

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA

Rigorózní práce

Mgr. HINA BINAROVÁ

Vliv francouzské poezie na genezi poetiky Vítězslava Nezvala

Vedoucí práce: PhDr. Markéta Kořená, Ph. D.

2007

Prohlašuji, že jsem na své rigorózní práci pracovala samostatně
a pouze s uvedenou literaturou.

V Praze dne 12.02.2007.....

Hlína Boháňová

Obsah

Úvod / 4

1. Malé dějiny překladů francouzské poezie v Čechách / 11

2. Karel Čapek a jeho antologie

Francouzská poezie nové doby / 27

– Charles Baudelaire a jeho básně *Vztahy a Exotický parfém / 30*

– Guillaume Apollinaire a jeho *Pásmo / 37*

– Nezvalova předmluva *Průvodce mladých básníků / 53*

3. Po stopách francouzských básníků

v Nezvalově prvotině *Most / 60*

4. Proměna podnětů francouzských básníků

v Nezvalově sbírce *Pantomima / 81*

Závěr / 120

Bibliografie / 133

Úvod

Česká řeč. Bylo prý dokázáno, že je ve stádiu šestnáctého století. Věří tomu každý, kdo se s ní lopotil, věří tomu každý čtenář překladů z Baudelaira, těchto zkroucenin, i když je tvořil gigantický duch Vrchlického.

Vítězslav Nezval

Rozsáhlé, mnohovrstevné a žánrově bohaté básnické dílo Vítězslava Nezvala zaujímá v české poezii od 20. let minulého století významné místo a nepochybně tvoří v jejím vývoji jeden z mezníků. V Nezvalově díle se syntetizovaly mnohé tendence příznačné pro českou poezii 19. století, počínaje Máchou a konče Březinou, stejně jako proměny básnického slova, které do české poezie počátkem 20. století vnesli Nezvalovi předchůdci, básníci jako byli S. K. Neumann, Jakub Deml, Karel Toman, Fráňa Šrámek, Viktor Dyk a další.

Vedle díla těchto hlavních představitelů české lyriky na počátku 20. století sehrála při zrodu Nezvalovy poezie a jeho současníků, k nimž patří Jiří Wolker, Jaroslav Seifert, Konstantin Biebl a další, velikou, rozhodující a neopominutelnou roli francouzská poezie.

Význam francouzské poezie pro českou básnickou tradici se nejvýrazněji prosazoval od překladů Jaroslava Vrchlického, které vznikaly v osmdesátých letech 19. století a jeden z hlavních představitelů tzv. francouzských prokletých básníků, Charles Baudelaire, měl nepochybně podstatný vliv na poezii Otokara Březiny, který patřil k Nezvalovým milovaným básníkům, jak to dokládá jeho dedikace knihy *Básně noci* (1930) právě Březinovi. Navíc vztahy české literatury a kultury k francouzské literatuře a kultuře byly ve dvacátých a třicátých letech velmi úzké a bohaté

a Paříž se pro české básníky a umělce stala symbolem všeho moderního a avantgardního jak v umění, tak v životě.

Vztah k francouzskému jazyku jako k jazyku mateřskému a studijnímu, studium českého jazyka a literatury a zaujetí pro poezii Vítězslava Nezvala mě přivedly k tématu mé rigorózní práce, v níž se zabývám tím, jakou úlohu sehráli francouzští básníci v počátcích tvorby Vítězslava Nezvala. Své znalosti francouzského jazyka a francouzské literatury jsem využila při četbě francouzských básníků a spisovatelů a při studiu odborné literatury. Ve své práci jsem vycházela z francouzských originálů a z jejich českých překladů, případně tam, kde to pro výklad francouzských textů bylo potřebné, jsem použila svých doslovných překladů, protože jejich existující básnický překlad je někdy zavádějící.

Ve své rigorózní práci se tedy pokouším naznačit, jak se francouzští básníci podíleli na zrodu poezie Vítězslava Nezvala. Vycházím přitom z vlastního Nezvalova svědectví, kterými francouzskými básníky byl ovlivněn, a pokouším se dopátrat, které základní aspekty jejich poezie asimiloval, a případně naznačit, jak je osobitě přetvářel a sloučil s českou básnickou tradicí.

Téma geneze poetiky Vítězslava Nezvala jsem rozvrhla do čtyř kapitol, obsahujících případně podkapitoly. Především jsem se pokusila navodit a naznačit představu, jak mohlo probíhat setkání Vítězslava Nezvala s francouzskou poezií. Vycházím přitom z předpokladu, že Nezval mohl francouzskou poezií číst pouze v českých překladech, jak to sám přiznává ve svých textech, například v pamětech *Z mého života*, kde vzpomíná na své setkání s Baudelairem za svých studentských let v Třebíči (Nezval maturoval v roce 1919): „Chýlilo se k večeru, šli jsme s Kršňákem za klášter, sedli si na lavičku a Kršňák mi tam recitoval Březinovy

a Baudelairovy verše, v nichž byla podivuhodná oxymóra.“ (s. 60) Tato recitace probíhala nepochybně v češtině. Na jiném místě se Nezval zmiňuje „o fanatickém nadšení pro Guillaumea Apollinaira, jehož knihy nemůžeš číst pro neznalost jazyka“. Tato zmínka se týká nepochybně roku 1922, protože se vztahuje k roku, kdy Nezval napsal *Podivuhodného kouzelníka*. (Předmluva k dosavadnímu dílu, Most, 2. vyd., s. 22) O svém překladu Rimbauda z roku 1930 Nezval říká, že „zformoval v českém jazyce z doslovných překladů kompletní Rimbaudovu poezii“. (tamtéž, s. 36)

Vzhledem k tomuto předpokladu začínám svou práci kapitolou Malé dějiny překladů francouzské poezie v Čechách, v níž se pokouším podat aspoň v hrubých obrysech stručný přehled francouzské poezie od obrození až do roku 1920, kdy vychází Čapkova antologie *Francouzská poezie nové doby*. Jsem si přitom vědoma, že s řadou rysů francouzské poezie se Nezval vlastně zprostředkovaně setkával ve sbírkách básníků 90. let, ať už u Otokara Březiny, Karla Hlaváčka nebo u některých autorů tištěných v *Moderní revue*.

Jako svědectví o Nezvalově významném místě v dějinách překladů francouzské poezie uvádím na závěr této kapitoly přehled Nezvalových překladů francouzských básníků, mezi nimiž jsou nejrozsáhleji zastoupeni tzv. prokletí básníci a později básníci francouzského surrealismu. Proč Nezval básníky, jako byl Rimbaud či Baudelaire, překládal, vyplývá už z toho, jakou roli se hráli pro jeho básnické vidění světa, pro formování jeho tvorby, a vůbec pro celou českou avantgardu. Navíc Nezvalův úplný překlad Rimbaudova díla měl pro vývoj české poezie neobyčejný význam a dodnes nebyl ve své úplnosti překonán.

Pro poznání a charakteristiku Nezvalovy poetiky by bylo důležité analyzovat, jakým způsobem tyto básníky překládal a jak je osobitě interpretuje. Tato analýza by si ovšem zasloužila samostatnou práci.

Nezvalovy překlady prokletých básníků vznikaly na prahu 30. let, zatímco já se ve své práci soustřeďuji na zrod Nezvalových básnických postupů na počátku 20. let. V této době mají na Nezvala větší vliv české překlady francouzských básníků a na podobu jeho poetiky spíše jeho představy o Rimbaudově poezii, které vycházejí z dosavadních českých překladů, a ne z francouzských originálů.

Největší význam z českých překladů francouzské poezie měla pro Nezvala a jeho generaci nepochybně Čapkova antologie *Francouzská poezie nové doby* z roku 1920. Sám Nezval o této antologii prohlásil: „Nedovedu si představití svůj básnický růst, básnický růst Jiřího Wolkera a našich přátel bez kouzelné knížky, v níž Karel Čapek jak jen možno anonymně nachází pro poezii v českém jazyce nové zázračné klima.“ (Průvodce mladých básníků, in *Francouzská poezie a jiné překlady*, s. 11)

Této „klíčové knize“ věnuji druhou kapitolu Karel Čapek a jeho antologie *Francouzská poezie nové doby*, v níž shrnuji historii této knihy a její proměny při dalších vydáních. Vedle pokusu o její základní charakteristiku se zabývám Charlesem Baudelairem a Guillaumem Apollinaiem, jejichž poezie se v Čapkových překladech některými svými charakteristickými rysy stala rozhodujícím podnětem pro Nezvalovu generaci. Význam Čapkovy antologie pro proměnu českého básnického jazyka ve 20. letech shrnuje předmluva Průvodce mladých básníků, kterou pro druhé vydání této antologie napsal Nezval v roce 1936. Proto závěr kapitoly věnuji této předmluvě, která odhaluje, jaké podněty francouzské

poezie v Čapkově překladu byly pro Nezvala a zrod jeho básnického jazyka inspirativní a rozhodující.

Své pátrání po stopách francouzských básníků v Nezvalově rané tvorbě jsem nezačala od jeho dvou knížek *Melancholičtí upíři* a *Jitro*, které se neúplně a v různých podobách zachovaly v jeho pozůstalosti. Tyto rané sbírky jsem pominula, protože se vymezení mé práce netýkají. Prokazují spíše svým sociálním cítěním vlivy macharovské, svou úsporností vlivy dykovské, svou písňovostí vlivy tomanovské, svou snivostí vlivy hlaváčkovské a svými oxymóry vlivy březinovské. Řada básní z těchto sbírek přešla do Nezvalovy prvotiny *Most*, byť pod jinými názvy. Například z *Melancholických upírů*: báseň *Motiv* z pohádky najdeme v *Mostu* pod názvem *Z pohádky*, *Píseň života* pod názvem *Zasnění*, *Dítě a zlý trpaslík* pod názvem *Z předměstí*, *Rozmarný žal* pod názvem *Milostná*, *Písnička* pod názvem *Večerní* a báseň *Má smrt* pod názvem *Smrt*. Některé z těchto básní, jako například *Má smrt*, byly přitom podstatněji přepracovány.

Sbírka *Jitro* je přepracováním a rozšířením sbírky *Melancholičtí upíři*, a opět z ní přešlo do *Mostu* několik básní, a sice *Jarní zásvit* pod názvem *Mileneč ticha*, *Bizarní polka* pod názvem *O půlnoci* a *Žalost* pod názvem *Soucítí*. Těchto básní z Nezvalových raných sbírek, ať už pod novými tituly či nepatrně přepracovaných, si všímám pochopitelně při svém hledání stop francouzských básníků v Nezvalově prvotině.

Existuje doklad, že *Melancholické upíry* posuzoval v roce 1920 Jiří Mahen, a to znamená, že jejich básně povětšinou vznikaly v době, kdy podle Nezvalových slov měl teprve „úroveň macharovskou či dykovskou“ a před Nezvalovým osudovým setkáním s francouzskými básníky.

Ve třetí kapitole *Stopy francouzských básníků v Nezvalově prvotině Most* se nepokouším podat vyčerpávající analýzu a interpretaci této knihy, ale soustředuji se na vztah této sbírky k francouzským básníkům a snažím se najít a odhalit v Nezvalových básních, čím se u francouzských básníků inspiroval, co případně z jejich veršů přejal a jaké podoby tyto podněty v jeho první knize nabývají. Soustředila jsem se přitom na témata a motivy, vztah a vazbu motivů. Dále jsem si všímala rytmu a melodiky verše a stranou nezůstal ani pokus charakterizovat Nezvalovo vidění skutečnosti. Pokusila jsem se aspoň naznačit, které rysy této Nezvalovy prvotiny jsou výrazně vázány na českou básnickou tradici a v symbióze s francouzskými podněty spoluvytvářejí poetiku sbírky.

Čtvrtá kapitola *Proměny vlivů francouzských básníků v Nezvalově Pantomimě* je věnována této Nezvalově knize z roku 1924. *Pantomima* znamená přelom v české poezii a přináší do ní zcela nové básnické postupy, jimiž zároveň manifestuje nový životní a umělecký postoj, který vešel do dějin české literatury pod názvem poetismus.

Soustředuji se především na postižení Nezvalovy poetistické básnické metody a pokouším se najít, jaké inspirační zdroje a podněty francouzské poezie se podílely na zrodu poetismu. Snažím se také poukázat na to, jak Nezval tyto inspirační zdroje přetvářel a jak v jeho poezii nabývaly nové a originální podoby.

Nezvalův vztah k francouzské poezii pochopitelně není ve dvacátých letech vymezen jen jeho sbírkami *Most* a *Pantomima*, ale v různých podobách se prosazuje ve všech jeho sbírkách a knihách z těchto let, počínaje knihou *Walker* z roku 1924, v níž najdeme básně v próze, které podobně jako básně v próze ve sbírkách *Menší růžová zahrada* (1926), (1927), *Básně na pohlednice* (1926), *Nápisy na hroby*

atd. můžeme klást do vztahu k Rimbaudovým *Iluminacím* či k Baudelairovým *Malým básním v próze*. Stejně tak by stálo za hlubší rozbor, jak Nezval původní inspirační zdroj, který pro něho představovalo Apollinairovo *Pásmo*, podrobil ve svém „zaujetí pro svůj způsob“ proměněm v básních typu Premier plan či Edison atd. Ve třicátých letech, kdy Nezval zakládá surrealistickou skupinu, se jeho vztah k francouzské poezii zintenzivňuje a vrcholí úzkou a aktivní spoluprací s francouzskými surrealisty.

Nezval své sejetí s francouzskou poezií bohatě komentuje a analyzuje ve své esejistice z 20. let a 30. let a toto téma ho nikdy neopustí, jak dosvědčují po letech jeho paměti. Tyto komentáře a analýzy tvoří neodmyslitelnou paralelu k jeho interpretaci francouzské poezie ve vlastních verších. Ve své práci tohoto paralelního pohledu básníka-teoretika hojně využívám. Nezvalova esejistika ve vztahu k francouzské poezii by si nepochybně zasloužila zvláštní a samostatnou pozornost, kterou jí ve své práci nemohu věnovat.

Sledování dalšího vývoje Nezvalovy poetiky ve 20. letech a jejího vztahu k francouzským básníkům ovšem už také přesahuje vymezení a rozsah mé práce.

1. Malé dějiny překladu francouzské poezie v Čechách

Čapkův překlad Apollinairova Pásma a jeho Francouzská poezie nové doby otevřely pramen, jehož podzemní tichý hlas zněl potom takřka ve všech dobrých básních českého básnického pokolení po válce... Nikdy ke mně před rokem 1920 nemluvila poezie zvláštějším a intenzivnějším hlasem jako z Čapkových Apollinairů, Vildraků, Fortů, Birotů, Jammesů.

Vítězslav Nezval

V roce 1920 vychází antologie překladů francouzských básníků, nazvaná *Francouzská poezie nové doby*. Pro tuto antologii Karel Čapek vybral a přeložil básně francouzských básníků 19. a 20. století. Tato kniha tvoří významný předěl nejen v dějinách českých překladů z francouzské poezie, ale podílí se na utváření básnického názoru a metody generace tzv. Wolkerovy, Nezvalovy a Teigovy.

Na počátku novodobých překladů z francouzské poezie v Čechách ovšem stojí Jungmannův překlad Chateaubriandovy básnické povídky *Atala aneb Láska dvou divochů na poušti* (1805). Vedle *Ataly* přeložil Jungmann Miltonův duchovní epos *Ztracený ráj* (1811) a Goethův idylický epos *Heřman a Dorota* (1841).

