruská moderní literatura 1890–2000*. Praha, Karolinum 2007, s. 236.

Majakovskij – stejně jako domácí Dědrasbor, čerpající z ruského avantgardního divadla – navíc Buriana fascinoval přístupem k poezii jako prostředku, který působí na masy; sborová recitace jako kolektivní tvorba a jako performance, již je možno působit na diváka přímo.⁵⁴

Své vizi toho, jak by mělo vypadat moderní umění, dával Burian konkrétnější podobu v divadelních inscenacích, které připravoval jako režisér. V této činnosti mu byl východiskem koncept tzv. syntetického divadla, kterým se inspiroval u Jindřicha Honzla (1894–1953). Honzl velmi pozorně sledoval zahraniční dění v kultuře a zprostředkoval českému prostředí mnoho aktuálních uměleckých postupů, myšlenek a technik. Zatímco Honzl se o rozvoj syntetického divadla zasloužil především z teoretického hlediska, hlavní přínos v inscenační tvorbě ovšem patří Burianovi. Obecná idea syntetického divadla spočívala – v duchu wagnerovského Gesamtkunstwerku – ve snaze vytvořit z divadelní inscenace komplexní, multimediální umělecký celek, jenž svým zpracováním dosáhne maximální možné estetické hodnoty i emocionální působivosti.

V Burianově pojetí ovšem nešlo o prosté sloučení různých uměleckých složek v tom smyslu, aby v divadle byly zastoupeny různé druhy umění. Podstata jeho myšlenky spočívala ve vytvoření divadelního díla, pro které sice platí výše uvedené (tedy že je sestaveno z různých uměleckých složek), jednotlivé složky však jsou díky vytríbené kompozici v dokonalé harmonii a vytvářejí tak celistvý, jednolitý celek. „Za spojením slov syntetické divadlo se tedy u Buriana skrývala představa nikoli jakékoliv divadelní skladby různých umění, nýbrž představa skladby ve svých jednotlivých složkách bohatě rozvinuté a přitom přísně prokomponované. Jen právě takovou a ne jinou divadelní skladbu byl ochoten uznat za onen nejvyšší a nejdokonalejší druh uměleckého projevu, za umění stojící nad všemi uměními ostatními. Jen takovou mnohohlasou skladbu zamýšlel také pěstovat.“⁵⁵

Burian velmi pozorně sledoval soudobé dění na poli hudební tvorby. Experimentální, mnohdy zcela jiný přístup k hudební kompozici a instrumentačním strategiím, které prosazovali někteří hudební skladatelé, zejména v okruhu tzv. Les Six (též Pařížská šestka; Arthur Honegger, Francis Poulenc, Louis Durey ad.), ale např. i okruh ruských umělců (I. F.

54 O Dědrasboru blíže např. OBST, Milan – SCHERL, Adolf: *K dějinám české divadelní avantgardy*. Praha, Nakladatelství Československé akademie věd 1962, s. 31nn.

55 SRBA, Bořivoj: *Poetické divadlo E. F. Buriana*. Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1971, s. 36.

Stravinskij, S. Prokofjev), vedl ve výsledku k naprosto odlišnému zpracování zvuku. Honeggerův nejslavnější opus, *Pacific 231*, imitující jízdu lokomotivy, Burian dokonce zparodoval ve voicebandové hříčce, která se dodnes používá jako rytmické cvičení pro herce.

Stravinskij při hledání nového rytmu skladby využíval jazzové postupy, které byly i Burianovi velmi blízké. Jednalo se o princip umožňující na základě elementárních pravidel (vlastně velmi uvolněné formy, již bylo možné obsahově neustále převářet a inovovat) produkovat v podstatě neomezeně nová a nová umělecká díla, což si získalo velké Burianovo zaujetí. „Improvisátorova variační schopnost může inspirovati k jakési organizaci improvisačních rytmů. Osvobozuje bící od mechanického posluhování a utvrzuje nás v instrumentační volnosti. [...] Vítáme jazz pro jeho osvobozující funkci v instrumentaci a invenci.“⁵⁶

Ke Stravinskému měl Burian obecně velký obdiv; v souboru esejí *O moderní ruské hudbě* o něm píše jen slova chvály, a dokonce prohlašuje, že „*Igorem Straviským počíná nová epocha hudebního umění.*“⁵⁷ Burianovy sympatie si Stravinskij získal zejména svým přístupem k hudební tvorbě jako ke svobodné činnosti, apriorně se neshodující jakýmkoliv konvencemi, využívající i improvizaci. Základem je tvůrčí volnost, ohraničená pouze umělcovým talentem a záměrem. S tím Burian jednoznačně souhlasí. „Býti muzikantem neznamená ještě znáti nauku kontrapunktu a podnikati jakési vynálezy na základě uznaných autorit.“⁵⁸

Stejně tak Burian pozitivně hodnotí i jiného ruského skladatele, S. Prokofjeva; i on Buriana zaujal svou inovativní prací s rytmem. Vyniká-li Stravinskij podle Buriana schopností nezávislé, spontánní a kreativní tvorby, je Prokofjev podobně výjimečný svou schopností syntézy rozličných prvků – rytmů, technik i nástrojů – v jednoduší, dokonale vyvážený celek. „Stěsnati v organickou jednotu tolik různorodých elementů. [...] *Prokofjev* probouzí každým taktem.“⁵⁹ Prizmatem Burianovy poetiky tak Prokofjev v podstatě naplňuje principy *polydynamiky*. Podle Buriana je dokonce „jedním z prvních skladatelů, kteří komponovali polytonálně.“⁶⁰

56 BURIAN, Emil František : „Jazz.“ In: *Tam-tam*, r. 1, č.6, 1925, s. 8.

57 BURIAN, Emil František: *O moderní ruské hudbě*. Praha, Odeon 1926, s. 20. Zvýrazněno v orig.

58 Tamtéž, s. 15.

59 Tamtéž, s. 13.

60 Tamtéž, s. 14.

Oba Rusové jsou Burianovi blízcí tím, že ve svých skladbách velmi pečlivě využívají potenciálu rytmu a harmonií, a tvůrčí volností své tvorby. „Primerním znakem tvoření *Prokofěvova* a *Stravinského* jest tvárně využitá rytmická a harmonicky zvučná hmota. Horizontální pohyb. Uvolněná invence. Forma přijatelná jako tvar čistě hudební, neochuzovaný mimohudebními vlivy.“⁶¹ Přesto však mezi oběma skladateli vidí rozdíly; zatímco Stravinskij považuje každý jednotlivý nástroj, respektive prvek skladby za svébytnou, nenahraditelnou součást díla, Prokofjev si nejvíce zakládá na precizní kompozici díla a na jejím celkovém výsledku – to, jakými prostředky toho dosáhne, je již druhořadé. Slovy Burianovými: „Účel *Stravinského* je nejenom v novém výrazu kompozice, řekněme *vnitřní* t. j. rytmu, harmonie, pohybu atd., ale i v prostředku. Reprodukující nástroj je mu osamostatněnou součástí díla. *Prokofjev* komponuje čistě na výrazovém (vnitřním) prostředku a ostatní je mu technikou k dosažení reprodukce, přesto, že instrumentace mu není zbytečnou a že ji vypracovává do detailů nejenom kompozičně nutných, ale i konstruovaných v nové originelní spoje.“⁶²

Afroamerický jazz Buriana fascinoval natolik, že jej dokonce považoval za fenomén, který se stal přelomem ve vývoji moderního umění: „Jazz, tento vášnivý projev negroamerických primitivů, není revolucí sám o sobě, je toliko dovršením revoluční vůle, jež ovládá již od roku 1909 svět, probuzený Marinettim.“⁶³ Současně se jazz Burianovi stal prostředkem, kde mohl dobře využívat své *polydynamické* postupy. „Jazz, vyrostlý v zemi moderního spěchu, v zemi mrakodrapů a zlaté horečky, kde nervosa času, vyžadující stálý ryk a expresní čas, je jako stvořena pro tento dynamický útvar. Doba chtěla více požitků v jednom.“⁶⁴