Tyto překlady působily na českou literaturu spíš formálně a jazykově než obsahově. Josef Jungmann byl jeden z prvních, kdo začal právě svými překlady rozvíjet novodobý český básnický jazyk. Za tímto účelem obnovoval archaické výrazy, vybíral vhodná slova z příbuzných slovanských jazyků, hlavně z polštiny a ruštiny. Slova taktéž tvořil sám. Není pochyby, že počínaje *Atalou* se Jungmann pokusil o znovuoživení krásy českého jazyka a obnovení možností české poezie.

Dále se o francouzskou poezii sporadicky zajímali májovci: Jan Neruda (1834–1891), Vítězslav Hálek (1835–1874), Václav Šolc (1838–1871), Adolf Heyduk (1835–1923). V centru jejich zájmu stál básník Pierre Jean de Béranger, jehož jméno bylo vysloveno jako prvním Karlem Sabinou již roku 1836 a kterého první překládal Jan Neruda.

Velkým pokračovatelem české překladatelské tradice po Jungmannovi se stal Jaroslav Vrchlický (1853–1912), který obrátil pozornost k francouzské a italské poezii. Do české literatury vstoupil Vrchlický především jako básník, jeho básnické dílo je jedno z nerozsáhlejších a nejrozmanitějších.

Vedle tvorby básnických děl se Vrchlický soustavně věnoval také překladatelské práci a esejistice. Z francouzské poezie zajímá Vrchlického hlavně Viktor Hugo a jeho básnická škola, zejména Théodore de Banville a Leconte de Lisle, kteří působili na jeho básnickou tvorbu spíše po stránce formální. Ve Vrchlického básních najdeme rovněž stopy romantického básníka Alfreda de Vigny.

Z Viktora Huga Vrchlický překládá *Básně* (1874), které dokonce vydává jako vůbec svou první knihu, dále *Nové básně* (1882) a *Nové překlady* (1901). Z díla Théodora de Banville překládá celkem patnáct básní a uveřejňuje je ve svých dvou antologiích francouzské poezie. První antologie obsahuje pět překladů z Banvillových sbírek *Stalaktity* (1846) a *Ódy provazolezecké* (1857). Z Leconta de Lisle pak překládá *Kaina* (1880), *Nové básně* (1886) a *Novou řadu básní* (1901).

Nejdůležitějším překladatelským počinem a velkým zdrojem inspirace pro českou poezii se staly Vrchlického antologie francouzských básníků, k jejichž pořádání a překládání vedl Vrchlického zájem o nejnovější vývoj francouzské poezie.

Svou první antologii vydal pod názvem *Poezie francouzská nové doby* (1877) a druhou nazval *Moderní básníci francouzští* (1893).

V těchto dvou antologiích se Jaroslav Vrchlický pokouší přiblížit české poezii přední francouzské básníky z druhé poloviny 19. století. V první antologii uvádí na scénu Viktora Huga, kterého doprovázejí parnasisté Leconte de Lisle, Sully-Prudhomme, François Coppée a Théodore de Banville. Z romantiků se zde objevují Théophile Gautier, Alfred de Musset, Alfred de Vigny aj.

Mezi nimi objevíme ovšem Charlese Baudelaira, a překvapivě romantičku Marcelinu Desbordes-Valmore.

Z Charlese Baudelaira zde Vrchlický přeložil básně Vodotrysk, Duše vína, Hymna kráse, Don Juan v pekle a Hudba.

Z Marceliny Desbordes-Valmore básně Růže Saadiho a Noční stráž černocho.

V druhé antologii *Moderní básníci francouzští*, která je přepracovanou a rozšířenou verzí první antologie, najdeme všechny výše uvedené básníky, byť zastoupené jiným výběrem básní. Mezi řadou dalších, dnes už téměř neznámých jmen tu ovšem přibývají významní představitelé francouzského symbolismu a dekadence, známí též jako prokletí básníci, jak je nazval Paul Verlaine ve své knize *Les poètes maudits* z roku 1884. V této knize jsou jako prokletí básníci uvedeni: Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Marcelina Desbordes-Valmore, Villiers de l'Isle-Adam a pod anagramem Chudák Lelian sám Paul Verlaine. Verlaine podává jejich portréty a uvádí ukázky z jejich tvorby. Nenajdeme zde však Charlese Baudelaira!

Právě o tyto básníky a o výběr básní z jejich díla Vrchlický podstatně rozšířil svou první antologii.

Z Baudelairových *Květů zla* vybral a přeložil básně: Povznesení, Smutek luny, Vzdor, Harmonie večera, Ona celá, Litanie Satanská, Abel a Kain, Zpověď, Smrt chudých, Večeře, Slepci, Spleen, Mrcha, Hymna, Tasso ve vězení.

Z Baudelairových *Malých básní v próze*: Která je ta pravá, Pes a lahvička, Oči chudých, Thyrsus, Cizinec.

Z Verlaina básně: Píseň, Píseň, Škeble, Muka Tantalova, Neštěstí, Sonet, Sonet, Píseň, Píseň, Sonet, Terciny, Kostra, Sentimentální rozhovor, Mandoliny, Na vršku fauna v parku.

Z Rimbauda básně: Spáč v údolí, Buffet, Sloky a U pece.

Z Mallarméa básně: Květiny, Vere novo, Vzdech.

Z Marceliny Desbordes-Valmore básně: Mám srdce na prodej, Cos z něho udělal.

Z Villierse de l'Isle-Adam báseň Mlčenlivému dítěti.

Z Tristana Corbièra báseň Serenáda.

Z dalších básníků, které Vrchlický uvedl, jsou hodni pozornosti například Emil Verhaeren a Jean Moréas.

Jako překladatel věnoval zvláštní pozornost Baudelairovu dílu a společně s Jaroslavem Gollem vydal v roce 1887 *Výbor z Květů zla*, který obsahoval padesát přeložených básní (30 Vrchlického a 20 Gollových, což představovalo necelou polovinu Baudelairovy sbírky). Tento svazek uvedl Vrchlický svou předmluvou a kromě toho napsal pro *Ottův slovník naučný II* heslo *Baudelaire* a věnoval pozornost Baudelairovi ve svých esejích. Vrchlický se snažil pořídit tento výbor tak, aby zachoval architekturu Baudelairových *Květů zla*.

Vedle překladů věnoval Jaroslav Vrchlický francouzským básníkům také řadu esejů. V roce 1887 vyšly *Básnické profily francouzské* aneb *Studie větší a menší*, věnované Janu Nerudovi, který „druhdy první boural čínskou zeď našeho života literárního“.

V *Básnických profilech francouzských* věnuje Vrchlický eseje básníkům, jako jsou Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé (k této studii je připojen překlad básně Květiny od Stéphanu Mallarméa). K nim jsou přiřazeni básníci: François Coppée, Leconte de Lisle a Jules Laforgue.

V esejích pod názvem *Studie a podobizny* (1892) přirovnává Vrchlický Baudelairovu poezii k Wagnerově hudbě a říká: „Celá Baudelairova poezie je jako výkřik šílenství a pomatenou vášní vyslovené hudby.“ (Charles Baudelaire a Richard Wagner, in *Studie a podobizny*, s. 122) K básníkům uvedeným výše přiřazuje mladičkého básníka Jean-Arthura Rimbauda, který bude mít rozhodující vliv na vývoj moderní lyriky.

Pozornost věnuje Vrchlický především hlavním představitelům symbolismu Verlainovi a Mallarméovi. Cituje Verlainovu teorii básnictví a stylu: „Hudbu ve všem a především, slova třeba voliti s opatrností a nedůvěrou, my chceme odstín, ne však barvu, odstínem splývá sen ke snu a flétna snoubí se s rohem. Jen stále hudby a ustavičně! Budiž verš tvůj okřídlen, ať cítí každý, že odlítá z duše k jinému nebi a za jinou láskou.“ (Dekadenti a symbolisté, Mallarmé a Verlaine, in Jaroslav Vrchlický, *Studie a podobizny*, s. 192)

Vrchlický tuto teorii akceptuje a dodává: „Je dobře ukázati, že jsou i jiné cesty v umění, nedostupnější než obyčejné rýmování, že jsou individuality, jimž nejde o vytištění jména v časopise neb vydanou sbírku, že jsou duchové tvůrčí, již obětovali svůj život několika básním, jen když postihli v jich něco nového, vyslovili něco neobvyklého.“ (Jaroslav Vrchlický, *Dekadenti a symbolisté*, Mallarmé a Verlaine, s. 202)

Překlady Jaroslava Vrchlického se setkala s velikým ohlasem. Jeho velkou zásluhou bylo především uvedení prokletých básníků do

české literatury a do jejího povědomí. Prokletí básníci přinesli podněty, a také inspiraci nejen pro básníky 90. let, zejména pro Otokara Březinu či Antonína Sovu, ale také pro tzv. postsymbolisty (S. K. Neumann, K. Toman, V. Dyk, F. Šrámek) a ještě později pro generaci Wolkerovu a Nezvalovu.

K dalším překladatelům, kteří se zabývali hlavně francouzskými symbolisty a dekadenty, patří Maria Emanuel Lešehrad, který uvedl ve svých sebraných spisech překlady z Baudelaira, Mallarméa, Maeterlincka a jiných. Lešehradova antologie *Moderní lyrika francouzská* z roku 1902 byla náznakem pozdější Čapkovy antologie. Tento útlý výbor obsahuje z prokletých básníků několik básní Baudelairových, Verlainových, Mallarméových a Villiersových. Dále zde najdeme jména Maurice Maeterlinck, Gustave Kahn aj. Upozorněme na první překlad Rimbaudových Samohlásek pod názvem Hlásky a na dvě Ballady Paula Forta. Z Mallarméa Lešehrad vydal samostatně *Výbor básní* (1899) a mnohem později *Dílo* (1948).

Za zmínku stojí dále Jaroslav Haasz, který se vedle Charlese Baudelaira (*Výbor z Květů zla*, 1919) zabýval Théophilem Gautierem (*Výbor z básní*, 1930), a Antonín Váňa, který překládal Verlaina a François Coppéa.

Už v devadesátých letech vznikají první samostatné překlady S. K. Neumanna. Neumann čerpá z Baudelairových básnických próz a vydává je pod názvem *Výbor z Malých básní v próze* (b. d, 1899). Navíc v roce 1901 vychází v překladu Hanuše Jelínka obsáhlý výbor *Malé básně v próze*.

Další své překlady S. K. Neumann vydával už jen časopisecky. Mezi nimi je třeba připomenout překlady Rimbaudových básní *Opilá loď* (1908) a *Hledačky vší* (1914), které později poslouží Karlu

Čapkovi k překladům těchto básní uvedených v jeho antologii. Z Rimbauda navíc S. K. Neumann přeložil Tušení (1909–10) a Komedii ve třech polibcích (1910). Mezi dalšími Neumannovými časopiseckými překlady (E. Verhaeren, 1895–96; Paul Verlaine, 1896; Henri de Régnier 1897; Francis Jammes, 1900; Georges Duhamel, 1918) je důležité upozornit na překlady šesti malých básní v próze Paula Forta pod titulem Francouzské ballady: Indický Bacchus, Helena a čtyři bez názvu, otištěné v *Moderní revue* č. 6, 1899–1900, což bylo zvláštní číslo uváděné též jako výbor *Convivium*.

Neumann byl také prvním překladatelem Guillaumea Apollinaira – už v roce 1914 časopisecky otiskl Apollinairovu báseň Zvony ze sbírky *Alkoholy* (1913). Téhož roku přeložil Apollinairovu báseň Cestující z téže sbírky Josef Čapek, který tak předešel v překládání Apollinaira svého bratra Karla.

Lešehrad se hlásí k překladům dvou básní Guillaumea Apollinaira Ocúny a Salomé. Básně v originále obdržel zásilkou od Paula Forta. Tyto překlady se nikdy nedočkaly publikace. Na tento „neúspěch“ vzpomíná Lešehrad ve svých pamětech *Vlny v proudu*: „Tak se tragicky skončil můj předčasný objev francouzského básníka, jehož teprve po letech znova objevila česká poválečná literární generace.“ (Velké Trojhvězdi, 1986, s. 41)

Za zmínku snad stojí vůbec první, ale prozaický překlad Arnošta Procházky Apollinairovy básně Setkání, otištěné v *Moderní revue* v dubnu 1913 s informací o autorovi. K dějinám prvních překladů z Apollinairova díla můžeme přiřadit báseň Předpovědi z jeho druhé sbírky *Kaligramy* (1918), který pořídil Josef Čapek.

Z Apollinairovy prozaické tvorby první překládal F. X. Šalda, který ze sbírky *Kacíř a spol.* (1910) vybral povídku Pražský chodec (Tribuna, září 1922). Prvenství v překládání prózy ovšem patří Artuši

Černíkovi, který přeložil kapitolu Mluvící vzpomínky z Apollinairova *Zavražděného básníka* (1916).

Dalším výběrem je *Convivium* (výbor z francouzské lyriky, 1900), obsahující 34 autorů z okruhu francouzského symbolismu a dekadence, dnes povětšinou zapomenutých až na Paula Forta a Francise Jammese. Překlady pořídili Jiří Karásek, Emanuel Lešehrad, Arnošt Procházka a S. K. Neumann, kteří ale nejsou u jednotlivých překladů jmenovitě uvedeni.

Z dalších překladatelů je třeba upozornit na významnou roli, kterou sehrál při překládání Rimbauda J. R. Marek a na jeho první český překlad Rimbaudových *Illuminations* pod názvem *Záblesky* (1912). Vedle *Záblesků* J. R. Marek pořizuje také vůbec první překlady Rimbaudovy *Une saison en enfer* pod názvem *Pobyt v pekle* (b. d., 1910). Stejně datován je překlad próz *Pouště lásky*. Navíc *Pobyt v pekle* vychází znovu v roce 1912.

Překládání francouzské poezie přerušilo načas vypuknutí první světové války v roce 1914, přesto k dalšímu navázání v překládání došlo už ve válečném roce 1915. Podnět ke vzniku antologie francouzské poezie dal Karel Čapek. Sám o tom říká, že přitom „měl trochu mystický pocit, že tím jaksi pomáhá těm tam na Sommě a u Verdunu.“ Nebo také: „Verše francouzské, jak jste mě těšily ve dnech, když jsem se vámi zaobíral! Tehdy právě jsme žili v úzkostech bitvy verdunské, tehdy se vylívala nesmírná útěcha z každého krásného verše, neboť není možno, aby takový duch, takový život byl ponížen. Každá dokonalá báseň jest jedno velké vítězství, každá sladká sloka je celé království míru.“ (Karel Čapek, *Poznámky překladatelovy*, in *Francouzská poezie a jiné překlady*, 1957, s. 195)

Spolupráce byla naplánována na rok poté, kdy se na této antologii měli podílet Viktor Dyk, Arnošt Procházka,

P. M. Haškovský, Hanuš Jelínek a Karel Čapek. Z dalších básníků byli přizváni Richard Weiner, Stanislav Hanuš, Lothar Suchý a Jaroslav Haasz.

Antologie měla být tedy věnována francouzským básníkům. Měli v ní být zastoupeni hlavně prokletí básníci, ale výběr se neměl omezit jen na ně. V té době ovšem prameny z francouzské poezie nebyly lehce dostupné, což mělo rozhodující vliv nejen na výběr básní z děl jednotlivých básníků, ale i na obsah. Zamýšlená kniha měla být obdobou *Poezie francouzské nové doby a Moderních básníků francouzských* Jaroslava Vrchlického. Antologie měla intuitivně povzbudit nejen vědomí sounáležitosti s bojující Francií, ale také se stát inspiračním zdrojem pro básnickou tvorbu a poskytnout nové básnické impulzy. Tento umělecký záměr nepochybně později splnila, i když vyšla až v roce 1920. Svým titulem přes drobnou změnu připomněla titul první antologie francouzské poezie Jaroslava Vrchlického, a tak nepochybně zdůraznila jeho význam a kontinuitu v dějinách českého překladu francouzské poezie.

Ještě před rokem 1920 vydal Karel Čapek překlad Apollinairova *Pásma* (1919), jež představovalo veliký zdroj inspirace pro většinu nastupujících mladých básníků – Jiřího Wolкера, Vítězslava Nezvala a další.

Čapkovu antologii doplnil později výbor Hanuše Jelínka *Ze současné poezie francouzské*, který vznikl sice paralelně s *Francouzskou poezií nové doby*, ale vyšel až v roce 1925. Jelínkova kniha překladů je přímo věnována Jaroslavu Vrchlickému a jsou v ní zastoupeni básníci od symbolismu k dadaismu. Ve výboru Hanuše Jelínka navíc vyšly překlady Viktora Dyka a Arnošta Procházky, jež nebyly zařazeny do Čapkovy antologie.

Vznik a zánik zamýšlené antologie a její neuskutečnění v původní překladatelské sestavě vysvětluje Viktor Dyk ve fejetonu *Překladatel* (Lidové noviny, 1916). A také Hanuš Jelínek ve vzpomínkové knize *Zahučaly lesy* (1947). Viktor Dyk se ve svém fejetonu zmiňuje o ctižádosti a úsilí „přeložit něco nepřeložitelného“. Spatřuje příčinu přerušení své spolupráce ve svém zatčení v roce 1916, zatímco Hanuš Jelínek přisuzoval pozastavení spolupráce tehdejšími válečnými poměry. Karel Čapek spatřuje příčinu v obém.

Čapkova antologie *Francouzská poezie nové doby* se stala nejen významným překladatelským dílem a inspirací pro nastupující básnickou generaci, ale zároveň podnítila k překladům z francouzské poezie celou plejádu českých básníků a překladatelů, kteří ve 20. století pořídili nesčíslnou řadu překladů nejen francouzských prokletých básníků, ale celé francouzské poezie od středověku až k současnosti. Sledovat tento vývoj překladů francouzské poezie je však už mimo rámec naší práce.

Významnou kapitolu překladů francouzské poezie po Čapkově ovšem tvoří překlady Vítězslava Nezvala. Nezval se stal jedním z předních překladatelů francouzských prokletých básníků. Jako první přeložil vcelku Rimbaudův a Mallarméův básnický odkaz.

Nezvalův Rimbaud vyšel pod názvem *Dílo Jean-Arthura Rimbauda* (1930) a je souborem básnickových veršů a próz. Obsahuje: Básně, Pouště lásky, Iluminace (rozdělené tady do I. Nové verše a písně a II. Básně v próze), Načas v pekle, Nově nalezené básně, Školní úloha, Poznámku Vítězslava Nezvala a přílohu Vánek, Doplnky a Varianty. Nezval tehdy překládal podle souboru Rimbaudova díla *Œuvres de Arthur Rimbaud* (1924). Rozšířil tento celek „o všechny dosavadní a dostupné nově nalezené básnické

zlomky“ a při uspořádávání svazku postupoval kvůli přehlednosti chronologicky. Dnes se ovšem už ví, že posledním Rimbaudovým dílem byly *Iluminace*, a ne *Sezona v pekle* – v Nezvalově překladu *Načas v pekle*.

Podobně významným činem jako překlady z Rimbauda je Nezvalův pokus o Mallarméa, básníka velmi složitého. Už Vrchlický ve svých *Esejích a podobiznách* řekl o Mallarméově tvorbě, že „subtilnost a éteričnost myšlenky se ztrácí v čirou nejasnost“.

Soubor Nezvalových překladů ze Stéphane Mallarméa vyšel pod názvem *Stéphane Mallarmé, Poezie* (1931). Tento celek Mallarméovy knihy *Poésies* je členěn na oddíly Herodias, Faunovo odpoledne a Listy z alba. Nezval tento soubor rozšířil o báseň Vrh kostek nikdy nevyloučí náhodu (*Un Coup De Dés Jamais N'abolira le Hasard*). Toto vydání doplnil Nezval medailonem Stéphane Mallarmé.

Dalším prokletým básníkem, jehož dílo Nezval překládal, byl Charles Baudelaire. Z *Květů zla* přeložil Předmluvu a první oddíl Splín a ideál, což měl v úmyslu vydat v létě 1931. Z dalších pěti oddílů *Květů zla* Nezval přeložil jen deset básní, které měly být vydány pod názvem Pařížské obrazy. Tyto Nezvalovy překlady z Baudelaira v 30. letech nevyšly a byly vydány až po básnickově smrti v roce 1964.

V roce 1937 vydal Nezval antologii *Moderní básnické směry*. Tato kniha je členěna na oddíly, ve kterých Nezval popisuje znaky a poetiku jednotlivých básnických směrů od symbolismu přes kubismus a jiné, přes poetismus až k surrealismu atd. Z prokletých básníků jsou Nezvašem představeni Baudelaire, Rimbaud a Mallarmé, kteří jsou zařazeni mezi „tvůrce symbolů“. Překvapivé je, že se zde

neobjevuje Paul Verlaine. Ukázky z těchto básníků Nezval uvádí ve svém překladu.

Z díla Charlese Baudelaira Nezval vybírá básně Souvztažnosti, Harmonie večera, Podzimní zpěv a Nápis na odsouzenou knihu.

Z díla Jean-Arthura Rimbauda zařazuje básně Vyjevené děti, Spáček v úvalu, Hledačky vši, Samohlásky a Dobrá ranní myšlenka.

Z díla Stéphanu Mallarméa představuje básně Květiny, Mořský vánek, Zvoník a Každá duše, která touží.

Vedle francouzských básníků uvádí Nezval v oddíle symbolistů také Edgara Allana Poea, z jehož díla přeložil básně Lenora, Eldorado, Matce a Annabel-Lee. Svůj soubor překladů z Edgara Allana Poea vydal Nezval pod názvem *Básně*, které vyšly v roce 1928.

V knize *Moderní básnické směry* najdeme také překlady z André Bretona, Paula Eluarda, Benjamina Péreta a Tristana Tzary.

Z André Bretona Vzduch vody, který tvoří tři fragmenty. První a třetí fragment jsou v překladu D. Šuberta a V. Zikmunda, druhý v překladu Vítězslava Nezvala.

Z Paula Eluarda báseň Osobnost stále nová vždycky jiná v překladu Vítězslava Nezvala a Bedřicha Vaníčka.

Z Benjamina Péreta básně Zbloudilý, Půjdu chceš-li v překladu Vítězslava Nezvala a báseň Spáti spáti v kamení v překladu Vítězslava Nezvala a Bedřicha Vaníčka.

Z Tristana Tzary báseň Člověk aproximativní v překladu Vítězslava Nezvala a Bedřicha Vaníčka.

V třicátých letech, v době, kdy se Nezval přiklonil k surrealismu, přeložil od André Bretona prozaická díla *Spojitě nádoby* (1934) a *Nadja* (1935).

Z díla Paula Eduarda přeložil sbírku *Veřejná růže* (1936).

Už tento pouhý přehled Nezvalových překladů, ať z francouzské symbolistní či surrealistické poezie, napovídá, že Nezvalova překladatelská činnost byla nemalou součástí jeho básnické tvorby – Nezval navíc překládal také z jiných literatur (H. Heine, Puškin, P. Neruda, Nizámí, D. Gabe aj.).

Nezval přitom neovládal jazyky, ze kterých překládal, a proto vyhledával lingvistickou pomoc. Při překladech z Rimbauda vycházel z doslovných překladů, k překladům z Baudelaira si přizval Bedřicha Vaníčka a na překladech z Mallarméa s ním spolupracoval M. Sova. Pro plné pochopení Nezvalových překladů je třeba uvážit, že Nezval se zřejmě opíral o rytmické rozbory originálů, o doslovné překlady a vycházel ze své představy o jednotlivých básnících, jak to přiznal při Rimbaudovi. Na konečnou podobu jeho překladů měly tedy rozhodující vliv jeho fantazie a imaginace a Nezvalovy překlady, a zároveň interpretace posunuje jednotlivé básníky do prostoru Nezvalova vidění skutečnosti a poetiky, kde vládne jeho devíza *jsem zaujat pro svůj způsob*. Jinak řečeno Nezval byl po stránce rytmické velice svědomitý a přesný, ale po stránce textové a obrazné posouvá básně do jiných poloh a rovin. Tento způsob Nezvalova překládání například zeslabil jistou dynamickou strohost a přímočarost Rimbaudovy poezie, ale obdařil jeho verše novou harmonií a jednotným táhlým tónem, který se stal pro českého čtenáře prostředníkem mezi doposud nedostupným a neopakovatelným zážitkem z Rimbauda, jak ho nabízí originál.

Lépe to řekl F. X. Šalda, který se k Nezvalovu pokusu o *znovuobjevení* Rimbauda ve svém *Zápisníku* vyjádřil: „Není to jen veliká nedocenitelná práce, je to místy i krásný čin a šťastný objev, který přejde do poezie příští doby. Je-li nutno něco vytknout, tož jen to, že místy bezděky zeslabují úžasnou výbušnost poesie Rimbaudovy

a zeslazují jeho hořký a mámivý vír. Ale kdo by se tomu divil? Rimbaudova poezie je prostě unikát a jako takový je nezměřitelná, neocenitelná, neopakovatelná. Není a nebude nikdy vynalezena magie ani bílá, ani černá, jak ji vyvolat z Elysia, k takové poesii jest jen možno se přiblížit, jako je možno se přiblížit k Etně nebo k Vesuvu – ne s ní splynout.“ (ŠZ, r. 2 Božský rošťák, s. 264)

Nezval neváhal na řadě míst ve svých esejistických pamětech několikrát zdůraznit význam Čapkovy antologie pro zrození své poezie i pro svou generaci, a dokonce už po svých překladech Rimbauda, Mallarméa a Baudelaira jí v roce 1936 „vzdává hold“. Tím zároveň zdůraznil převratnou roli, kterou *prozaik* Karel Čapek sehrál v dějinách českého básnického překladu.

Vrátíme-li se k našim malým dějinám překladu francouzské poezie v Čechách, můžeme z nich vyvodit, v jakém rozsahu a v jakých překladech mohl Nezval francouzské básníky číst předtím, než v Čapkově antologii. Vyplývá z toho, že pokud jde o francouzskou poezii devatenáctého století, mohla Nezvalova četba začínat u překladů Jaroslava Vrchlického. Pomineme-li Viktora Huga a romantiky a soustředíme-li se na Nezvalovy milované básníky, mohl se Nezval s nimi seznamovat hypoteticky v následující podobě.

Základní poučení o prokletých básnících či symbolistech mohl Nezval najít ve dvou knihách esejů, které jim věnoval Jaroslav Vrchlický v roce 1887 a 1892.

Pokud jde o Baudelairovy básně, najdeme je v překladech Vrchlického v poměrně širokém rozsahu. Vedle obou Vrchlického antologií (1877, 1893) obsahujících Baudelairovy básně mohl mít Nezval v rukou také Vrchlického a Gollův *Výbor z Květů zla*. Tento nejrozsáhlejší český překlad z Baudelaira se dá navíc doplnit jeho

prózami, obsaženými v druhé Vrchlického antologii, mezi nimiž najdeme úvodní číslo *Malých básní v próze* Cizinec, postavu, která se objevuje v Nezvalových raných básních. Baudelairova prozaická tvorba se dá rozšířit Neumannovým *Výborem z Malých básní v próze*.

Poměrně rozsáhlý soubor Verlainových básní nacházíme v druhé Vrchlického antologii a některé z Verlainových básní mohl Nezval číst v dalších ojedinělých překladech (např. Verlainovu Podzimní píseň). V Nezvalových esejích najdeme o Verlainovi ojedinělé zmínky, spíš o něm mluví jen v souvislosti s Čapkovými překlady (např. v pamětech *Z mého života*).

K prvnímu setkání s Mallarméovou poezií mohlo dojít v druhé Vrchlického antologii, v níž k nám Mallarméa uvedl, a tato druhá antologie obsahuje tři jeho básně. Nakolik Nezval četl překlady například Lešehradovy, nenajdeme v jeho esejistice zmínku.

Osudovým setkáním se nepochybně stalo pro Nezvala setkání s Rimbaudem. Mohlo k němu dojít v souvislosti s druhou Vrchlického antologií nebo s Neumannovými překlady. Nezval ovšem ve svých esejích a textech na řadě míst vyzvedává své setkání ne s Rimbaudovými verši, ale s Rimbaudovými *Záblesky*, které mu vtiskl do ruky Jiří Mahen v roce 1919. Odtud se mohlo odvíjet také jeho pátrání po dalších překladech Rimbaudových veršů, ať už od Vrchlického či jiných. Osudovost tohoto setkání Nezval zvýraznil svým prvním překladem z francouzských básníků, který byl věnován právě Rimbaudovi.

Básně ostatních prokletých básníků (Tristan Corbière aj.) Nezval mohl poznat více méně ojediněle, ať už v překladech Jaroslava Vrchlického či dalších překladatelů.

K dalšímu Nezvalovu osudovému setkání došlo v souvislosti s jeho seznámením s poezií Guillaumea Apollinaira. S tímto básníkem

se sice mohl sporadicky setkat dříve (Neumann, J. Čapek aj.), ale nepochybně k tomu dochází, jak ostatně sám potvrzuje, teprve když vychází Čapkův překlad *Pásma*, a pak jeho antologie.

A tak si v roce 1920 mohl Nezval znovu přečíst Baudelaira a další své milované básníky, „zbavené licence umělého slovosledu, umělých novotvarů a nepříjemného charakteru vlakových nárazníků“, čímž je obdařili dřívější překladatelé s Vrchlickým v čele. Těchto slov užil Nezval, když se při příležitosti druhého vydání Čapkovy antologie v roce 1936 vracel ke svému osudovému setkání s francouzskou poezií a napsal k ní předmluvu, která se stala napříště její neodmyslitelnou součástí.

2. Karel Čapek a jeho antologie *Francouzská poezie nové doby*

Hrál jsem si s češtinou, nutě ji do těžkých hlavolamů formy i smyslu, a přitom s radostí nejpohnutější, s požitkem a vděčností jsem si uvědomoval, jak je nosná a hojná, pružná a nevyčerpateľná, tvárná a líbezná; každý nový překlad žádal od ní jiné barvy, jiného zvuku a spádu, jiné hmatatelnosti a jiného slovníku; obstojí-li některý z překladů vedle originálu, je to její úspěch.

Karel Čapek

Francouzská poezie nové doby byla vlastně souborem překladů, které vznikaly v letech 1915–1917 a časopisecky byly publikovány v letech 1917–1920 (Národní listy, Lumír, Červen, Pramen). Tyto překlady byly Čapkem lehce zrevidovány, přepracovány a vydány knižně v roce 1920. V tomto prvním vydání Karel Čapek uvedl 52 autorů, kteří jsou představeni 95 básněmi.