Podobně jako černoši američtí zaujaly Buriana i původní, domorodé africké kmeny, provozující primitivní hudbu. Burian obdivoval jejich vrozenou hudebnost, cit pro rytmus a také zvláštní hudební nadání: „Divoké a polodivoké černé kmeny oplývají spoustou svérázných nástrojů. Jejich rytmický a zvukomalebný smysl podněcuje nové a nové kombinace zcela zvláštních složení.“⁶⁵ Svou přirozeností, „hudebním barbarstvím“ nikterak školeného projevu představovali absolutní protiklad evropského akademismu, přísným

61 Tamtéž.

62 Tamtéž. Zvýrazněno v orig.

63 BURIAN, Emil František: *Jazz*. Praha, Štorch-Marien 1928, s. 23.

64 Tamtéž, s. 23.

65 Tamtéž. s. 32.

formám a ismům. Proto Burian považoval hudbu černochoů za její nejčistší projev; ryze spontánní, ničím uměle nesvazovanou tvorbu.⁶⁶ Afričtí černoši navíc hudbu využívají především jako doprovod k tanci, je proto velmi silně rytmická, což pro Buriana mělo velký význam; hudbu k tanci sám považoval za „nejvyspělejší a také nejkoncentrovanější“⁶⁷ druh černošské hudby. „Jejich hudba vytváří definitivní, absolutní zvukové útvary, jež se málo podobají našim ismům a nejméně t. zv. exotismům. Nejbohatší je tedy negerská hudba.“⁶⁸

66 Srov. BURIAN, Emil František: *Jazz*. Praha, Štorch-Marien 1928, s. 34: „Černoši nemají notové soustavy. Nemají ani temperovaných ani netemperovaných vztahů v našem významu. Jejich hudba je hudbou zdravého instinktu a rytmické potřeby.“

67 Tamtéž, s. 32.

68 Tamtéž.

3.1 Polydynamika (1926)

Pokud bychom chtěli najít pojem příznačný pro burianovský avantgardní program, byla by to právě *polydynamika*. Pro Burianovu koncepci je totiž charakteristická mnohost, mnohovrstevnatost – syntéza uměleckých druhů i různorodých prvků, a dynamičnost – „hybnost“ umělecké tvorby i uměleckého díla, spočívající v neustrnutí na místě a neustálém vývoji, ve schopnosti přerodu díla (improvizace, aktualizace, kreativita) i využívání novátorských postupů a metod v souladu s Burianovou ideou inovace a negací eklekticismu. Cílem je vytvořit živoucí, celistvé umělecké dílo, v němž neustále vibruje ono vnitřní pnutí, které nedovolí umělci upadnout do tvůrčí letargie a sklouznout tak k prostému opakování, *re*-konstrukci a *re*-citaci. Základem tvůrčího procesu je princip inovace, neustále se opakující revolta vůči zažitému, opotřebovanému. Odmítnutí těchto již existujících forem je hybným mechanismem umělcovy kreativity a vůbec dynamikou veškerého tvůrčího, nikoliv eklektizujícího umění. Jakákoliv pozitivní, tedy kreativní tvorba má od prvopočátku ve svém jádru tuto negaci. „Popíráme základ a v popření tvoříme nové formy, nejvíce vztažné, poněvadž v záporu je podmínkou klad. Klad k záporu a zápor k vytvoření konfliktu mezi záporem a kladem, tj. k umělecké formě.“⁶⁹

Svůj vztah k tradici a konzervatismu vyjádřil již dříve v eseji *Maskovaný konzervatismus*.⁷⁰ Tradice je zabijákem kreativity a inovace, je to synonymum pro unylost a nápodobu; nemá „žádný palec“⁷¹, který by stál v opozici vůči konvenci, „čtyřem prstům“ formalismu a konzervatismu.⁷² Objevuje-li se u Buriana negativní vyjádření ohledně tradice a konzervatismu, je ovšem třeba pečlivě rozlišovat; zajisté není řeč o antitradicionalismu ve smyslu například futuristického popření veškerého předešlého umění, jak to hlásal Marinetti, či o dadaistickém nihilismu. Burian se staví především proti pasivitě a jakémukoliv neživotaschopnému tvůrčímu přístupu v umění. „Burian v něm [článku *Maskovaný konzervatismus*] ztotožňuje zmytologizovanou tradici a módní ismy jakožto dvě stejně neplodné orientace pro každého umělce, skladatele. Staví se jak proti konzervativně, pasívně anebo pouze deklarativně pojímané tradici, tak proti formálnímu novátorství, neboť oba

69 BURIAN, Emil František: „Umění chtít [1925].“ In: Srba, Bořivoj (ed.): *E. F. Burian a jeho program poetického divadla*. Praha, Divadelní ústav 1981, s. 7.

70 BURIAN, Emil František: „Maskovaný konzervatismus [1925].“ In: Srba, Bořivoj (ed.): *E. F. Burian a jeho program poetického divadla*. Praha, Divadelní ústav 1981, s. 8–9.

71 Tamtéž, s. 8.

72 Tamtéž.

přístupy a výklady přivádějí umělce k planému a pohodlnému eklekticismu a epigonství. [...] Ani pro Buriana neznamenal „tradice“ prázdné slovo nebo mrtvou dějinnou sílu.⁷³ Viděno tímto prizmatem, jeví se vhodněji označovat Burianův postoj vůči tradici a konzervatismu spíše jako *ne-traditionalistický* a *ne-konzervatistický* než-li jako *antitraditionalistický*, respektive *antikonzervatistický*.

Nekompromisní je ovšem Burian vůči ismům a škatulkování. „Takovéto ismování rovná se konzervativní tradici.“⁷⁴ Ironickým, kultismus parodujícím, avšak neústupným tónem shrnuje: „Konzervatismus je ismus v pravé podstatě a ismus je nejhorším opakováním a algebraickým ‚tlumočením‘ epigonských zásad. Oba horují ve své neskonalé ‚modernosti‘, která jest odpočinkem + nudou + sebevraždou. My tři krále kadidlem podkuřujeme našemu konzervativnímu spasiteli, resp. ve dvou osobách: Tradici a Ismu, pokroku v mezích zákona.“⁷⁵ V podobném duchu píše i o soudobé potřebě „škatulkování“ v eseji *Honba za stílem*. Zde kritizuje povrchnost umělců, kteří bezduchým, vnějším formalismem produkují umělecká díla, ostentativně vydávaná za historický styl, a jimž jde především o to, svést se na vlně popularity svého předchůdce, jenž v rámci tohoto stylu vytvářel kreativní umělecké hodnoty. „Stil, to je také něco více než škola, více než vykrádání tvořivé potence velkých předchůdců.“⁷⁶

Tyto ismy i eklekticismus se Burian svou koncepcí pokoušel překonat. V *polydynamice* se spojují – podobně, jako je tomu v již zmíněném Burianovu pojetí syntetického divadla – různé umělecké složky v komplexní, multimediální souborné umělecké dílo: „... Burianova polydynamická koncepce představuje nový model komplexního estetického objektu, uměleckého díla, v jehož výstavbě se spolu setkávají a spojují různá umění, hudba s básnictvím, divadelní scénou, filmovým obrazem, s tělesností tanečnickova pohybu atd.“⁷⁷ Svě polydynamické tendence Burian s osobitou nadsázkou shrnuje v úvodu *Polydynamiky* takto: „Poznal jsem z dějin filosofie, že všechny filosofické školy se tvořily dle toho, která hlava se houpala na dřevěném koni svého škatulkování z prava do leva, či z leva

73 PACLT, Jaromír: „Úvodem.“ In: Burian, Emil František: *Nejen o hudbě. Texty 1925–1938* (ed. J. Paclt). Praha, Supraphon 1981, s. 18n.

74 BURIAN, Emil František: „Maskovaný konzervatismus [1925].“ In: Srba, Bořivoj (ed.): *E. F. Burian a jeho program poetického divadla*. Praha, Divadelní ústav 1981, s. 9.

75 Tamtéž.

76 BURIAN, Emil František: „Honba za stílem.“ In: *ReD*, r. 2, 1928–1929, s. 274.

77 PACLT, Jaromír: „Úvodem.“ In: Burian, Emil František: *Nejen o hudbě. Texty 1925–1938* (ed. J. Paclt). Praha, Supraphon 1981, s. 28.

do prava. Pochopil jsem v zápětí, že mi není možno houpati se tak jednostranně a jednotvárně, ba naopak, rozhodl jsem se houpati se polydynamicky, t. j.: z prava do leva, z leva do prava, ze předu do zadu, ze zadu do předu najednou, a také obrácen vzhůru nohama etc.⁷⁸

Mluvíme-li o dynamice, není možné vyhnout se dalšímu pojmu, který s dynamikou principiálně souvisí: kontrastu. Spojením vzájemně opozitního, protilehlého a vzájemnou reakcí uměleckých antipodů vzniká polarita; náboj uměleckého díla. Kontrast funguje jako tvárný prostředek, skrze něhož je možno dosáhnout dynamičnosti díla. Kontrast je inspirací i kreativitou zároveň. Burian říká: „V kombinaci zvučného s nezvučným, mokrého se suchým, modrého s černým, ve stilisaci gregoriánského zpěvu nade hmotou zvuků rytmickou i melodickou, je nám dáno tvořiti VYBÍRAVĚ.“⁷⁹ V souvislosti s tím se Burian zmiňuje o kontrapunkci; každý prvek uměleckého díla je rozvinut jeho prvkem opačným, jeho komplementárním doplněním. „PUNKTUM CONTRA PUNKTUM. Pohlavní styk dvou tonů. Harmonie v pohybu. Kolotání dvou těles v neustálém doplňování se.“⁸⁰ Kontrapunktem vzniká harmonie, výchozí element Burianovy polydynamické koncepce; kumulací harmonií vznikají akordy, polyfonní souzvuky několika tónů.

Tím se – skrze kontrapunkt – dostáváme k ideji *zmnožení*. Zmnožovány jsou nejen tóny, elementární prvky, ale i prvky vyšších kompozičních rovin (například témata), což v důsledku ústí v Burianův umělecký syntetismus, inspirovaný myšlenkou syntetického divadla. Burian svou ideou *polydynamiky* deklaruje: „TVOŘÍME NOVOU FORMU, KTERÁ SE NEMŮŽE NAZÝVATI HUDEBNÍ FORMOU, ALE NOVÝM, ZCELA SAMOSTATNÝM, UMĚNÍM.“⁸¹ A připomíná: „KAŽDÁ DYNAMICKÁ SLOŽKA V POLYDYNAMICKÉM UMĚNÍ JE SAMOSTATNÁ, ÚČINNÁ POUZE KONTRASTEM, DRAMATICKÝ SPÁD SCELUJÍCÍM.“⁸²

Zmnožování, roznásobování „uměleckých prvočísel“ ovšem není chaotické a už vůbec ne náhodné (ani naopak přísně technické). Umělec musí sám, jako tvůrčí činitel, rozhodnout o kompozici díla. Burian vysvětluje: „... je polydynamika vrcholem dosavadního umění, poněvadž požitky zmnožuje, vyčerpává detaily vnímání jednotlivých složek umění.

78 BURIAN, Emil František: *Polydynamika*. Praha, Kuncíř 1926, s. 7.

79 BURIAN, Emil František: *Polydynamika*. Praha, Kuncíř 1926, s. 49. Zvýrazněno v orig.

80 Tamtéž, s. 10. Zvýrazněno v orig.

81 Tamtéž, s. 26. Zvýrazněno v orig.

82 Tamtéž, s. 27. Zvýrazněno v orig.

Polydynamika není chaotická, je pouze současně rozličná, tedy dramatická.⁸³

Velký význam v Burianově estetickém programu má rytmus. Burian všemi způsoby usiloval o to rozbít zažitá, unylé konvence. Při kompozici vycházel z jednoduché premisy: „Poesie rozložená na arytmičké prvky. Hudba sloučená v polyrytmické účiny.“⁸⁴ Principem Burianovy práce s rytmem bylo narušit rovnováhu, rozrušit klidnou hladinu poezie překvapivými, neotřelými rytmickými akcenty, a tím docílit zcela odlišné recepce uměleckého díla. Zrytmizováním, rozpohybováním poezie vystupuje na povrch její konstrukce; forma se vyrovnává obsahu. Nová kompozice skrze burianovské zmnožování – „polyrytmické účiny“ – znamená v podstatě oživení nehybného slova v dynamickou hudebnost. Pomocí rytmizace se Burian snaží o gradaci uměleckého díla.

Pro Buriana je typické – tak jako pro rozmanité avantgardní přístupy – vystavování technického řešení na odív, jeho obnažování. Z hlediska kreativity, alespoň tak, jak ji chápala avantgarda, je totiž výsledek až druhořadý; je-li avantgarda obdobím, jehož primárním cílem je hledat nové cesty a přístupy (ať v samotném umění nebo obecně v životě), pak je logicky stěžejní to, jakým způsobem je výsledku dosaženo. Na jedné straně stojí obdiv vůči technickým a technologickým vymoženostem, tedy obdiv k pokroku, na druhé straně pak stojí urputná snaha avantgardy zůstat „transparentním“, racionálním uměním, pro něž je nejdůležitější zachovat si kontakt s civilností, realitou a aktuálností, nikoliv stát se nesrozumitelným, snobským uměním. Proto i Burian kritizuje akademismus a konzervatismus. Stejně jako mnozí další avantgardní umělci je fascinován technikou, a technické řešení hraje významnou roli i v jeho vlastní teoreticko-estetické koncepci. Vždyť *polydynamiku* Burian sám charakterizuje jako „zhmotnění idejí technických výrazů“, „několik forem, současně vlnících se dynamicky“.⁸⁵ *Polydynamika* je vlastně metoda kompozice, nikoliv vzletné estetické kreace. *Polydynamika*, to je „technika v pohybu“⁸⁶. Jeho princip tvůrčího aktu ovšem není záležitost strojová, Burian v žádném případě nechce z umění eliminovat „lidský faktor“ tak, aby se z umění stalo něco skutečně umělého, chrleného stroji v celých sériích. Strojová umělecká tvorba, nebo spíše výroba, by nebyla ničím jiným než prostým, neplodným opakováním. Vytvářet živoucí umění dokáže jedině člověk. „To co jest

83 Tamtéž, s. 22.

84 Tamtéž, s. 23.

85 Tamtéž, s. 21.

86 Tamtéž.

v umění umělecké je podmínka lidského. Umění je nejdokonalejším výrazem mozkové a tak zv. duševní funkce lidské a jedině umělecké předpokládá tuto funkci. Tedy: stroj nebyl by sám o sobě uměním.⁸⁷ Poněkud neobvykle – v kontextu avantgardou všestranně vyzdvihovaného ratia – Burian zdůrazňuje, jak důležitým předpokladem umění je talent. Právě díky němu je totiž umělec schopen překračovat linii použitého, obnošeného a zaužívaného, a vytvářet zcela nové, originální formy.