Po tomto vydání se Karel Čapek jako překladatel odmlčel. K překládání se vrátil až v roce 1936, kdy v *Lidových Novinách* vydává devět nových překladů. Tyto překlady obohatily vydání antologie v roce 1936, kdy vyšla pod pozměněným názvem *Francouzská poezie*. Toto druhé vydání uvádí celkem 59 autorů a 108 básní.

V tomto vydání představil Karel Čapek další, především současné autory, jsou to: Charles Cros, H. J.-M. Levet, Léon-Paul Fargue, Tristan Derème, Valéry Larbaud, Jules Supervielle, Pierre Reverdy, Philippe Soupault. Čapek zároveň rozšířil antologii o básně z autorů, kteří už byli ve vydání prvním, jsou to: Charles Baudelaire, Guillaume Apollinaire, Francis Jammes aj. Do tohoto vydání Karel Čapek vedle Baudelairových *Vztahů*, *Posedlosti*, *Semper eadem* a *Exotického parfému* přiřadil nejdelší Baudelairovu báseň *Cesta*,

kteřá uzavírá *Květy zla*. Od Guillauma Apollinaira vedle Rýnské podzimní a Zvonů uvedl navíc Pásmo a báseň Cestovatel.

K tomuto vydání napsal Vítězslav Nezval předmluvu Průvodce mladých básníků. Karel Čapek v závěru toto vydání doplnil Poznámkou překladatele, která doplňuje a rozšiřuje jeho předmluvu z prvního vydání.

Už v roce 1936 antologie *Francouzská poezie* vyšla čtyřikrát. V jejím vydání z roku 1940 byla zcenzurována báseň od Julese Romainse *Evropa*, a to v celém rozsahu.

Po válce vyšla Čapkova antologie poprvé až v roce 1957 pod rozšířeným názvem *Francouzská poezie a jiné překlady*. Jinými překlady vydavatel míní překlady, které nebyly zařazeny do vydání z roku 1936. Vydání z roku 1957 je tedy obohaceno básněmi Fernanda Divoira, Reného Arcose, Charlese Vildraka a Julese Romainse. Přiřazen je začátečnícký překlad Karla Čapka z angličtiny – próza *Brown na Cavalérách* od Breta Herta. Kniha je tak souborem všech Čapkových překladů. Dále uvádí překlad Molièrova *Sganarella* od Otokara Fischera, společný překlad této hry Karlem Čapkem a Otokarem Fischerem. Navíc jsou zde přiřazeny studie Karla Čapka *Český jevištní alexandrin*, Otokara Fischera *Metrické poznámky* a na závěr studie Jiřího Levého *Čapkovy překlady ve vývoji českého překladatelství a českého verše*.

Toto vydání z roku 1957, ze kterého vycházíme, uvádí rovněž předmluva Vítězslava Nezvala Průvodce mladých básníků a mezi Poznámkami vydavatele je zařazena Čapkova Poznámka překladatele z roku 1936.

Při pořádání své antologie *Francouzská poezie nové doby* (1920) Čapek postupoval chronologicky. Při dalších vydáních došlo

k menším změnám mezi prvním a druhým vydáním, ale řazení zůstalo nadále chronologické.

Antologie začíná prokletými básníky. Jako prvního Čapek představuje Charlese Baudelaira, přestože nebyl Verlainem mezi prokleté básníky zařazen, čímž poukazuje na jeho základní význam pro zrod moderní poezie. Z Charlese Baudelaira Čapek vybral básně *Vztahy*, *Posedlost*, *Exotický parfém*, *Semper eadem* a *Cesta*.

Ostatní prokletí básníci jsou zastoupeni:

Paul Verlaine básněmi *Žena a kočka*, *Slyšte, co sladká píseň zpívá*, *Jak stéblo slámy v chlévě naděje se třpytí* a *Městské krajiny*.

Jean-Arthur Rimbaud básněmi *Mé bohémství*, *Opilý koráb* a *Hledačky vši*. Překlady posledních dvou básní byly pořízeny na základě předchozích překladů S. K. Neumanna, které vyšly pouze časopisecky. *Opilá loď* v roce 1908 v časopise *Lumír* (r. 36, č. 10) a *Hledačky vši* v roce 1914 v *Lidových novinách* (r. 22, č. 51).

Tristan Corbière básní *Hodiny*.

A jako poslední Stéphane Mallarmé básní *Okna*.

Stejně jako Vrchlický nezařazuje Čapek z Verlainových prokletých Villierse de l'Isle-Adam, ale oproti Vrchlickému vynechal Marcellinu Desbordes-Valmore.

Už Čapkův výběr jednotlivých básní z těchto básníků ukazuje, jak přesně si uvědomoval jejich specifické rysy.

Pokud srovnáme Vrchlického antologie s Čapkovou antologií, je na první pohled patrné, že se obě liší výběrem jednotlivých autorů. Čapek zcela eliminuje francouzské romantiky a parnasisty, mezi nimiž jsou ve Vrchlického antologiích rozseti prokletí básníci. Další rozdíl tkví v řazení autorů. Karel Čapek ve své antologii dbá na chronologii, kdežto Vrchlický řadí básníky zcela jednoduše podle abecedy. Vrchlický a Čapek mají přitom některé autory společné. Ve

Vrchlického antologii z roku 1877 to jsou Charles Baudelaire a Saint-Pol-Roux. V antologii z roku 1893, v *Moderních básnících francouzských* to jsou Charles Baudelaire, Sully-Prudhomme, Paul Verlaine, Charles Cros, Jean-Arthur Rimbaud, Tristan Corbière, Stéphane Mallarmé, Georges Rodenbach, Emile Verhaeren, Jean Moréas, Ephraïm Michaël, Henri de Régnier, Charles van Lerberghe. Ostatní básníci Čapkova výběru jsou už mimo dobové rozpětí Jaroslava Vrchlického.

Podstatně se obě antologie liší ovšem v tom, srovnáme-li Čapkův výběr s výběrem z prokletých básníků u Vrchlického, který jsme uvedli v první kapitole. V Čapkově antologii už zcela převažuje prvotní význam Charlese Baudelaira a ostatních „prokletých“ pro moderní poezii.

Charles Baudelaire a jeho básně Vztahy a Exotický parfém

Klíčový význam Charlese Baudelaira pro moderní lyriku dokládá Čapek tím, že zařazuje jeho básně Vztahy jako úvodní básně celé antologie. Tato básně představuje manifest nové lyriky založený na synestezii. Vrchlický tuto básně při svém výběru úplně pomíjí. Přitom se od této Baudelairovy básně odvíjí jeden z principů celé moderní poetiky, který se bude později v české poezii promítat nejen do symbolistních básní Otokara Březiny, ale později také do básní Nezvalových a jeho souputníků Jaroslava Seiferta a Konstantina Biebla zejména v období poetismu.

Tato básně byla důležitá nejen pro Čapka, ale především pro Baudelaira, proto je zařazena v *Květech zla* v úvodním oddílu Splín a ideál jako čtvrtá básně.

Před sonetem *Vztahy* uvádí Baudelaire v básních *Žehnání*, *Albatros* a *Vzlétání* na scénu postavu básníka – hrdinu mnoha svých básní – a nastiňuje úplně nové pojetí jeho poslání. Říká: „A na tom světě béd se básník objeví.“ (*Žehnání*, překlad S. Kadlece) Právě básník je pro Baudelaira ten, kdo má vyvést svět z béd a temnoty ze splínu, kdo má jako „kníže výší“ (*Albatros*) vzlétnout nad „miasmy, ze kterých zhoubu dýše“, a má porozumět „tichému hovoru němých věcí a květů“ (*Vzlétání*). Prostředkem k naplnění tohoto poslání je básníkovy slovo. Právě pomocí slova se smyslové jevy přenášejí do nadsmyslových dimenzí, věci pomíjivé, rozpadající se a prchavé básník proměňuje ve věci neuvadající a věčné.

Tuto vizi básníkovy poslání či básníkovy práce bude naplňovat o desítky let později Nezval svou devízou „Jsem zaujat pro svůj způsob“ – pochopitelně jinak a s použitím mnoha jiných prostředků a postupů, ale pořád v perspektivě původního Baudelairova pojetí.

Baudelaire v neotištěné předmluvě ke *Květům zla* svou vizi o básníkově práci vyjádří metaforou: „Uhnětl jsem bláto a udělal z něho zlato.“ Jeden z prostředků, jak toto dokázat, definuje právě v básni *Correspondances*. Čapek v prvním vydání své antologie uvádí tuto báseň pod názvem *Korespondence*, od druhého vydání zde tato báseň figuruje pod názvem *Vztahy*. Tento titul bývá překládán také jako *Souvztažnosti*, *Spojitosti* aj.

Při svém pokusu o interpretaci Baudelairovy básně jsem vycházela z Čapkova překladu, který je velmi přesný, ale ve výběru slov občas poetizující (jít lesem symbolů – nořit se do hvozdů symbolů aj.) oproti Baudelairově strohosti, a zároveň jsem přihlížela k originálu básně.

Vztahy

Je chrámem příroda s živými pilíři,
jež slovy zmatenými někdy zahovoří;
v symbolů černé hvozdě se tu člověk noří,
jež na něj důvěrně pohled zamíří.

Jak táhlé ozvěny, jež z daleka se mísí
v jednotě hluboké, dálné a temnotné,
rozsáhlé jako noc a jako světlo dne,
tak vůně, barvy, zvuky odpovídají si.

Jsou vůně některé svěží jak dětská těla,
jak louky zelené, sladké jak oboe,
bohaté, vítězné či porušené zcela,

v nichž nekonečných věcí rozpětí se skrývá,
jak ambra, kadidlo, mošus a benzoe,
ze kterých extáze smyslů i ducha zpívá.

Baudelaire neproměňuje přírodu v chrám náhodou, ale záměrně. Chrám je totiž tradičně místem, kde člověk přichází do styku s něčím nadsmyslovým, kam se umisťují od pradávna nadosobní představy a ideje, k nimž člověk vzhlíží a k nimž se upíná. Chrám pro Baudelaira nepochybně představuje střet materiálního a duchovního světa. V okamžiku, kdy příroda je proměněná v chrám, může básník říct, že stromy – součást přírody – jsou živými pilíři tohoto chrámu. Pojmenování živé pilíře je tedy nepřímým pojmenováním stromů. V souvislosti s chrámem se jedná o metonymii a v souvislosti s přírodou se jedná o metaforu. V tomto pojmenování se kříží metonymické a metaforické přenesení významu, a tak pojmenování *živé pilíře* zastupuje symbolicky stromy, stává se pro stromy

symbolem. Tento symbol už není přímé pojmenování věci, ale musíme ho do jisté míry dešifrovat, abychom rozuměli jeho smyslu. Symboly jsou tedy „slova zmatená“ (*confuses paroles*). Celek přírody se tak stává „černými hvězdy symbolů“. Pro Baudelaira tato proměna skutečnosti v symboly znamená vlastně její zdůvěrnění, zlidštění, její personifikaci – takto proměněná skutečnost na člověka důvěrně pohlíží, důvěrně ho pozoruje.

V druhé sloce „zmatená slova“ či symboly jsou přirovnány k táhlým ozvěnám, jež se mísí (*se confondent*) v hlubokou, dálnou jednotu (*unité*), tedy jedinou celistvou skutečnost – skutečnost, která ve své jevové podobě je souborem jednotlivostí, se stává celkem, jehož základní vlastností je vnitřní protikladnost – jako jsou protikladné noc a den. Zároveň si ale skutečnost v této jednotě zachovává svou smyslovou podobu, tedy vůně, barvy a zvuky, a díky této jednotě si tyto smyslové kvality skutečnosti navzájem odpovídají, mezi sebou korespondují.

Vůně mohou nabývat hmatových kvalit (být svěží jak dětská těla) nebo barevných kvalit (být zelené jako louky) nebo zvukových kvalit (být sladké jako oboe). A zároveň mohou mít kvality kladné (bohaté a vítězné) nebo záporné (porušené – *corrompus*). V této záměně smyslových kvalit nachází skutečnost, která ve své jevové podobě podléhá zkáze – je tedy omezená, konečná –, rozpětí nekonečných věcí (*l'expansion des choses infinies*), jež je přirovnáno k emanaci drahých a zázračných vonných produktů (ambra, kadidlo, mošus a benzoe). Věci konečné, pomíjivé se tímto básnickým postupem proměňují ve věci „nekonečné“ (*infinies*), věci nadsmyslové. Z této nové skutečnosti a splynutí všeho zpívá extáze ducha a smyslů (*chantent les transports de l'esprit et des sens*).

Symbióza smyslů a duchovní aktivity člověka je tedy nepochybně podstatou, jak ukazuje tento Baudelairův programový sonet, básnické metody a vizí, v nichž skutečnost je pojmenována novým způsobem, který dostal název symbolismus.

K samotnému pojmu *les correspondances* Baudelaire řekl: „To je ten obdivuhodný, ten nesmrtelný instinkt Krásna, který nás vede k tomu, abychom pokládali Zemi a vše, co předvádí, za jeden celkový obraz, za *les correspondances* z nebes. Neuhasitelná žízeň po všem, co je za životem a co sám život odhaluje, je nejzřejmějším důkazem naší nesmrtelnosti. Je to zároveň díky poezii a *skrze* poezii, díky hudbě a *skrze* hudbu, že se duše střetává s nádherami, které se nacházejí za hrobem.“ (Notes nouvelles sur Edgar Allan Poe, 1857, in Lagarde et Michard, XIX^e siècle, 1985, s. 431)

Úlohou básníka bude od této chvíle usilovat o uchopení tohoto ohromujícího pocitu blaha, které *les correspondances* evokují. Zachycení tohoto pocitu je ovšem subjektivní a zcela intuitivní. Výrazové prostředky pro zachycení *les correspondances* jsou natolik mocné, že povznášejí k nadmyslovému a snovému stavu pomocí jednoduchého, a zároveň spletitého zaklínání, tedy pomocí symbolů, které nám mohou připadat jako vyvolávání tajemných přírodních sil.

Karel Čapek dále vybral z *Květů zla* ne náhodně sonet Exotický parfém, v němž Baudelaire svůj princip synestezie aplikuje. Tuto báseň Vrchlický ve své antologii rovněž neuvádí. Exotický parfém je básnická skladba, na jejíž kompozici a stavbě se podílí všechny lidské smysly, které se navzájem prolínají a mezi sebou korespondují.

Baudelairův sonet Exotický parfém je zařazen v *Květech zla* v oddílu Splín a ideál jako dvaadvacátý, mezi Hymnou na krásu a básní Vlasy. Tato souvislost není náhodná. Krása, jak jsme viděli, spočívá u Baudelaira právě v extázi smyslu a ducha a tato báseň je

nepochybně naplněním této extáze. Přitom je třeba se zmínit o tom, že zosobněním krásy je pro Baudelaira v době, kdy píše tyto verše, míšenka Jeanne Duvalová, která se stává hrdinkou nejen těchto dvou básní, ale celé řady dalších. Jejím prostřednictvím vstupuje do Baudelairova díla prvek exotismu, který Baudelaire objevuje pro moderní lyriku. Exotismus staví Baudelaire jako protiváhu k „světu béd“ či světu, v němž „žít je zlo“ (Semper eadem).