Na otázku umělecké plodnosti Burian narazil velmi brzy, vyjadřuje se k ní již v jedné ze svých raných esejí, *Umění chtíti*. Umělec je podle Buriana rozdělen ve dva: pozorujícího a sebeopojivého. První z nich pracuje s formami osvědčenými a užitými, což je v Burianových očích „pověštině epigonství“. Umělci totiž dává punc umění právě jeho originalita, nerespektování ustavených norem. „Sebeopojivý tvoří nezávisle, v jednotě s inspirací, tvůrčí pochod jeho je nevědomý.“⁸⁸ A Burian dodává: „Předpokladem umění je tvůrčí nevědomé.“⁸⁹ Mylně bychom se ovšem domnívali, že tímto vyjádřením směřuje k surrealistickým tvůrčím procesům, vycházejícím z freudovské psychoanalýzy. Spíše než to má Burian na mysli bezpodmínečnou spontaneitu tvůrčího aktu, tvorbu „bez hranic“, osvobozenou od veškerých zábran konvenčnosti, formalismu a nápodoby: „Svobodný, nezávislý, sebeopojivý tvůrčí postup. Předpoklad nového.“⁹⁰

Sebeopojení deklaruje Burian jako jediný směřodatný prvek při tvorbě. Sebeopojení jakožto základ tvořivosti, rozvíjející inspiraci prostřednictvím talentu. Talent, například v teigovském poetismu zcela opomíjený,⁹¹ je v burianovském konceptu rehabilitován, když je mu přisouzen status důležité prerekvizity pro kreativní tvorbu: „Tvoříme na principech možností, které nám skýtá talent. Talent dovede formulovati inspiraci, dovede ji sloučiti ve vyjádřitelnou formu.“⁹² A dodává: „[Tvůrčí postup] v talentu spěje k závěru dokonalým

87 Tamtéž, s. 32.

88 BURIAN, Emil František: „Umění chtíti [1925].“ In: Srba, Bořivoj (ed.): *E. F. Burian a jeho program poetického divadla*. Praha, Divadelní ústav 1981, s. 7.

89 Tamtéž.

90 Tamtéž.

91 K. Teige v rámci své poetické koncepce prosazoval ideu, že každý člověk je v podstatě umělcem; umění totiž chápal mnohem širěji, jako jakoukoliv tvůrčí činnost (tedy i řemeslné práce, technickou výrobu apod.), zřikal se naopak škrobenosti umění a tvůrčí individuality. Předpokladem nového umění byla především jeho tendenčnost. V tomto směru jde tedy o zcela protichůdný princip, než jakého se držel – v myšlence talentu jako fundamentálního předpokladu umělecké tvorby – E. F. Burian. Srov. TEIGE, Karel: „Umění dnes a zítra.“ In: Vlašín, Štěpán: *Avantgarda známá a neznámá*. Praha, Svoboda 1971, s. 377–381. a WOLKER, Jiří: „Proletářské umění.“ In: Vlašín, Štěpán: *Avantgarda známá a neznámá*. Praha, Svoboda 1971, s. 220–224.

92 BURIAN, Emil František: „Umění chtíti [1925].“ In: Srba, Bořivoj (ed.): *E. F. Burian a jeho program poetického divadla*. Praha, Divadelní ústav 1981, s. 7.

vyjadřováním jeho pravé podstaty.⁹³ Tento princip umělce jakožto kreativního činitele v procesu umělecké tvorby se uplatňuje i v Burianově polydynamické koncepci. Výslednicí technicity řešení a kreativního přístupu je originální umělecké dílo s pečlivě propracovanou kompozicí. Burian shrnuje: „Výsledek, do kterého z nutnosti přísně kompoziční moderní umělec vciťuje nejvlastnější umění svého já.“⁹⁴ Představuje-li tedy *polydynamika* dokonalou kompoziční harmonii rozličných uměleckých složek, metod a přístupů, pak této harmonie je možno dosáhnout pouze lidskou činností a cítěním, tedy kreativitou a talentem.

Potenciál slova jakožto uměleckého materiálu, možnosti jeho formálního i obsahového přetváření, si Burian velmi dobře uvědomoval. Slovo chápal jako dynamický prostředek, pulzující již svou „dvojjedností“ – podobou grafickou a fonetickou, jedinečnou vlastností, která umožňuje působit stejně dobře na zrak jako na sluch. Slovo, jež lze rozpohybovat pomocí lidského hlasu, který mu vždy vtiskne nezaměnitelnou, unikátní podobu. Také časová linearita, ať už slova psaného či vysloveného, propůjčuje verbálnímu umění charakteristiku, která Buriana fascinovala. „Slovo, po mimice, nejtvárnější materiál pro hudebníka, nesnese strnulostních šablon. Již samo o sobě, svým dynamickým složením písmen a smyslů, dere se ku předu. Probíhá časem vnímání mnohem drastičtěji než hudba.“⁹⁵

93 Tamtéž.

94 BURIAN, Emil František: *Polydynamika*. Praha, Kuncíř 1926, s. 21.

95 Tamtéž, s. 43.

3.2 *Idioteon* (1927)

Jako praktickou ilustraci toho, jak měl fungovat zvuk v poezii, lze nahlížet Burianovu autorskou sbírku *Idioteon*. Jeho dadaistická ležérnost se tu zračí nejen svérázným humorem a ironií, ale i experimentálním nádechem celé básnické sbírky, která v první řadě jasně vypovídá, že jde o hru.⁹⁶ Hravá kompozice veršů, absence interpukčních znamének a uvolněná syntax zanechaly nápadné dadaistické stopy.

Grafické členění veršů ovšem stejně tak připomíná vlivy futuristické. Jak doklad toho může posloužit Burianova báseň *Devátá Beethovenská a můj dřevník*, kde vlastně uplatňuje Marinettiho ideu „bezdrátové obrazotvornosti“, spočívající ve snaze překlenout co největší významovou vzdálenost, tedy ve spojování zdánlivě zcela nesouvisejících prvků do jedné množiny. Přesně to Burian činí ve své básni; málokdo by hledal mezi Beethovenovou symfonií a dřevníkem jakoukoliv spojitost, Burian však vysvětluje: *Jsou v nich instrumenty dráty na spínání / dráty na snění*.⁹⁷

Idioteon představuje vlastně Burianův manifest prezentující, jak v praxi (tedy v samotném tvůrčím procesu) pracovat s tezemi, nastíněnými v *Polydynamice*. Prostřednictvím *Idioteonu* ukazuje, jak s tímto přístupem k tonalitě a práci se zvukem nakládat. V básních se až na výjimky (*Výlet*, *Radost z radosti*) nevyskytuje rým; verše jsou volné, záměrně nerespektují žádné metrické schéma, jelikož to má tendenci sklouzávat ke stereotypu. Místo toho se Burian snaží zvýraznit „řečovost“, tedy charakteristiky mluvené řeči. Proti rýmu, inklinujícímu ke zpěvnému, hudebnímu charakteru poezie (melodičnosti), staví řeč recitace a formu, blíží se řeči běžné, jejichž primární devízou je řečové tempo, tedy rytmičnost, respektive arytmičnost. Tím chce Burian dosáhnout jiné intonace, než jaká je typická pro poezii rýmovanou, využívající verš vázaný, jenž neumožňuje takovou tvůrčí a interpretační svobodu, jako volné, až „prozaizující“ verše.

Burian nechce být při tvorbě svazován jakýmkoliv apriorními předpisy, pravidly a konvencemi, jak má poezie, šířeji umělecké dílo, vypadat; záměrně tuto konformitu porušuje, překračuje hranice dogmatismu, neboť umělecký záměr je mu přednější než jakákoliv

⁹⁶ Tento fakt dokresluje i samotný název sbírky, naznačující, že básnická sbírka je bláznivý rej. Druhá část sbírky, *Válka 1926*, je příznačně věnována „příštím idiotu“.

⁹⁷ BURIAN, Emil František: *Idioteon*. Praha, Vaněk a Votava 1927, nestránkováno.

zařaditelnost a přijatelnost jeho tvorby. Vždyť i sám Burian říká: „Slovo musí být osvobozeno.“⁹⁸

Zajímavé je, že pro poezii Burian zvolil přesně opačný přístup, než ke kterému dospěje později v rámci divadla. „Proměna herecké mluvy, její vzdalování hovorové řeči a přibližování řeči básnické byla významnou součástí divadelní reformy českého meziválečného divadla, jejímž cílem bylo jeviště zbavit postupů iluzivního divadla 19. století. [...] ... v jeho případě můžeme hovořit až o jakési ‚muzikalizaci‘ slova, které důsledně propracovával po stránce rytmických hodnot, přízvuků, intonace délek, pauz i tempa.“⁹⁹

Hned v první básni sbírky, nazvané *Den*,¹⁰⁰ viditelně vystupují myšlenky, které Burian předznamenal v *Polydynamice*. Pro názornost nejprve první část této básně uvádíme:

*Jedním
z potěšení
laskavého
dne
jsou
jeho
nohy Snad ještě
Vidíš je zahlédneš
přiběhnout jeho nos
a než se přilepený
otočíš na zdi
zmizí číhající
za rohem na tvůj
jako popletený
uličnick úsměv*

Zásadní vlastností básně je její linearita, exponovaná rozložením veršů na jediná slova. Jednoslovnými verši Burian jednoznačně usiluje o rytmizaci, která ovšem nefunguje pouze při

98 BURIAN, Emil František: *Polydynamika*. Praha, Kuncíř 1926, s. 43.

99 SPURNÁ, Helena: „Voiceband jako originální příspěvek Emila Františka Buriana českému meziválečnému divadlu.“ In: KOLEKTIV AUTORŮ: *Acta Universitas Palackianae Olomucensis. Philosophica – Aesthetica XXVII*. Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci 2004, s. 104.

100BURIAN, Emil František: *Idioteon*. Praha, Vaněk a Votava 1927, nestránkováno.

hlasitým přednesu, ale i při tichém čtení; čtenář je nucen báseň číst po jediném slovu a přeskakovat očima z řádku na řádek, čímž se docílí vstřebávání slov s podobným účinkem, jako když herec při přednesu akcentuje každé slovo zvlášť.

Přibližně v polovině básně se k veršům přidává paralelní sloupec. Tyto dvě paralelní části, v podstatě dvě různé básně, nabízejí dvojí různé čtení: *vertikální*, tedy posloupné čtení odshora dolů, od levého sloupce k pravému, anebo *horizontální*, tedy současné čtení příslušných veršů z obou sloupců, čímž v podstatě vzniká „vícehlasá báseň“. To opět souvisí s Burianovým principem *zmnožení*; představa básně jakožto polyfonního, akordického média, které v duchu *polydynamiky* vytváří komplexní umělecké dílo.

Rytmickým přeryvem je následující verš: *Potom se zachytíš něčeho nehybného a usneš;*¹⁰¹ zřetelné oddělování jednotlivých slov, které bylo dosud akcentováno, mizí, a naopak se objevuje dlouhý verš. Dramatický, překotný způsob přednesu, který Burian naznačuje, je graficky dokreslen zúženým prostrkáním písma.

Zajímavou básní je *Báseň v rozhovoru*, kde Burian pracuje s dialogem; prvkem, který báseň výrazně drammatizuje, tedy přibližuje ji divadelní performanci. Stylizace do dialogu je velmi příznakový jev, neboť jeho prostřednictvím je tu opět kladen důraz na práci s hlasy, na jejich střídání. Všechny repliky jsou opěťované, čímž je vytvářen jejich vzájemný kontrapunkt – další prvek, který hraje v Burianově estetické koncepci důležitou úlohu. Zvláštní zvukovou roli mají také verše zakončené otazníkem; tázací věta nabízí jiné intonační spektrum nežli výpověď indikativní, bez interpukčního znaménka.

Za vrchol Burianovy básnické sbírky je možno – z hlediska práce s tonalitou – považovat báseň s příznačně dadaistickým názvem *Báseň*:¹⁰²

Okno
sen
a jeho větve
Okno sen
a jeho větve

101 Tamtéž. Prostrkaně v orig.

102 Tamtéž.

Okno sen a jeho

větve

Okno –

sen –

a jeho

větve

Báseň, v níž se dokola opakuje banální text, není v podstatě ničím jiným, než prozodickým cvičením. Prakticky zde neexistuje lexikální sémantika, jediný význam vychází z fonetické roviny jazyka. Pouze prostřednictvím přednesu – prozodie a tónu hlasu – lze ovlivnit významovou stránku básně. Pomlčky, signalizující prozodické pomlky (čímž se přibližují skutečným pomlčkám hudebním), navíc nápadně připomínají rytmické záznamy, které bude Burian posléze používat pro voiceband. Burian v *Básni* užil v podstatě se stejného principu, se kterým – v extrémnější formě – pracoval například německý dadaista Kurt Schwitters ve své slavné básni *Ursonata*. Zde se dokonce nevyskytují žádná smysluplná – ač banální – slova, Schwitters používá jednotlivé hlásky, které spojuje do nemyslných řetězců. Výsledkem je zcela iracionální, vlastně nejazyková poezie, jejíž výrazová, emocionální dynamika se přenáší na polaritu kakofonie a eufonie; posluchač se tak musí zcela spolehnout na intonační interpretaci přednášejícího.

K velkému obratu básnické atmosféry dochází v části sbírky nazvané *Válka 1926*, tvořící vlastně jedinou poemu. Zatímco úvodní část byla hravým manifestem tvůrčí volnosti umělce, je tato část tematicky i formálně zřetelně vážnější a dramatičtější. Objevujícími se motivy tragického osudu, války, krve či vlasti se Burian znatelně (a patrně vůbec nejvíce) přibližuje myšlenkám švýcarského těsně poválečného dadaismu.

Ve sbírce se ovšem také promítla Burianova kritika ve formě pichlavého sarkasmu. V básni *Vše pro titul* projevil svou nelibost vůči akademismu v umění, diletanství a nekreativitě. Na tyto věci Burian nenaráží poprvé; podobně jako Teige nemohl akademismus v umění vystát ani on. Situaci v hudbě, kterou konzervatoři prošetřil Burian velmi dobře znal, komentuje v *Polydynamice*: „Doposud: Hudební výchova = přípravy ke státním zkouškám.

Vývin tvůrčí schopnosti = 0. Těšíme se opravdu srdečně na to, až tato hudební nauka bude se rovnati latině a řečtině, totiž mrtvým řečem.¹⁰³ Burianovi nesmiřitelně vadil tento přístup k hudbě, který šel k absolutnímu „zmrtvění“ umění. Odmítal výuku umění spočívající v prostém memorování anachronismů a neplodném napodobování. Hudba, stejně jako ostatní druhy umění, má být činností bezpodmínečně tvůrčí – základem je tedy originalita a kreativita, nikoliv penzum z paměti odříkaných znalostí či řemeslnost dokonalé interpretace nepůvodního díla. Také o přístupu ke skladatelské tvorbě jako rutinní činnosti se Burian vyjádřil: „Skládati, slovo víceméně praktické a nejméně umělecké. Ve slovníku najdete za ním uhlí.“¹⁰⁴ Sklouznutí k akademismu a planému teoretizování Buriana děsilo i u něj samotného. Hned na přední strany *Polydynamiky* podtrženým písmem vepsal memento sám sobě: „Nesváží se ani profesoriádou, ani vlastní teorií.“¹⁰⁵

103BURIAN, Emil František: *Polydynamika*. Praha, Kuncíř 1926, s. 13.