V prvních verších Exotického parfému Baudelaire evokuje vábivou vůni ženských ňader v protikladu k monotónnímu podzimnímu večeru. Tato vůně se pak asociativně spojuje s vidinou šťastného pobřeží a posléze v druhé sloce s lenivým ostrovem, kde vládne vlhké klima a životní harmonie. Ocitáme se tak v dálných exotických krajích, které v jiných básních (např. Vyzvání na cestu) Baudelaire charakterizuje jako země, kde „vládne řád a krása“. Čich a hmat se tak proměnily v další lidský smysl, tedy ve zrak.

Tuto závislost zraku na vůni Baudelaire nadále zdůrazňuje ve třetí sloce, když říká: „Tvou vůní v kouzelnou jsa veden dálavu, / zřím plachty spuštěné a stěžně v přístavu...“ V posledním trojverší se přiřadí k této vizuální představě opět vůně, tedy „tamaryšků silné parfémy“. Tyto parfémy či vůně „v mé duši směšují se s plavců písňemi“, a tak se všechny předchozí vjemy nakonec proměňují ve vjem sluchový, tedy v hudbu.

Vedle principu korespondencí zde navíc Baudelaire pracuje při kompozici básně s asociativním principem a oba tyto principy se stanou základními stavebními prostředky moderní lyriky, „magickou silou, pomocí níž bude poezie dobývat a proměňovat skutečnost“.

Básně Semper eadem a Cesta, které Čapek též zařadil do své antologie, jsou k oběma předchozím do jisté míry protikladné, jsou vlastně analýzou lidské existence, vyjádřením „divné trýzně“, splínu,

či vlastně existenciální úzkosti. V první básni Baudelaire staví proti sobě lásku a smrt. V *Cestě*, která je nejdelší Baudelairovou básní a závěrečnou básní *Květů zla*, vyjadřuje Baudelaire nehynoucí žížeň po poznání, touhu po nepoznaném, a právě smrt je mu prostředníkem, který ho dovede „až na dno Neznáma, a najít *nové tam*“.

Vidíme, že už svým výběrem pěti Baudelairových básní Čapek naznačil a přesně postihl dvě základní a protikladné polohy Baudelairovy lyriky – vášnivé zaujetí pro smyslovou zázračnost skutečnosti, a stejně tak hluboké a analytické kladení otázek po smyslu lidské existence a její podstaty. A také to, že hranice mezi splínem a ideálem je ve své základní esenci neviditelná a nejasná.

V Baudelairově poezii má symbol svou denní a noční tvář. Je tedy jednotou protikladných sil, které se neustále rozcházejí a sbližují. V poezii symbolistů bývá tento svár vyjádřen pomocí básnické figury, kterou nazýváme oxymóron. Například výše uváděný „hovor němých věcí a květů“. Baudelaire sám o tomto rozporu v člověku tvrdí: „Jsou v člověku, každou hodinu, dvě současná prahnutí, jedno tíhne k Bohu a druhé k Satanovi. Vyzývání Boha nebo spiritualita je touhou po povýšení; vyzývání Satana nebo animalita je nekonečné potěšení z pádu.“ (Les Fleurs du mal, in Lagarde et Michard, XIX^e siècle, 1985, s. 430)

Mezi symboly se často vytváří pouto, které připodobňuje jeden symbol k druhému, takže vznikají vzájemné analogie. Z toho vyplývají v poezii symbolistních básníků časté řetězce a kaskády metafor a metonymií, jež jsou vlastně neustálou metamorfózou skutečnosti v „nové útvary“ (Vítězslav Nezval). Proto se poezie symbolistních básníků jeví jako pestrá škála vůní, barev a tónů.

Otokar Březina, který se považoval za „básníka tónů a tajemného života, jenž dýchá z věcí“, o tomto opojném rozboření

tehdejší básnické tradice řekl: „Vedle realistických mistrů líčení a slova zajímají mne dnes dekadenti zářící svou formou a myšlenkami jemně odstíněnými, symbolisté, jejichž cílem je vystihnout prchavý dojem a jejichž verše zaznívají v duši tajemnou hudbou.“ (Otokar Březina, Dopis A. Pammrové, 6. července 1891, in Česká literatura od počátku k dnešku, s. 425–426)

Zdrželi jsme se u Baudelaira záměrně, protože v jeho poezii se do jisté míry skrývají všechny základní principy, s nimiž pracovali jeho následovníci (Verlaine, Rimbaud aj.), a protože Nezval, pro kterého se francouzští symbolistní básníci stali prvotním zdrojem inspirace, považoval po Baudelairově vzoru za hlavní jádro básně smyslový pocit, dojem, či dokonce odstín, jenž se mu často vázal se vzpomínkami a zážitky z dětství. Navíc Baudelairův odkaz nadále rozvíjel ve své poezii pro všech pět smyslů.

Guillaume Apollinaire a jeho Pásmo

Druhý velký mezník v dějinách moderní poezie tvoří po Baudelairovi Guillaume Apollinaire. Výběr básní z jeho díla a jejich zařazení v chronologii Čapkovy antologie tvoří v knize jistý předěl.

Už v roce 1914 sám Karel Čapek Apollinaira charakterizuje: „Je to nejsmutnější z básníků této epochy; ale je to on, kdo vrhl do světa čtrnáctý manifest futurismu... Jeho verše mají tichý skleněný zvuk, zároveň posměšný a nekonečně smutný... Celý život obrací se ve vzpomínku, v tiché znění zažitých věcí kolem opuštěnce; to je základní tón Apollinairovy poezie... tón, jenž bere věcem veškerou pevnou skutečnost a mění je v duchové, vzpomínkové stíny.“ A dodává, že je to „konec konců romantik, který dovede ze všech

nejprostěji říci slovo láska, jehož pláč je přirozený a známý, jeden z těch lidí, kteří nejsou uděláni pro patos.“ (Guillaume Apollinaire, in Přehled XII, č. 15, 1914, s. 271–272)

Čapek pro svoji antologii vybral básně z první Apollinairovy sbírky *Alkoholy*, která je souborem Apollinairových básnických prací z let 1898–1912. V této sbírce nejsou básně řazeny podle toho, jak vznikaly, tedy z hlediska chronologického, ale s ohledem na jejich různorodost, ať už tematickou či formální, a to tak, aby jejich řazení vedle sebe vyvolávalo dojem překvapení. Najdeme zde ovšem celý cyklus básní nazvaný *Rýnské*, z něhož Čapek vybral do své antologie báseň *Rýnská podzimní*.

Původně byl tento cyklus širší a měl vyjít samostatně pod názvem *Rýnský vítr*. Tyto básně také patří v *Alkoholech* k nejstarším. Zamyšlená sbírka *Rýnský vítr* byla inzerována v časopise *Ezopova hostina* v lednu 1904. O rok později se inzerce *Rýnského větru* opět objeví v *Imoralistické revue* (1905) s *Písní nemilovaného*, napsanou už v roce 1903. Tato zamyšlená sbírka však nikdy neuvidí světlo světa.

Z hlediska tematického najdeme v *Alkoholech* básně především milostné, které mají povětšinou melancholický či teskný, až tragický tón, například rozsáhlá *Píseň nemilovaného* z roku 1903, kterou chtěl Apollinaire původně zařadit do čela sbírky. K dalším básním tohoto typu patří slavný *Most Mirabeau*, básně *Marie*, *Zvony*, *Sbohem* a *Růženka*. Jiné se dají zařadit do přírodní lyriky, například *Ocúny*, *Nemocný podzim*, *Lovecké rohy*, *Máj* aj. V několika básních evokuje Apollinaire svůj zájem o různé etnografické skupiny a náboženské tradice – *Synagoga*, *Cikánka* aj. Apollinaire také podává moderní verze už zpracovaných legend, například v básni *Loreley*. Nevyhýbá se ani tématu smrti (*Dům mrtvých*), ani tématu zrození (*Merlin a stará*

žena). Básně *Komedianti* a *Soumrak* uvádějí na scénu kejklíře, komedianty, klauny a harlekýny, kteří se stanou velmi oblíbeným námětem nejen ve francouzské avantgardě – u Apollinaire je najdeme ve sbírce *Kaligramy* (1918) v rozsáhlé básni *Fantom oblak*, u Picassa na řadě obrazů –, ale později i v českém *Devětsilu*.

Velkým Apollinairovým tématem je téma putování, a to putování světem a životem, které je ztvárněno v básních *Cestovatel*, *Emigrant z Landor Road*, a hlavně v *Pásmu*, kde zachycuje básník svou celoživotní pouť.

Dá se říci, že všechna tato tematická různorodost základně vychází z Apollinairových životních zážitků, a tak jsou *Alkoholy* knihou výrazně autobiografickou, ať už jde o Apollinairovy lásky či další formující události jeho života.

Z hlediska básnických prostředků bylo pro moderní lyriku velmi významné Apollinairovo zrušení interpunkce. Tím, že v *Alkoholech* Apollinaire eliminoval interpunkci, dostala celá sbírka novou a převratnou podobu. Apollinaire tak nad interpunkci nadřadil rytmus a rytmické předěly. Sám o tom napsal v dopise H. Martineauovi (P. M. Adéma: Guillaume Apollinaire, s. 239): „Co se týká interpunkce, odstranil jsem ji jenom proto, že mi připadala zbytečná, a to vskutku je; skutečná interpunkce, to je rytmus a členění verše, žádné jiné už není třeba.“ Tento dnes už nemyslitelný zásah do dějin moderní poezie bystře vystihl Karel Čapek: „Tato více než grafická novota prospívá. Neboť tím bezhraničněji, tím neuchopitelněji plynou u něho obrazy, tím duchovnějsími se stávají a nabývají jakési smazanosti, jež už leží v jejich povaze. Tečky a čárky jsou pro tyto básně příliš tuhým kusem logiky... nyní i diskursivní syntaxe se tu uvolňuje a ruší se tu nutnost sledu.“ (Karel Čapek, Guillaume Apollinaire, in *Přehled XII*, č. 15, 1914, s. 271–272).

Poznamenejme, že jedním z Apollinairových předchůdců ve zrušení interpunkce byl Stéphane Mallarmé, který tento způsob použil v básni *Vrh kostek* nikdy nevyloučí náhodu. Apollinaire tedy zrušením interpunkce ukázal, že verš se pro moderní lyriku a pro její básnické postupy stane jednotkou především rytmickou a sémantickou, díky čemuž pak jednotlivé verše mezi sebou fungují jako rovnocenné jednotky.

Tento princip osamostatnění verše se uplatnil výrazně v tzv. *poèmes-conversations* (básně-rozhovory) – například v *Alkoholech* k nim patří básně *Ženy* a později v *Kaligramech* básně *Okna* a *Pondělí v ulici Christine* – a doprovázený dalšími Apollinairovými „vynálezy“ především v úvodní básni *Alkoholů* – v *Pásmu*. Tento útvar v jisté podobě přešel také do české poezie, najdeme ho u Nezvala, Holana a Jiřího Koláře.

Pokud jde o rytmickou podobu verše, najdeme v *Alkoholech* především verš vázaný, objevující se často v pevných strofických útvarech, ale také básně psané volným veršem, jehož Apollinaire později bohatě využil ve své druhé sbírce *Kaligramy* (1918), kde mu vtiskl široce rozvinutou, až monumentální podobu.

Pevnou rytmickou podobu a strofickou stavbu mají básně *Most* *Mirabeau*, *Růženka*, *Marie*, *Sbohem*, *Shinnderhannes*, *Zvony* aj. Z tradičních francouzských rytmických struktur Apollinaire bohatě a s oblibou využívá verše lidových písňových forem, z veršů klasických často alexandrin, v čemž je nepochybně dědicem Baudelairovým.

Ve volném verši jsou napsány *Rýnská podzimní*, *Dům mrtvých*, *Vendémiaire*, a hlavně *Pásmo* aj.

Často také dochází k symbióze verše vázaného a volného v prostoru jedné básně, – například v básních *Cestovatel*, *Emigrant z Landor Road*, *Výheň*.

Tyto různorodé a objevné rytmické struktury jsou doprovázeny bohatou eufonií, a právě v symbióze rytmu a eufonie se rodí onen „skleněný zvuk“ či „splývavý tón“, o němž mluví Čapek. Apollinaire využívá velice vynalézavě akustických možností, které mu nabízí francouzština, a využívá také všech zvukových postupů, které vynalezli prokletí básníci, zejména Verlaine. Stává se velkým dědicem, a zároveň přehodnocovatelem dosavadní tradice francouzské poezie.

Rýmová vynalézavost a novátorství – odtud vyplývá využívání rozmanitých strofických útvarů – jsou často doprovázeny využitím asonancí, a právě střídání rýmů a asonancí vnesl Apollinaire jako nový jev do francouzské poezie, zejména v jejich spojení s volným veršem, jak to v dokonalé podobě najdeme v *Pásmu*. V řadě básní objevíme bohaté využití aliterace (tu *mourras quand l'ouragan soufflera dans les roseraies* – báseň *Automne Malade* – Nemocný podzim) a ta je často doprovázena opakováním souhláskových či samohláskových skupin, případně celých slov. (*Les fruits tombant sans qu' on les cueille / Toutes leurs larmes en automne feuilles à feuilles* – tamtéž).

Pro *Alkoholy* je hlavně příznačné to, jak Apollinaire zcela nově pojmenovává skutečnost. Základním principem jeho obraznosti se stává asociace, kterou využívá ke stavbě kontextových metafor, v jejichž sledu se skutečnost neustále proměňuje. Na malé ploše to najdeme v básni *Bílý sníh* – *La Blanche neige*.

La Blanche neige

Les anges les anges dans le ciel

L'un est vêtu en officier

L'un est vêtu en cuisinier

Et les autres chantent

Bel officier couleur du ciel

Le doux printemps longtemps après Noël

Te médaillera d'un beau soleil

D'un beau soleil

Le cuisinier plume les oies

Ah ! tombe neige

Tombe et que n'ai-je

Ma bien-aimée entre mes bras

V asociativní souvislosti s názvem jsou v prvním verši *Les anges les anges dans le ciel* (Andělé andělé na nebi) sněhové vločky proměněny v anděly. Ti se v následujících dvou verších proměňují v lidské bytosti. Jeden anděl je proměněn v důstojníka – *L'un est vêtu en officier* (Jeden je oblečen jako důstojník) – a druhý v kuchtíka – *L'un est vêtu en cuisinier* (Jeden je oblečen jako kuchtík). Ve čtvrtém verši je tato proměna sněhu v lidské bytosti potvrzena personifikací – *Et les autres chantent* (A ostatní zpívají).

Tyto kontextové metafory vznikají na základě barevných asociací. Důstojník – modrá uniforma – nebe. Kuchtík – bílá čepice a zástěra – bílý sníh. Tyto asociace jsou potvrzovány v dalších verších.

V prvním verši druhé sloky *Bel officier couleur du ciel* (Krásný důstojníku barvy nebes) je evokována nebeská modř francouzských vojenských uniforem. A k tomu se váží další tři verše postavené na asociaci nebe – slunce – medaile: *Le doux printemps longtemps après Noël / Te médaillera d'un beau soleil / D'un beau soleil* (Sladké jaro dlouho po Vánocích / Připne ti medaili jako krásné slunce / Jako krásné slunce).

Ve třetí sloce se vrací kuchtík na základě asociace sníh – peří. Tuto kontextovou metaforu vyjadřuje verš – *Le cuisinier plume les oies* (Kuchtík škube husy). Tato metafora je následně potvrzena druhým veršem a částí třetího verše – *Ah! tombe neige / Tombe* (Ach! padá sníh / Padá). Tím se kruhová kompozice asociací, a zároveň kontextových metafor uzavírá a báseň končí milostným motivem *et que n'ai-je / Ma bien-aimée entre mes bras* (a proč nemám / Svou milovanou v náruči). Tento povzdech je nepochybně vyvolán rýmovou asociací *neige / n'ai-je* (foneticky – *něž / něž*). Je zde tedy subtilně zakódovaná asociace na základě zvuku, a zároveň je zde využita stejně jako ve vztahu sníh – andělé – zpěv (A ostatní zpívají) baudelairovská synestezie.

Tato báseň ukazuje, že Apollinaire vedle tvorby kontextových metafor na základě barevných asociací pracoval i na základě zvukových asociací.

Vidíme, že nesouvislost mezi sněhem, anděly, důstojníkem a kuchtíkem je jen zdánlivá, naopak Apollinairovy proměny skutečnosti na základě asociací a kontextových metafor jsou výsledkem nové básnické logiky.

Tyto „vynálezy“ se staly pro Apollinaira stavebními kameny, s nimiž ve své tvorbě začal pracovat zcela záměrně a systematicky. Zejména asociativní princip se stal stavebním a kompozičním

postupem *Pásma* – básně, která revolučně změnila podobu moderní lyriky.

Pásmo, které napsal až v roce 1912, těsně před vydáním *Alkoholů*, zařadil básník do jejich čela. Skladbou podobného typu a jistým dvojníkem této básně je závěrečná skladba sbírky – *Vendémiaire*. Tyto dvě skladby sbírku rámcují. *Pásmo* jako báseň o konci starověku a začátku novověku a *Vendémiaire* jako báseň o úrodě a vinobraní.

Proč Apollinaire nazval svou skladbu o konci starého světa a počátku moderního věku *Pásmo* není zcela jasné. Francouzské la zone znamená pásmo (klimatické, pohraniční, volné aj.; oblast; zóna; pruhy; periferie). Podle P. M. Adémy k němu pravděpodobně Apollinaire inspiroval jeho pobyt v říjnu 1912 v Etivalu, vesnička v tzv. „svobodném celním pásmu.“

Zařazení *Pásma* do čela sbírky není náhodné. Tato skladba až programovým způsobem ohlašuje velkou proměnu světa, a to jak v oblasti technické, tak v oblasti umělecké. Hlavně však v oblasti duchovní a pocitové.

Úvodním veršem „Tím starým světem přec jsi znaven nakonec“ se básník loučí se starým světem. Symbolem nového moderního věku se pro něho stává Eiffelova věž, technický zázrak, vztyčený na Světové výstavě roku 1889. Střet starověku a novověku je v následujících verších rozveden ve střet antiky s dalšími zázraky či symboly moderní doby, tj. automobily, letadly. Proměna starověku v novověk je podnětem k ironii namířené proti náboženství, budícímu zdání trvalosti a vzdorování času, jak to vyjadřují verše: „Jediné v neantické Evropě křesťanství je / Evropan nejmodernější jste vy ó papeži Pie.“ (V originálu je zcela konkrétně jmenován tehdejší papež Pius X.)

V kontrastu ke křesťanství, a zároveň k proměně starého světa v nový, se volně váže proměna estetického vnímání a vkusu, nová estetika využívající letáků a plakátů, „zpívajících hlasitě“ a tvořících „dnešní poezii“. Současná próza je zastoupena „žurnály krváky po šestáku a detektivními případy“. Apollinaire zde nepochybně naráží na nové výtvarné vyjadřování počínající doby kubismu a koláží (Pablo Picasso atd.).

Ale jak ukazuje následující pasáž, proměna estetického vnímání se dotýká i samotné reality. Do centra básníkovy vidění se dostává obyčejná pařížská ulice, „pěkná ulice průmyslu a píle“ – „sluneční polnice“ se svými hrdiny, jimiž jsou dělnice, krásné písáčky a šéfové z byrů. Zcela všední a banální realita je tak povýšena na moderní básnické téma.

Celou tuto úvodní pasáž, tvořenou pětadvaceti verši, uzavírá verš: „Hle mladá ulice a ty sám jsi jen malé dítě.“ Od tohoto okamžiku vstupuje do básně téma dětství, tedy náznak, že báseň bude obsahovat autobiografické prvky, a proto vzniká v její kompozici výrazný předěl.

Pokusíme-li se analyzovat, jakým způsobem se vlastně jednotlivá témata obsažená v úvodní části – starověk a novověk, náboženství, nová estetika, všední realita a dětství – v básni objevují, zjistíme, že jsou kladena zcela volně vedle sebe. Nejde tedy o rozvíjení jednoho tématu, ale o existenci několika témat volně položených vedle sebe. Co tvoří podstatu toho, jak jsou tato témata vedle sebe kladena, prozrazuje verš: „Hle mladá ulice a ty sám jsi jen malé dítě.“ Spojení „mladá ulice“ a „malé dítě“ je spojením asociativním a od něho se pak odvíjí téma hrdinova dětství, a poté také téma jeho celoživotního putování.

V asociativní vazbě na dětství se pak vrací téma náboženství v pasáži, v níž je v litanickém řetězci, založeném na anafoře slova

„Tot“, postava Krista proměňována v lilii, pochodeň, strom, dvojmocninu a hvězdu atd., a tím vzniká zároveň řetězec Kristových metaforických a metonymických metamorfóz, které vrcholí jeho proměnou v letce, a let se stává symbolem počínajícího dvacátého století. Nejde ovšem o Kristovu apoteózu náboženskou, ale o využití jeho postavy jako symbolu, jak prozrazuje slovní hříčka: „Zná-li létati sluje záletník.“ Proměny Kristovy postavy a jeho biblické vstoupení na nebesa se asociativně pojí s dějinami lidské touhy po překonání zemské tíže. A tak se zde vedle mytologických, biblických a legendárních letců (Ikaros, Enoch, Eliáš aj.) objevuje letadlo, symbol moderní doby, které spolu s ptactvem všech kontinentů slouží v Apollinairově utopické vizi k jejich sjednocení. Toto sjednocení je v této pasáži nejen sémantické, ale je doprovázeno i rytmicky – v celé této pasáži o létání se Apollinaire vrací od volného verše k alexandrinu, k výpravnému verši sloužícímu ve francouzské literární tradici tzv. *chansons de gestes* k vyprávění o bájných a legendárních hrdinech.

Od utopického vidění světa jako pospolitosti všech kontinentů se odvíjí Apollinairovo vytváření nového časoprostoru, v němž hrdina může být na jednom místě, tj. v Paříži, ale zároveň na mnoha místech Evropy. Prožívat přítomný okamžik, a zároveň v něm prožívat znovu okamžiky a události dávno minulé z různých období svého života. Tento přelom v kompozici básně doprovází zároveň osudový přerýv v básníkově životě – konec jeho životní lásky.

Pásmo se tak stává básní nejen o konci starého světa, ale také o konci jedné osudové lásky. Od této chvíle se před námi odvíjí ve volně řazených verších události a výjevy z básníkovy života, jež jsou vedle sebe řazeny na základě barevných, tvarových i zvukových asociací dávajících obraz jeho dosavadní životní pouti, přičemž nejsou

rozlišovány životně důležité události od událostí čistě efemérních. Tento celek má vytvořit plynoucí a vířivý proud života v jeho tragičnosti, grotesknosti, dějinnosti i každodennosti.

Od básníkova putování po Paříži a svým vlastním životem se zároveň odvíjí jeho putování po dalších francouzských i evropských městech. Za zmínku nepochybně stojí pasáž o Praze, inspirovaná zdejším Apollinairovým pobytem v roce 1902. Tyto verše patří nepochybně k nejkrásnějším veršům, které byly o Praze kdy napsány, a je zajímavé, že právě k Praze se v *Pásmu* vážou verše naplněné existenciální úzkostí ze života a smrti.

Hrdinovo putování světem se vrací znovu do Paříže a jeho celoživotní pouť končí ve scenerii nočního a posléze probouzejícího se města s neodbytným pocitem: „A ty piješ ten líh palčivý jako života bol / Tvého života ježž piješ alkohol.“ Před závěrem skladby se znovu vrací náboženské téma, tentokrát v podobě „model z Oceánie a Guineje“, což jsou „Kristové jiné víry a jiných bohoslužeb“. Tyto modly mají nepochybně spojitost s novou estetikou, která našla také svou odezvu v kubistické malbě. Končí-li skladba východem slunce, které se „kuku kutálí“, je to nejen jitro nového dne, ale i úsvit nové moderní doby a moderního umění.

Při naší procházce Apollinairovým *Pásmem* jsme viděli, že tato skladba není rozvíjením jednoho tématu, ale že její nový lyrismus je především založen na volném střídání rozličných témat. Jedná se tedy o skladbu polytematickou, jejíž témata jsou k sobě volně vázána především na základě asociací. Hlavní téma je oslabeno a do popředí vystupuje putování spolu s životními nástrahami, které se střídají podle pečlivě protkané sítě témat. Dá se říci, že se jedná o skloubení výpravného a subjektivního lyrismu. Báseň je na jedné straně osobním vyznáním, a na straně druhé zachycuje dějinné i technické proměny

své doby, doprovázené proměnou estetického vidění světa a jeho vyjádření v umělecké tvorbě.

Pokud jde o časový prostor, ve kterém se *Pásmo* odehrává, můžeme říci, že báseň začíná ráno v oné „mladé ulici“ a končí druhý den za úsvitu. Trvá tedy den a noc. Zároveň ovšem báseň zahrnuje období od básníkovy dětství až do jeho současnosti. Dalším časovým prostorem, v němž se *Pásmo* odehrává, je období od antiky až do současné moderní doby. Ve skladbě se tak prosazuje napětí mezi životem jedince a dějinami, mezi časovým a nadčasovým.

V *Pásmu* Apollinaire vytvořil nový časoprostor, v němž se prosazuje simultaneita dějů, odehrávajících se zároveň na různých místech a v různých dobách současně. Příznakem onoho prolínání přítomnosti a „přítomné vzpomínky“ je střídání osobních zájmen „já“ a „ty“, a tak se v tomto nekončícím proudu vědomí prolíná skutečnost se vzpomínkami. *Pásmo* tedy zachycuje proud vědomí, sjednocující jednotlivá témata a různá časová období na základě asociativních spojení – vzniká nové vidění skutečnosti, nová obraznost či „nový zrak“.

Tyto asociace, mající často zdánlivě nelogickou či nahodilou podobu, mají ovšem svoji přísnou básnickou logiku. Prosazuje se v nich především princip „překvapení“. Apollinaire hledá nová a dosud neviditelná spojení mezi věcmi a ději. Vidí věci a děje, jak doposud nebyly viděny a v nových souvislostech a z nových úhlů, a tím skutečnost a svět odhaluje svá dosud skrytá tajemství. Tyto asociace nebo tyto vazby se dají v řadě případů dosti přesně odhalit a pojmenovat.

Můžeme říci, že základně probíhají na několika principech. Něco z toho jsme se pokusili již naznačit při rozboru básně Bílý sníh.

V *Pásmu* nabývají tyto principy daleko výraznějších a rafinovanějších a vynalézavějších podob.

Pokusíme-li se je shrnout, dá se říci, že tyto principy mají několik hlavních podob. Probíhají na základě lexikálním, opakováním týchž nebo příbuzných slov, například „mladá ulice“ – „malé dítě“, nebo opakováním slova „bleu“ – „modrý“, modrá barva oděvu – „plyn stažen do modra“. K tomuto principu se řadí například slovní hříčky létati – záletník, postavené na falešné etymologii.

Další typ asociací je postaven na tvaru či na barvě. Na tvaru například Kristus na kříži a dvojmocnina, růžový kalich a svatovítské acháty s kresbou vlastních rysů (Apollinaire zde viděl v kresbě jednoho drahokamu svůj profil). Barva: Kristus – rusovlasá pochodeň.

Některá asociativní spojení probíhají jen na základě rýmových dvojic či asonancí. Tak například nic jiného než rým nespojuje písně v pražských hospodách a melouny v Marseilli. Asociace probíhá na rýmu *zpívají / v Marseilli*. V originálu *chansons tchèques / pastèques*.

Některé asociace patří ovšem k tajemství Apollinairovy obraznosti, ale i ty nešifrovatelné nám odhalují tajemnou krásu světa. Apollinaire svými „tajemnými asociacemi“ vlastně ztvárňuje tajemství lidského vědomí, o němž později v *Kaligramech* v básni Kopce řekne, že je lidé jednou odhalí.

Hlubiny v našem vědomí
Zítřka vás do dna probádáme
A netušené bytosti
Z těch propastí ven proderou se
S vlastními svými vesmíry

Tematická i časová rozporuplnost je tedy sjednocována asociativním tokem. Dalším principem tohoto sjednocování je jednotný melodický tón, postavený zásadně na volném verši, který se většinou kryje se syntaktickým celkem, věty či větným spojením.

Zároveň jsou tyto volné verše k sobě vázány sdruženými rýmy majícími bohatou a rozmanitou eufonickou podobu, a stejně tak vynalézavými jednoslabičnými či dvojslabičnými asonancemi.

Úvodní verš *Pásma* má rozměr alexandrinu a ukazuje, že Apollinairův volný verš z něho vychází. Čapek tento alexandrin zachovává, dokonce závaznou iktovanou šestou slabiku prvního půlverší na rozdíl od originálu zvýrazňuje vnitřním rýmem: „Tím starým světem přec jsi znaven nakonec.“ Alexandrin, verš z 12. století, se stává symbolem starého světa. Ale už druhý verš *Pásma*: „Pastýřko Eiffelko jak bečí stádo mostů dnes“ rozměr alexandrinu překračuje, ač je s prvním veršem spojen *přec – dnes*, (*ancien – matin*), má už podobu volného verše, symbolizujícího a vyjadřujícího moderní dobu a její rytmus.

Střetávání starého a nového světa vlastně prostupuje celou skladbou, a stejně tak dochází k neustálému pulzování mezi alexandrinem a volným veršem. Rýmovaný volný verš naprosto převažuje, ale v podstatě se neustále odvíjí od alexandrinu a bylo by nepochybně zajímavé analyzovat, jak toto pulzování souvisí se sémantickou výstavbou skladby. Tato rytmizace *Pásma* naplňuje Apollinairovu devízu, kterou uplatňoval v celém svém díle a kterou jako svůj „testament“ vyjádřil v závěrečné básni *Kaligramů*, nazvané Sličná rusovláska:

Soudím onen odvěký svár tradice a vynálezů
Řádu a Dobrodružství

Čapkův překlad *Pásma* vyšel poprvé v roce 1919 v Neumannově časopise *Červen* (r. 1, č. 21–22, 6. 2. 1919) s linoryty Josefa Čapka. V téže podobě a v témže roce v červnu vyšlo *Pásmo* knižně. Čapkův překlad měl téměř okamžitý dopad na nastupující básnickou generaci a byl rozhodujícím impulzem pro tvorbu jejich představitelů. Především se dá říci, že Apollinairova skladba založila v Čechách nový lyrický žánr, pro který se vžil název „pásmo“.

Hlavní důvod, proč tuto úlohu Apollinairův překlad sehrál, vidí Zdeněk Pešat ve své studii *Apollinairovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poezie* (1966) v tom, že se v něm „v neopakovatelně šťastné chvíli protály základní tendence dvou hlavních druhů domácí poezie: epiky k lyrizaci a subjektivizaci, lyriky k objektivaci a polyfonnosti“. Pešat dále prokázal, že vliv překladu Apollinairova *Pásma* na českou poezii se dá rozdělit do dvou fází.