104BURIAN, Emil František : „Stručné úvahy o všem možném se zvláštním zřetelem k hudbě [1926].“ In: Burian, Emil František: *Nejen o hudbě. Texty 1925–1938* (ed. J. Paclt). Praha, Supraphon 1981, s. 34.

105BURIAN, Emil František: *Polydynamika*. Praha, Kuncíř 1926, s. 8.

4 Závěr

Pokusili jsme se nastínit a vyložit principy Burianovy teoreticko-estetické koncepce, vycházející z využití tonality jakožto tvárného uměleckého prostředku. Snahou bylo tyto Burianovy myšlenky usouvztažnit a zařadit do uměleckohistorického kontextu napříč kulturními oblastmi, které byly ve své době pro vývoj avantgardního umění významné. Burian tyto všestranné vlivy syntetizoval, avšak sám je dále rozpracoval v originální, svébytný přístup k umění, čímž dal vzniknout důležitému příspěvku v rámci avantgardní epochy.

Podářilo se mu v českém prostředí rehabilitovat postavení tonality v poezii, a konkurovat tak vizualitě teigovské koncepce. Teigemu dokonce oponuje a snaží se prokázat, že poezii nelze zcela oprostít od tonality: „Poezie, spoléhající na zrakový účín, není schopna života, jako hudba se čteným programem. Báseň je proto především tištěna, aby byla čtena. Ale básník, píše-li poezii, rytmus svých slok *slyší*. Jeho verše mají rytmus, který čtenář také slyší. A čistá vizuální poezie, tak jako ji prý objevuje poetismus, není tedy poezií, ba ani prózou, protože i próza má melodiku. [...] Chce-li *Karel Teige* osvobodit poezii od hudby a navrátiti ji k čitelnosti, řka, že nové básně lze číst jako plakáty, neosvobodí ji tím, že je typograficky upraví. Nejenom, že jeho vizuální básně nebudou viděny (nebo chcete-li analogicky: ‚čteny‘), ale nebudou také osvobozeny od hudby (přirozený přízvuk, myšlený akcent, vazba hlásek) a báseň bude při reprodukci více seškrcena než jamby a alexandríny.“¹⁰⁶

Posledním pomyslným článkem vývoje Burianovy umělecké koncepce, kde své dosavadní poznatky a myšlenky zužitkoval, se stal jeho model sborové recitace – voiceband: „Slovo a jeho latentní hudebnost je stavebním kamenem v rytmickém souladu, kterému právem přísluší název sbor. [...] Básníkův rytmus je polydynamicky znásoben rytmem sborové produkce. Dostáváme tím skvělé účinky dynamické mnohohlasovosti.“¹⁰⁷ První představení se uskutečnilo roku 1927 v divadle Dada, které Burian založil spolu s Jiřím Frejtkou. Voiceband se Burianovi stal prostředkem, kde mohl naplno prakticky rozvinout své myšlenky. Umožnil mu dokonalou volnost v hledání mezi práce s tonalitou, proto se Burian neostýchal využívat stále nové, neotřelé zvukové prostředky: „Do projevů voicebandu se

106BURIAN, Emil František: „O novou sborovou recitaci [1927].“ In: Srba, Bořivoj (ed.): *Emil František Burian a jeho program poetického divadla*. Praha, Divadelní ústav 1981, s. 26.

107BURIAN, Emil František: *Jazz*. Praha, Štorch-Marien 1928, s. 76.

Burian snažil zakomponovat jazzové prvky, brumenda, syčení, pískání, které z hudební sféry přenesl do hlasového projevu. Hlavní důraz byl kladen na slovo a jeho melodii, zpěvnost a potencionální hudebnost, zvukomalebnost, harmonii a rytmus. Orgánem voicebandu byl sbor, rozdělený podle hlasového rozsahu každého člena, doprovázený bubínky, píšťalkami, hraním na hřebeny či recitací do megafonů.¹⁰⁸ Podstata voicebandu, vlastně shodná s tím, co Burian nadnesl již v *Polydynamicce* pojmem *zmnožení*, spočívala v „orchestraci“ básně. Hlas, jak se domníval Burian, je možno využít v celém jeho rejstříku i pro slovo mluvené. Aplikovatelný proto logicky musí být i princip orchestrace, neboť Burian říká: „ORCHESTROVATI JE MYSLITI V MNOHOZVUKOVOSTI.“¹⁰⁹ V tomto smyslu se tedy *polydynamická* báseň má stát ekvivalentem hudební skladby¹¹⁰ a voiceband ekvivalentem orchestru, jehož instrumentem je hlas.

Rozdílnost Burianova a Teigeho přístupu k tomu, jak umělecké dílo nahlížet, lze dobře ilustrovat pomocí proslulého dramaticko-tanečního zpracování Nezvalovy *Abecedy*. Hlasitý přednes básně byl doplněn simultánní taneční choreografií slavné tanečnice Milči Mayerové, což mělo představovat „hmotné“, tělesné ztvárnění poezie. Poetistům v čele s Teigem šlo o vizualitu jednotlivých tanečních kreačí Mayerové, které vnímali v podstatě jako znak. „Již jejich vizuální geometričnost prozrazuje, že nešlo o tanec, který je jen jakousi náhodnou ilustrací. [...] Gymnasticko-taneční kompozice, nebo jinak rytmicko-plastické kompozice jsou výrazem nového životního stylu, napomáhají najít nový jazyk poezie, kterým je podle Karla Teigeho – obraz.“¹¹¹ Burian se soustředil především na rytmus, v němž se tanec a poezie prolínaly. Vnímali-li tanec jako něco tělesného, pak nikoliv jako zhmotnění (jazykového) znaku, ale spíše jako oné verbální dynamičnosti. Díval se na pohyby tanečnice tak, jako kdyby tančila při hudbě. Není náhodou, že právě *Abeceda*, toto emblematické dílo teigovského poetismu, se dočkalo ze strany E. F. Buriana parodického zpracování. Pozoruhodnou okolností je to, že jako tanečnice participovala na obou verzích Milča Mayerová.

108JOCHMANOVÁ, Andrea: „Voiceband.“ In: Vojvodík, Josef – Wiendl, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy*. Praha, Univerzita Karlova v Praze 2011, s. 405.

109BURIAN, Emil František: *Jazz*. Praha, Štorch-Marien 1928, s. 16. Zvýraněno v orig.

110Srov. BURIAN, Emil František: *Jazz*. Praha, Štorch-Marien 1928, s. 16: „Báseň je libretem voice-bandu.“

111HECZKOVÁ, Libuše: „(Ženské) tělo zdravé, invalidní, mizející a plodné.“ In: Papoušek, Vladimír a kol.: *Dějiny nové moderny 2: Lomy vertikál*. Praha, Academia 2014, s. 301. Srov. též VOJVODÍK, Josef: „Abeceda.“ In: Vojvodík, Josef – Wiendl, Jan: *Heslář české avantgardy*. Praha, Univerzita Karlova v Praze 2011, s. 64: „Postuláty a principy ‚nové básnické řeči‘ české avantgardy dvacátých let, poetistického jazyka, který měl být moderní ‚řečí znaků‘, ‚optickými slovy‘, realizuje *Abeceda* v několika zásadních aspektech: především konceptuálním propojením obrazu a textu na základě principu inovace a konstrukce (jako spojení ‚krásy poezie‘ a konstrukce), kombinací fotografie a typografie se vzájemnou interpretační funkcí.“