V první fázi vzniká skladba Jiřího Wolкера *Svatý Kopeček* (časopis *Červen*, 20. 5. 1921), báseň Konstantina Biebla *Jeden den doma* (Almanach lounského studentstva, léto 1921) a báseň Svaty Kadlece *Svatba* (sbírka *Svatá rodina*, 1927).

V druhé fázi jsou to Nezvalova skladba *Akrobat* (1927), báseň Viléma Závady *Panychida* (sbírka *Panychida*, 1927) a rozsáhlá skladba Konstantina Biebla *Nový Ikaros* (1929).

Pešat zároveň přesvědčivě ukázal na specifické rysy těchto jednotlivých českých „ohlasů“ Apollinairova *Pásma* v Čapkově překladu. Tím ovšem se jeho vliv neuzavírá. Můžeme ho ve větší či menší míře dále odhalit v Nezvalově básni *Premier plan* (*Menší růžová zahrada*, 1926), v Halasově *Spáči* (*Sépie*, 1927), v pozdější době v Zapomínající neděli Svaty Kadlece (*Kroky na vodě*, 1941), a dokonce po druhé světové válce v Hrubínově básni *Dřevo se listím odívá* (1959).

Básnické postupy, které Apollinaire v *Pásmu* vynalezl a uplatnil a které Čapek mistrně transponoval do češtiny, někde viditelně a jinde skrytěji žijí v celé moderní české poezii.

Jak jsme řekli na začátku našeho rozboru Čapkovy antologie, tvoří v její chronologii Apollinaire výrazný předěl a nepochybně ji dělí na dvě části.

V první najdeme předapollinairovské básníky, tedy prokleté básníky (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmée), symbolisty (Verhaeren, Charles Cros), dekadenty (Jules Laforgue), dále básníky, jako byli neoklasicista Jean Moréas, idéorealista Saint-Pol-Roux, další symbolista Paul Fort, k nimž se řadí básníci jako Francis Jammes (jammista) či futurista F.-T. Marinetti.

V druhé části najdeme postapollinairovské básníky, tedy Apollinairovy současníky, jako byli Max Jacob, Blaise Cendrars, Pierre Albert-Birot, kteří spolu s ním vytvářeli nového ducha moderního lyrismu. K nim se řadí básníci tzv. opatství (Charles Vildrac, Georges Duhamel), unanimisté (Jules Romain), Apollinairovi pokračovatelé (Valéry Larbaud, Jules Supervielle, Pierre Reverdy) a v závěru příští surrealista Philippe Soupault.

Michel Décaudin charakterizoval Apollinaira jako toho, „kdo nejlépe zosobnil ve všech svých různých modulacích modernost začátku tohoto našeho století, začátku, který je zároveň koncem jedné epochy“.

Nezval k Apollinairovu místu v dějinách poezie zase řekl: „Kdysi před lety zvykl jsem si v rozhovorech s přáteli rozeznávat umění, jak jsem to nazýval, ‚před bariérou a za bariérou.‘ Právě Guillaume Apollinaire první překročil tuto bariéru, na jejímž dobývání se jako na barikádách našel Rimbaud...“ (Guillaume Apollinaire, in *Pásmo a jiné verše*, s. 9)

Nezvalova předmluva Průvodce mladých básníků

Je na místě, abych vzdal hold neveliké knížce, která měla vliv nejen na mě a můj básnický vývoj, nýbrž na všechny mladé básníky. Je to kniha Čapkových překladů Francouzské poezie nové doby, která je divem překladatelského básnického umění. Jazyk, kterým přeložil Karel Čapek Verlaina, Paul Forta, Francise Jammesa, Saint-Pol-Roux, Apollinaira, Vildraka, mám-li uvést jen básníky, kteří mě zvlášť silně dojímali, byl jazyk, který svou samozřejmostí, s níž se mohl měřit s prózou, vrátil mladé básníky jejich nejryzejší mateřštině.

Vítězslav Nezval

Víme, že Čapkova antologie sehrála v dějinách české moderní poezie významnou roli. Při jejím druhém vydání v roce 1936 formuloval ve své studii Francouzská poezie Karla Čapka Jan Mukařovský obecně význam překladu v domácí literatuře těmito slovy: „Překlad bývá leckdy nejúčinnějším prostředkem k vyřešení strukturních problémů, které vývoj domácí literatuře ukládá: při hledání a nalézání ekvivalentu pro cizí text se jako vedlejší produkt objeví přetvoření domácí básnické struktury.“ (Kapitoly z české poetiky I, s. 265)

Tuto úlohu Čapkův překlad nepochybně sehrál, jak to dokazuje předmluva, v níž Nezval analyzuje Čapkovo překladatelské umění a jeho důvtip při vynalézání nových prostředků při práci s jazykem, které posunuly český básnický jazyk do nových poloh a k novým básnickým hodnotám.

Nezval o tom na začátku své předmluvy říká: „Karel Čapek má velmi výjimečný a velmi zvláštní podíl na přeměně českého jazyka. Osvojil si do posledního odstínu kulturu řeči všech těch, kdož začátkem 20. století vedou české básnické slovo, tehdy ještě parnasistní, mnohomluvné, symbolicky rituální, k prostotě vyššího

stupně. Dykova úspornost výrazových prostředků a působivá zkratka myšlenky, Sovův dramatický lyrismus, Tomanova melodika a novoprimitivistní Šrámkova slovní jímavost jsou pozadím, na kterém vynalézá Karel Čapek prostotu, úspornost, melodiku a nenucenost zcela novou, vyplývající z nového básnického ducha.“

Vývoj českého básnického jazyka, který zde Nezval jen načrtává, Mukařovský ve své studii specifikuje: „Reakce proti lumírovskému verši, počínaje Macharem, probrala postupně i současně nejrůznější složky básnického projevu: jednou šlo o prozaizaci tématu i lexika, jindy o představové naplnění básnického obrazu, který v rukou lumírovců klesl v prostředek převážně emocionální, jindy o významovou koncentraci v protikladu k mnohoslovnosti lumírovské – vše to ovšem pokaždé ve spojení s novými útvary rytmickointonačními.“ (tamtéž, s. 267)

A Mukařovský shrnuje, že Nezvalův úvod „naznačuje správně, že Čapkův překladatelský čin znamenal sjednocení tohoto úsilí“.

Nezval se ve své předmluvě na prvním místě zabývá otázkou jazykových licencí, a sice pokud jde o umělý slovosled a parnasistní novotvary s četnými „kdys“, „zkad“ a „kýs“, jak to najdeme v překladech Vrchlického a dalších. Nezvalovi jde především o napětí mezi jazykem a metrickou formou a na Čapkových překladech z Baudelaira dokazuje, že i v českém jambickém rytmu se mohou prosadit hovorové jazykové prvky a postupy.

Na první místo Čapkových novátorských objevů klade Nezval to, jak Čapek nově zachází se *slovosledem*. Na několika příkladech ukazuje, že odstraňuje slovesnou licenci na minimum a převádí ji na téměř nepostřehnutelnou inverzi slov. Jako doklad Nezval cituje překlad Baudelairových veršů z básně Exotický parfém:

zatímco tamaryšků silné parfémy,
jež krouží ve vzduchu a nozdry vzdouvají mi,
v mé duši směšují se s plavců písněmi.

Nezval k tomu připojuje překlad posledního verše básně *Semper eadem*: „a dlouho držím ve stínu vašich řas“ a mluví o nalezení „dokonale samozřejmého tónu“ a o Baudelairovi zbaveném „nesrozumitelných slovních šarád“, vysvobozeném z „falešné pompéznosti“. V podstatě to postup znamená přiblížení slovosledu hovorovému proudu řeči. Mukařovský ve své analýze ukázal, že tento Čapkův postup a práce se slovosledem nepochybně zároveň vychází z toho, že použil „za vzor vázanosti francouzského slovosledu“ (s. 268).

Dát průchod naprosté samozřejmosti slovosledu, a tím vlastně převést francouzskou báseň tak, aby se četla jako báseň původní, dokládá Nezval na překladu Corbièrovy básně *Hodiny*.

Já jsem ten blázen z Pampeluny,
bojím se smíchu Istivé lunny
pod černým flórem závoje...
Vždyť, hrůzo! Pod poklopem všechno je!

Hovorová samozřejmost je tu vyjádřena volným tokem výpovědi a její tvárností, kterou podporuje navíc opakování slabičných skupin v rýmovém echu.

Na tomto fenoménu se podle Nezvala podílí *intonace*. Dokládá to na příkladu básně Julese Laforguea.

Lhostejně z nebe, lenoško, déšť padá,
na řeku padá, padá k vodě voda...

Podle studie Jiřího Levého (1957) je zde „stylistickým nositelem básnické věčnosti a důvěrnosti přirozená dikce“. Dodejme, že rafinovanost Čapkova překladu v této přirozené dikci zdánlivě mizí, naopak aliterace a opakování slov ji vlastně podporuje. Čapkova překladatelská schopnost a jeho koncepce vysvitne, srovnáme-li překlad těchto dvou veršů s překladem A. Procházky: „Naplano nebe pláče, nevzrušeně, na řeku, lenoško, dští neznaveně...“, kde intonační linie je zcela rozdrobena a splývavost Laforguových veršů zcela mizí.

K významu intonace v Čapkových překladech přiřazuje Nezval *asonanci* jako prostředek, který je schopen vytvářet „rafinovanější souzvuk“ než samotný rým. Na příkladu z Laforguea jsme viděli, že právě tyto rafinované a téměř neviditelné souzvučky jsou prostředkem, který přibližuje moderní básnický jazyk k přirozenosti a samozřejmosti, a tak vymyčuje dřívější vyumělkovanost a strojenost.

O tomto fenoménu Nezval říká: „V dobách, kdy Čapek překládá moderní básníky, sám kultivovaný prozatér, vycítil jejich tendenci k samozřejmosti a ani nejsložitější systém překážek vázaného verše mu nebrání, aby je neparafrazoval ve vší jejich složité prostotě.“ Mukařovský to potvrzuje: „Cílem (překladatelské práce) je, aby ji nebylo vidět, aby podala originál tak, jako by vůbec neprošel dílnou cizí osobnosti a cizího přepracování.“ (tamtéž, s. 266)

Na Čapkovo uvolnění rýmu poukázal rovněž Levý, který doložil, že Čapek „stojí u kolébky tzv. *dekanonizovaného rýmu* v české poezii. Jak Čapek narušil tradiční pojetí rýmu, dokládá Levý analýzou, z níž vyplývá, že Čapkovy rýmy přesahují hranice slov, neshodují se přesně samohlásky a rým často nabývá měkké kadence,

na které se podílí délka samohlásek. Samohlásky v rýmech jsou často dlouhé, případně jde o hru dlouhých a krátkých samohlásek. Ve skladbě Čapkových rýmů navíc převažují samohlásky. Levého poznatek dokládá Nezvalovo tvrzení o významu asonance v poetice Čapkových překladů, jedná se tedy o výraznou tendenci nahrazovat či střídát rýmy s asonancemi.

Pokud jde o *rytmus*, Nezval odhaluje, že v Čapkových překladech „jamby a daktyly ztratily svůj početní patos“. Díky tomu „rytmus přestává mít nepříjemný charakter úderů vlakových nárazníků“. Čapek toho dosáhl tím, že nadřadil nad rytmus větnou intonaci a kadenci. Do popředí tak vystoupila celistvost pŭlveršů, a tím se ještě zesílila intonační celistvost verše. Navíc, jak jsme viděli, tuto intonační celistvost Čapek podporoval bohatou eufonickou instrumentací jak souhláskovou, tak samohláskovou, čímž verš nabývá výrazné splyvavosti.

Nezval se pochopitelně nemohl vyhnout problému básnického *pojmenování*. Tento ústřední princip moderní lyriky vymezuje: „Duch moderní poezie počítá se zkratkou a nadsázkou, mocnou obrazivostí, málem rétoriky, přesností obrazu, silou metafory a takřka hovorovým tónem.“ Vyzdvihuje a cituje „lovce originálních obrazů“ Saint-Pol-Roux, básníka rýmované prózy, a vedle něho cituje báseň v próze Světélka od Paula Forta a zdůrazňuje „zázračnost, kultivovanost a bohatství něžné obraznosti“ jejich básní.

Je téměř zákonité, že v souvislosti z těmito básníky, kteří zcela zbavili své básně pevných rytmických pŭdorysů, aby tím uvolnili cestu fantazii, a tím vnesli do své poezie neobyčejnou, překvapivou a volně plynoucí metaforiku, zmiňuje Nezval Jakuba Demla a jeho knihu básní v próze *Moji přátelé*, která na genezi Nezvalovy poetiky měla nepochybně podobný vliv jako Čapkovy překlady.

Volný tok obrazů, jimiž se unášela fantazie moderních básníků, a proud překvapivých a řetězcích se metafor jsou rytmicky nesené na intonační a rytmické splývavosti, kterou pro českou poezii objevil Karel Čapek. Toto jeho kouzelnictví nepochybně vyvrcholilo překladem Apollinairova *Pásma*. O jeho překlad se pokusilo několik dalších překladatelů, ale Čapkův překlad zůstal nepřekonan. Připočteme-li k tomuto Čapkovu překladu ohlasy v české moderní lyrice, dá se říci, že Čapkův překlad této Apollinairovy skladby je dnes už vlastně „původní česká báseň“. Cítil to nepochybně i Nezval, který prohlásil, že Apollinairovo *Pásma* je „syntézou Čapkova překladatelského díla, které se čte jako původní báseň“.

Když Nezval na závěr své předmluvy charakterizuje Apollinairovo *Pásma* a jeho „mnohotvarost“, můžeme jeho závěry vztáhnout na celou postapollinairskou poezii: „Je to sama realizace jednoty nejpříkřejších protikladů, klasicismu a naprosté uvolněnosti, melancholie a burlesky, hovorového jazyka a slovní hříčky, metaforického zázračna a popěvkovitosti, naturalistické syrovosti a nadreality.“ Dodejme, že většina rysů moderní lyriky, které zde Nezval vymezuje, platí rovněž o jeho díle.

Synteticky Čapkovy překlady a jejich smysl v dějinách české poezie shrnuje Jiří Levý: „Čapek vnesl do české poezie některé principy francouzské prozodie a právě francouzský sylabický systém posloužil v tomto okamžiku pokusů o emancipaci od jednostranné toniky jako rytmický řad, o nějž se mohla opřít jedna linie moderní české poezie. V tomto zúrodnění domácí literatury principy cizí poetiky, které v daném okamžiku byly potřebné pro další vývoj, je nejvyšší smysl překladatelské práce.“

Stejně tak základní problémy moderní poetiky, kterých si Nezval ve své předmluvě všímá, tedy otázky vztahu slovosledu

a rytmu, rýmu a asonance, rytmu a metaforiky atd., jsou vlastně jeho ohlédnutím ke kořenům jeho vlastní poetiky, k otázkám hledání moderního básnického jazyka, k jeho obměnám a proměnám, stejně jako jeho rozvíjení a nacházení nových možností či postupů. Použijeme-li Nezvalových slov z jeho předmluvy k Čapkovým překladům, můžeme říci, že právě tyto překlady „otevřely pramen, jehož podzemní tichý hlas zněl takřka ve všech dobrých básních českého básnického pokolení po válce“. A především v básních Vítězslava Nezvala.