Jakkoliv je v prostředí českého meziválečného umění Burianův koncept vnímán jako alternativní, je třeba zdůraznit, že důraz na zvukovou stránku poezie nebyl slepou uličkou. Podobně jako Burian si jedinečnosti tonality všímal v anglosaském prostředí například T. S. Eliot. Ten ještě v r. 1944, ve své vrcholné básnické sbírce *Čtyři kvartety*, píše: *Slova a hudba se pohybují / jen v čase. Ale to, co žije, / může jenom zemřít. Slova, jednou vyřčená, / sáhnou do ticha. Jen formou a řádem / mohou slova dosáhnout / nehybnosti čínské vázy, / která se v nehybnosti věčně pohybuje. / [...] Všechno je vždy teď. Slova se napínají / až k prasknutí a někdy se zhroutí pod tím břemenem, / napětím kloužou, posouvají se, rozkládají se / a hynou nepřesností, nezůstanou stát / a pořád uhýbají.*¹¹² Pro T. S. Eliota bylo slovo fascinující materií, jejíž inherentní dynamičnost z ní činila v očích básníka uchvacující element: slovo, které lze formálností básnické konstrukce nikoliv rozpohybovat, ale naopak zachytit. Básnická forma dává slovu skutečně pouze tvar, umocňuje, nebo naopak tlumí jeho vlastnosti. Přesně tak o slovu uvažoval i Burian: „Slučujeme pohyb se strnulostí. [...] Absolutní svoboda forem umění. Polydynamická manipulace forem.“¹¹³

112 ELIOT, Thomas Stearns: *Čtyři kvartety*. Praha, Argo 2014, s. 18.

113 BURIAN, Emil František: *Polydynamika*. Praha, Kuncíř 1926.

5 Použitá literatura

a) Prameny:

BURIAN, Emil František: „Jazz.“ In: *Tam-tam*, r. 1, č. 6, 1925, s. 8.

BURIAN, Emil František: „Umění chtíti [1925].“ In: *E. F. Burian a jeho program poetického divadla* (ed. B. Srba). Praha, Divadelní ústav 1981, s. 7.

BURIAN, Emil František: „Maskovaný konzervatismus [1925].“ In: *E. F. Burian a jeho program poetického divadla* (ed. B. Srba). Praha, Divadelní ústav 1981, s. 8–9.

BURIAN, Emil František: *O moderní ruské hudbě*. Praha, Odeon 1926.

BURIAN, Emil František: *Polydynamika*. Praha, Kuncíř 1926.

BURIAN, Emil František: „Stručné úvahy o všem možném se zvláštním zřetelem k hudbě.“ In: E. F. Burian: *Nejen o hudbě. Texty 1925–1938* (ed. J. Paclt). Praha, Supraphon 1981, s. 33–34.

BURIAN, Emil František: *Idioteon*. Praha, Vaněk a Votava 1927.

BURIAN, Emil František: „O novou sborovou recitaci [1927].“ In: *E. F. Burian a jeho program poetického divadla* (ed. B. Srba). Praha, Divadelní ústav 1981, s. 25–27.

BURIAN, Emil František: „Sborová recitace a scénická hudba.“ In: E. F. Burian: *Nejen o hudbě. Texty 1925–1938* (ed. J. Paclt). Praha, Supraphon 1981, s. 101–109.

BURIAN, Emil František: *Jazz*. Praha, Štorch-Marien 1928.

BURIAN, Emil František: „Honba za stílem.“ In: *ReD*, r. 2, 1928–1929, s. 274–275.

BURIAN, Emil František: *Nejen o hudbě. Texty 1925–1938* (ed. J. Paclt). Praha, Supraphon 1981.

ELIOT, Thomas Stearns.: *Čtyři kvartety* (přel. M. Hilský). Praha, Argo 2014.

TEIGE, Karel: „Obrazy a předobrazy [1921].“ In: Teige, Karel: *Svět stavby a básně*. Praha, Československý spisovatel 1966, s. 25–32.

TEIGE, Karel: „Umění dnes a zítra [1922].“ In: Vlašín, Štěpán: *Avantgarda známá a neznámá*. Praha, Svoboda 1971, s. 365–381.

TEIGE, Karel: „Malířství a poezie [1923].“ In: Vlašín, Štěpán (ed.): *Avantgarda známá a neznámá*. Praha, Svoboda 1971, s. 494–476.

TEIGE, Karel: „Estetika filmu a kinografie [1924].“ In: Vlašín, Štěpán (ed.): *Avantgarda známá a neznámá*. Praha, Svoboda 1971, s. 544–553.

TEIGE, Karel: „Naše základna a naše cesta [1924].“ In: Vlašín, Štěpán (ed.): *Avantgarda známá a neznámá*. Praha, Svoboda 1971, s. 607–618.

TEIGE, Karel: „Obrazy [1924].“ In: Vlašín, Štěpán (ed.): *Avantgarda známá a neznámá*. Praha, Svoboda 1971, s. 539–543.

TEIGE, Karel: „Konstruktivismus a likvidace ‚umění‘ [1925].“ In: Vlašín, Štěpán (ed.): *Avantgarda známá a neznámá 2*. Praha, Svoboda 1972, s. 123–136.

TEIGE, Karel: „Moderní typy [1927].“ In: Teige, Karel: *Svět stavby a básně*. Praha, Československý spisovatel 1966, s. 220–234.

TEIGE, Karel: „Manifest poetismu [1928].“ In: Teige, Karel: *Svět stavby a básně*. Praha, Československý spisovatel 1966, s. 323–359.

TEIGE, Karel: *Svět stavby a básně. Studie z 20. let..* Praha, Československý spisovatel 1966.

ŠTYRSKÝ, Jindřich – TOYEN: „Artificielismus [1927].“ In: Vlašín, Štěpán (ed.): *Avantgarda známá a neznámá 2*. Praha, Svoboda 1972, s. 513–515.

VLAŠÍN, Štěpán (ed.): *Avantgarda známá i neznámá*. Praha, Svoboda 1971.

VLAŠÍN, Štěpán (ed.): *Avantgarda známá i neznámá 2*. Praha, Svoboda 1972.

b) Sekundární literatura

ADÁMEK, Jiří: *Théâtre musical. Divadlo poutané hudbou*. Praha, Akademie múzických umění v Praze 2010.

BRABEC, Jiří: „Zrod české poválečné avantgardy.“ In: Papoušek, Vladimír a kol.: *Dějiny nové moderny*. Praha, Academia 2010, s. 350–365.

EFFENBERGER, Vratislav: *Realita a poesie*. Praha, Mladá fronta 1969.

HECZKOVÁ, Libuše: „Abeceda.“ In: Papoušek, Vladimír a kol.: *Dějiny nové moderny 2: Lomy vertikál*. Praha, Academia 2014, s. 301–303.

HRALA, Milan: *Ruská moderní literatura 1890-2000*. Praha, Karolinum 2007.

JOCHMANOVÁ, Andrea: „Voiceband.“ In: Vojvodík, Josef – Wiendl, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy*. Praha, Univerzita Karlova v Praze 2011, s. 403–410.

MATHAUSER, Zdeněk: *Umění poezie: Vladimír Majakovskij a jeho doba*. Praha, Československý spisovatel 1964.

OBST, Milan – SCHERL, Adolf: *K dějinám české divadelní avantgardy*. Praha, Nakladatelství Československé akademie věd 1962.

PACLT, Jaromír: „Doslov.“ In: Burian, Emil František (ed. J. Paclt): *Nejen o hudbě. Texty 1925–1938*. Praha, Supraphon 1981.

PAPOUŠEK, Vladimír a kol.: *Dějiny nové moderny*. Praha, Academia 2010.

PAPOUŠEK, Vladimír a kol.: *Dějiny nové moderny 2: Lomy vertikál*. Praha, Academia 2014.

PAPOUŠEK, Vladimír a kol.: *Gravitace avantgard*. Praha, Akropolis 2004.

SPURNÁ, Helena: „Voiceband jako originální příspěvek Emila Františka Buriana českému meziválečnému divadlu.“ In: KOLEKTIV AUTORŮ: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Philosophica – Aesthetica XXVII*. Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci 2004, s. 99–106.

SRBA, Bořivoj: *Poetické divadlo E. F. Buriana*. Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1971.

SRP, Karel: *Karel Teige a typografie*. Praha, Akropolis 2009.

VOJVODÍK, Josef: „Abeceda.“ In: Vojvodík, Josef – Wiendl, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy*. Praha, Univerzita Karlova v Praze 2011, s. 63–73.

VOJVODÍK, Josef: „Stavba a báseň.“ In: Vojvodík, Josef – Wiendl, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy*. Praha, Univerzita Karlova v Praze 2011, s. 341–348.

VOJVODÍK, Josef: „Ultrafialové obrazy.“ In: Vojvodík, Josef – Wiendl, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy*. Praha, Univerzita Karlova v Praze 2011, s. 379–392.

WIENDL, Jan: „Řád nového života a tvorby.“ In: Vojvodík, Josef – Wiendl, Jan (eds.): *Heslář české avantgardy*. Praha, Univerzita Karlova v Praze 2011, s. 285–304.

Příloha 1.

Obálka druhého vydání básnické sbírky Konstantina Biebla *S lodí, jež dováží čaj a kávu* v grafickém zpracování Karla Teigeho.



Příloha 2.

Ukázka Burianovy práce s rytmem (básnickými přízvuky) na materiálu básně K. Biebla *Stín svítících bříz*.

V zeleném lese	hle lehké větve veverek
svou dlouhou rouškou	s loutnou pouhou hrou
z tmy vyšly nymfy	stín svítících bříz
svou dlouhou rouškou	s loutnou pouhou hrou

Mimo polyperiodicitu, zřejmou z příkladu a souhlasnou teprve v zářeru je tu veliká rozmanitost přízvuků:*

$\overset{\cdot}{\text{V}}$ $\overset{\cdot}{\text{z}}$ $\overset{\cdot}{\text{e}}$ $\overset{\cdot}{\text{l}}$ $\overset{\cdot}{\text{e}}$ $\overset{\cdot}{\text{n}}$ $\overset{\cdot}{\text{e}}$ $\overset{\cdot}{\text{m}}$ $\overset{\cdot}{\text{l}}$ $\overset{\cdot}{\text{e}}$ $\overset{\cdot}{\text{s}}$ $\overset{\cdot}{\text{e}}$	$\overset{\cdot}{\text{h}}$ $\overset{\cdot}{\text{l}}$ $\overset{\cdot}{\text{e}}$ $\overset{\cdot}{\text{k}}$ $\overset{\cdot}{\text{é}}$ $\overset{\cdot}{\text{v}}$ $\overset{\cdot}{\text{ě}}$ $\overset{\cdot}{\text{t}}$ $\overset{\cdot}{\text{v}}$ $\overset{\cdot}{\text{e}}$ $\overset{\cdot}{\text{v}}$ $\overset{\cdot}{\text{e}}$ $\overset{\cdot}{\text{r}}$ $\overset{\cdot}{\text{e}}$ $\overset{\cdot}{\text{k}}$
$\overset{\cdot}{\text{s}}$ $\overset{\cdot}{\text{v}}$ $\overset{\cdot}{\text{o}}$ $\overset{\cdot}{\text{u}}$ $\overset{\cdot}{\text{d}}$ $\overset{\cdot}{\text{l}}$ $\overset{\cdot}{\text{o}}$ $\overset{\cdot}{\text{u}}$ $\overset{\cdot}{\text{h}}$ $\overset{\cdot}{\text{o}}$ $\overset{\cdot}{\text{u}}$ $\overset{\cdot}{\text{r}}$ $\overset{\cdot}{\text{o}}$ $\overset{\cdot}{\text{u}}$ $\overset{\cdot}{\text{s}}$ $\overset{\cdot}{\text{k}}$ $\overset{\cdot}{\text{o}}$	$\overset{\cdot}{\text{s}}$ $\overset{\cdot}{\text{l}}$ $\overset{\cdot}{\text{o}}$ $\overset{\cdot}{\text{u}}$ $\overset{\cdot}{\text{t}}$ $\overset{\cdot}{\text{n}}$ $\overset{\cdot}{\text{o}}$ $\overset{\cdot}{\text{u}}$ $\overset{\cdot}{\text{p}}$ $\overset{\cdot}{\text{o}}$ $\overset{\cdot}{\text{u}}$ $\overset{\cdot}{\text{h}}$ $\overset{\cdot}{\text{o}}$ $\overset{\cdot}{\text{u}}$ $\overset{\cdot}{\text{h}}$ $\overset{\cdot}{\text{r}}$ $\overset{\cdot}{\text{o}}$
$\overset{\cdot}{\text{z}}$ $\overset{\cdot}{\text{t}}$ $\overset{\cdot}{\text{m}}$ $\overset{\cdot}{\text{y}}$ $\overset{\cdot}{\text{v}}$ $\overset{\cdot}{\text{y}}$ $\overset{\cdot}{\text{s}}$ $\overset{\cdot}{\text{l}}$ $\overset{\cdot}{\text{y}}$ $\overset{\cdot}{\text{n}}$ $\overset{\cdot}{\text{y}}$ $\overset{\cdot}{\text{m}}$ $\overset{\cdot}{\text{f}}$ $\overset{\cdot}{\text{y}}$	$\overset{\cdot}{\text{s}}$ $\overset{\cdot}{\text{t}}$ $\overset{\cdot}{\text{i}}$ $\overset{\cdot}{\text{n}}$ $\overset{\cdot}{\text{s}}$ $\overset{\cdot}{\text{v}}$ $\overset{\cdot}{\text{i}}$ $\overset{\cdot}{\text{t}}$ $\overset{\cdot}{\text{i}}$ $\overset{\cdot}{\text{c}}$ $\overset{\cdot}{\text{i}}$ $\overset{\cdot}{\text{c}}$ $\overset{\cdot}{\text{h}}$ $\overset{\cdot}{\text{b}}$ $\overset{\cdot}{\text{ř}}$ $\overset{\cdot}{\text{i}}$ $\overset{\cdot}{\text{z}}$
$\overset{\cdot}{\text{s}}$ $\overset{\cdot}{\text{v}}$ $\overset{\cdot}{\text{o}}$ $\overset{\cdot}{\text{u}}$ $\overset{\cdot}{\text{d}}$ $\overset{\cdot}{\text{l}}$ $\overset{\cdot}{\text{o}}$ $\overset{\cdot}{\text{u}}$ $\overset{\cdot}{\text{h}}$ $\overset{\cdot}{\text{o}}$ $\overset{\cdot}{\text{u}}$ $\overset{\cdot}{\text{r}}$ $\overset{\cdot}{\text{o}}$ $\overset{\cdot}{\text{u}}$ $\overset{\cdot}{\text{s}}$ $\overset{\cdot}{\text{k}}$ $\overset{\cdot}{\text{o}}$	$\overset{\cdot}{\text{s}}$ $\overset{\cdot}{\text{l}}$ $\overset{\cdot}{\text{o}}$ $\overset{\cdot}{\text{u}}$ $\overset{\cdot}{\text{t}}$ $\overset{\cdot}{\text{n}}$ $\overset{\cdot}{\text{o}}$ $\overset{\cdot}{\text{u}}$ $\overset{\cdot}{\text{p}}$ $\overset{\cdot}{\text{o}}$ $\overset{\cdot}{\text{u}}$ $\overset{\cdot}{\text{h}}$ $\overset{\cdot}{\text{o}}$ $\overset{\cdot}{\text{u}}$ $\overset{\cdot}{\text{h}}$ $\overset{\cdot}{\text{r}}$ $\overset{\cdot}{\text{o}}$