3. Po stopách francouzských básníků v Nezvalově *Mostu*

Prožil jsem na sobě dějiny poezie vůbec. Do 1916 jsem nečetl básní. Od roku 1916 je píši. Bylo to probuzenské rýmování, 1917 jsem měl macharovskou, 1918 dykovskou úroveň, 1919 Paul Fort, 1920 Apollinaire. Podléhal jsem jim z jedné třetiny. Jakmile jsem je plně pochopil, osvobodil jsem se od nich. Od té doby píši bez ohledu na literaturu. Představové interference od počátku. Rimbaud jen urychlil proces. Mým pravým a nepřímým učitelem byl Jiří Mahen. Psal mi dopisy, v nichž mi „nic neradil“, a přesto mi dal vše, co mně mohlo být dáno. Dodnes objevuji jeho věty. Jsou zázračné. V každém ze svých období jsem se jich mohl uchopiti. Za jistých večerů se mi chce utéci z celého světa k Mahenovi. Ať mi to odpustí. Ze své generace budu vždy nerozlučně spojen s Teigem. Rozhodně to není vzájemné ovlivňování. Snad to není ani přátelství. Budeme čímsi spolu na nejrůznějších pólech.

Vítězslav Nezval

Za rok po předmluvě k Čapkově antologii vydává Vítězslav Nezval druhé vydání své prvotiny *Most*, která je souborem básní z let 1919–1921. Sbíрка poprvé vyšla v roce 1922. Při druhém vydání v roce 1937 předeslal Nezval před svou prvotinu úvod, nazvaný *Předmluva k dosavadnímu dílu*.

V předmluvě si Nezval vytyčuje úkol „uvědomiti si co nejpřesněji intelektuální procesy, jichž jsem byl spontánně poslušen a které... vyprýštily vždy znovu na povrch na nečekaném místě a za nečekaných okolností“. Chce tím přispět „k prohloubení znalosti pochodů světa imaginací“.

V předmluvě pak Nezval sleduje, jakým způsobem se prosazuje tento proces ve všech jeho dílech od prvotiny *Most* (1922) až ke sbírce *Absolutní hrobař* (1937), ať se jedná o díla básnická, prozaická, dramatická či překlady.

Svou analýzu „pochodů světa imaginací“ odvíjí Nezval od svého nejranějšího dětství, od chvíle, kdy odprýsknutý email na modrém kávovém hrnečku nazval *díra-kovář*, a dodává, že „dával vždy spontánně přednost výrazu tohoto druhu před výrazem zaměřeným na obecný logický soud“.

Tento výraz či definici, jak to též nazývá, hledal nejprve v hudbě, a navíc v beethovenovských a chopinovských legendách. Od roku 1916 pod vlivem Macharových pamětí *Konfese literáta* se obrátil k postavě básníka, z čehož vyplynula *imitace* Macharovy poezie. Machar z roku 1917 byl vystřídán v roce 1918 Dykem, 1919 Paul Fortem a 1920 Apollinaiem, jak to přesněji specifikuje naše motto z roku 1926.

Je třeba uvést, že podobně jako v předmluvě k Čapkovi Nezval mluví o básnících předchozího vývoje českého básnického jazyka a o jejich vlivu na počátky své tvorby, zmiňuje se o Dykových „malých dramatech“, Tomanových „písniích“, k nimž přiřazuje Hlaváčkovy „sny“. Z toho vyplývá, jak se na genezi jeho básnického výrazu podílela česká básnická tradice, doplňována francouzskými básníky. V této souvislosti se Nezval distancuje od svých současníků, tehdejších představitelů tzv. proletářské poezie, mladých básníků vycházejících z Neumanna.

Klade přitom důraz na vliv, který na něj měly různé antologie francouzské poezie, zvláště pak antologie Čapkova. V souvislosti s Čapkem jmenuje Nezval francouzské básníky, kteří ho nejvíc ovlivnili a které pro něho Karel Čapek objevil. Byli to Paul Fort, Francis Jammes, Jules Laforgue, Guillaume Apollinaire a Charles Vildrac. Ze starších, kteří nebyli zastoupeni v Čapkově antologii, to byli podle Nezvala Maurice Maeterlinck, u něhož zdůrazňuje „snovou baladičnost“, Gustave Kahn, básník „zaříkávající déšť“, a Rimbaud,

báseník básní v próze z knihy *Iluminace*, „magicky uvádějících do styku čtenářovo snění s utkvělými vteřinami dětství“.

O těchto básnících Nezval říká, že na něj neměli literární vliv, jak se to obvykle chápe, ale vliv, který mu dovolil „dobírat se s větší intenzitou mých vlastních, do sféry mlhovin a nepaměti zatlačených zážitků, pocitů a psychických poloh“. Svůj tehdejší způsob psaní definuje jako metodu „spontánního, předběžným plánem neřízeného psaní“ a v souhlasu se svým současným surrealistickým postojem použije pro tento způsob psaní termínu *automatické písmo*. Tvrdí, že v onom spontánním způsobu psaní ožila jeho „dětská metoda výrazu na způsob *díra-kovář*“ (vysvětlení této asociace viz V. Fischerová-Nezvalová: *Kouzelná říše dětství Vítězslava Nezvala*, s. 13). Dodává, že právě tato metoda ho uchránila od vlivu básníků, které jsme zmiňovali výše, a zároveň mu dovolila v období tzv. civilismu a proletářské poezie zaujmout „nečasový postoj“, o němž dokonce tvrdí, že byl tehdy „postojem blízkým pozdějšímu nadrealismu“.

Nezval se zmiňuje ve své předmluvě o eliminaci vlivů ve své první knize básní a znovu zviditelňuje zásluhy Jiřího Mahena, který korigoval jeho rukopisy a zdůrazňoval mu jeho tíhnutí k fantazii slovy: „...fantazie je váš problém, který si musíte rozřešit.“ Nezval dodává, že díky Mahenovi vymycoval ze svých rukopisů „vše závislé na někdejších vzorech“ a že „se učil psát bez jakékoliv opory zvnějška“.

Pokud jde o vznik sbírky *Most*, Nezval v předmluvě především evokuje scenerii Brna a Prahy z let, kdy *Most* vznikal, své duševní rozpoložení, své lásky, způsob života a svůj tehdejší životní pocit cizince. Sám sebe definuje jako nástroj, „nástroj, jehož struny se rodí, nástroj, jenž sotva tuší, čím je a co je na něm hráno“.

Nezval při druhém vydání své prvotiny do textu v podstatě nezasahoval, nepokoušel se tedy zastírat stopy těch francouzských básníků, kteří ho při jejím vzniku ovlivnili.

Změny se základně týkají odstranění interpunkce po Apollinairově vzoru, které se objevuje v Nezvalově díle od jeho druhé sbírky *Pantomima*, a v tomto duchu dochází také ke změně malých písmen na počátku veršů ve velká písmena, což spolu s odstraněním interpunkce vedlo k zvýraznění samostatných veršových jednotek.

K nepatrným změnám dochází, pokud jde o strofické členění. Tak v básni *Letnice* je poslední čtyřverší rozděleno do dvojverší a v závěru básně *Smrt* jsou poslední čtyři sloky rozčleněny do šesti slok.

Z hlediska textového došlo ke změně v básni *Z pohádky*, v jejíž první sloce není uveden verš „rozšlápnutým srdcem hada“. A v básni *Balada o návratu* v první sloce je verš „jako ty cíle“, změněn na „jako ty milníky“. V básni *Dušičky* není uveden poslední verš z prvního vydání „život věčný“.

K nepodstatnější textové změně dochází v posledním oddíle, z něhož Nezval vyňal dvě básně – *Cukrová balada* a *Vápeníci*. Tyto básně zařadil do své druhé knihy *Pantomima*, do oddílu *Týden v barvách*. Těmito oběma básněmi se budeme dále podrobněji zabývat.

Při citacích z Nezvalova *Mostu* jsme vzhledem k těmto minimálním změnám v textu používali vydání druhé z roku 1937.

Název *Most* nepochybně úzce souvisí s celým zaměřením sbírky. Dominantní úlohu v ní hraje představa něčeho, co spojuje dva břehy, váže se tedy k putování, cestám a dálkám, tvořícím podstatnou tematickou vrstvu sbírky, ale také něčeho, jako je láska, která poutá k sobě lidské bytosti („Z jednoho břehu na druhý břeh pomine láska

i hněv“), a také něčeho, co může spojovat počátek i konec života. Motiv mostu se objevuje navíc ve sbírce přímo jako název básně *Most* nebo jako doprovodný motiv v řadě dalších básní. Nezval tuto představu pojmenovává v básni *Závěr*: „Život je oblouk po kterém zvolna jak po mostě se přechází.“ Nebo v básni *Přístav*: „Po mostě natažených rukou / Minulost s budoucností hovoří.“

Sbírka *Most* je uspořádaná do pěti oddílů: *Hodiny slyšené na cestách*, *Česká píseň*, *Příběhy*, *Hlas velikého zástupu*, *Potom viděl jsem nebe nové a novou zemi*.

V prvním oddílu – *Hodiny slyšené na cestách* – výrazně vystupuje do popředí, jak už naznačuje jeho název, téma putování a motivy spjaté s tímto tématem, ať v životě či v paměti, ve vzpomínkách. Téma putování se objevuje zejména v básních *Poutník*, *Most*, *Žebrákova dlaň*. Úzce s ním souvisí téma loučení, vydávání se na cestu či naopak návratu – v básních: *Rozloučení* a *Balada o návratu*. Jako hrdinové se k těmto básním pojí postavy poutníka, lodníka, rybáře, kapitána a jako scénické motivy cesta, rozcestí, maják, most, bárky, krčma aj. S těmito motivy se nedílně spojují motivy milostné – buď už přímo v postavách, jako milá má, krásná rybářka, nebo zastřeně oslovením „ty“.

Mezi těmito básněmi jsou zařazeny básně, jež oproti putování a plynutí tvoří jistý kontrast, verše zachycující utkvění, zastavení, vážící se nepochybně k dětství. Patří k nim básně *Z pohádky* a *Zasnění*. Pozoruhodná je zde báseň *Domov*, v níž verš „Má duše děsíš se jak žije tvůj sen zemí?“ jako by navždy předznamenával Nezvalovo až vášnivé přimknutí k zemi, ke všem jejím podobám a tvarům, jak je představuje především jeho rodný kraj, jemuž věnoval nescíslné množství svých veršů.

Tento soubor básní „z cest“ je uveden básněmi Láska a Bon Repos, básněmi milostnými, a uzavírán básněmi Dušičky a Závěr, v nichž vystupuje do popředí smrtelnost člověka. Tato rámcová kompozice by se dala interpretovat jako napětí mezi láskou a smrtí, jako oblouk mostu, na němž se odvíjí naše životní pouť.

Druhý oddíl Česká píseň, jak už název napovídá, věnoval Nezval české písni, vychází tedy z venkovského prostředí a krajiny a opírá se o český folklor a lidovou slovesnost. Ale najdeme zde i motivy vážící se k civilizaci a k městu (telegrafní příze, pobřežní věž). Do popředí vystupuje především téma milostné, a to v básních Milenec ticha, Milostná a Večerní. Dále se zde objevuje téma dětství, které najdeme v básních Česká píseň a Soucit, jejichž verše připomínají říkadla či rozpočítadla. V souvislosti s tématem dětství se zde objevují navíc také motivy sociální a městské v básních Z předměstí a O půlnoci. Převážně přírodní tematikou jsou prostoupeny básně, jako jsou Jarní selanka, Za svítání a Letnice, v nichž se přírodní motivy prolínají s motivy milostnými. Kompozičně jsou básně v oddílu Česká píseň řazeny tak, aby vyvstala jejich různorodá tematická i tvarová podoba.

Třetí oddíl Příběhy obsahuje tři rozsáhlejší básně Prístav, Nádraží a Tesař a v souladu s názvem jsou tyto básně prostoupeny epickými prvky. Jejich hrdiny jsou lodníci, námořníci. S tématem loučení jsou spjaty motivy přístavu, nádraží, lodí a vlaků. Hlavním hrdinou každé z těchto básní je cizinec, k němuž se zároveň váže tajemný, prchavý milostný příběh. V básni Tesař se k těmto motivům navíc váže motiv tesařovy práce a její evokace, což vedle těchto romantických motivů už tady prozrazuje Nezvalovo hluboké zaujetí pro všední skutečnost a svět dělnosti. V souvislosti s evokací tesařovy práce se zde objevuje motiv mostu a jeho přirovnání k hoblíku.

Čtvrtý oddíl Hlas velikého zástupu tvoří rozsáhlá báseň Korouhev, věnována památce P. A. Kropotkina (1842–1921). Tento ruský anarchokomunista, jehož zásadami byly solidarita v práci a kolektivismus, byl odsouzen v roce 1874 za spiknutí. Po dvou letech se mu podařilo uprchnout a uchýlit se do francouzského exilu, kde pobýval v letech 1876–1917. Ve Francii byl znovu uvězněn na pět let pro plánování atentátu. Zemřel v Moskvě v roce 1921.

Pro Nezvala byl v této době významným představitelem sociálních a společenských nadějí v přeměnu společnosti, jak se o tom později zmiňuje ve svých pamětech: „Měl jsem v době příchodu do Prahy svého svatého: byl to Kropotkin. Cesta lásky, kterou tehdy dovedl opřít velkou iluzí Kropotkin, cesta lásky při vývoji ke komunismu, zdála se mně být cestou všech cest.“ (Z mého života, s. 80) Kropotkinův vězeňský osud je námětem této básně, k jejímž sociálním motivům se pojí motiv snu o lásce, která je cestou k lidské pospolitosti. O této básni se dá jako o jediné z této sbírky říci, že svým námětem a mesianistickou vírou v proměnu společnosti stojí blízko k básním Nezvalových současníků, směřujících tehdy k proletářské poezie.

Pátý oddíl – Potom viděl jsem nebe nové a novou zemi (název je vlastně citát ze Zjevení svatého Jana) – otevírá báseň Ráj a země, která jako by předznamenávala verše, v nichž vystupuje do popředí napětí mezi nebem a zemí. Motiv ráje v různých proměnách prostupuje řadou básní. Spojnicí mezi nebem a zemí je pro Nezvala především láska, proměňující skutečnost a nabývající různých milostných podob, ať pozemských – jako v básních Pašijová, Cukrová balada, Pohřeb a Kaplička na rozcestí – nebo rajských v básni Usínání.

V rajska či blažená zjevení básník proměňuje tu nejvšednější skutečnost. Tak v básni Útěcha se zázračně promění „chodník šedivý v rajskou silnici“ a v básni Vápenici se tato proměna týká celého městečka, kde Marie Panna „jak denice zasvítí jasným čelem“ nad domky „proměněné v stádo oveček“. A kostelní zvon Donát, hluchý stařeček, se stává jejich pastýřem. Metamorfóza všední skutečnosti v „zázračná zjevení“ se nakonec stane Nezvalovým básnickým osudem.

Oddíl a zároveň celou sbírku uzavírá báseň Smrt, věnovaná Jiřímu Mahenovi. Jako by tím Nezval chtěl výrazně zviditelnit napětí mezi láskou a smrtí, mezi nebem a pomíjivostí lidského života. Šalda k této pomíjivosti dodává, že báseň Smrt „je vybudována na nějakém vzrušivém zážitku nejranějšího dětství básníkovy, na představě otce střílejícího na kysu. Až se dobere zpětnou analýzou svého života tohohle posledního, recte prvního svého zážitku, kruh je zapojen: básník je mrtev.“ Šalda navíc upozorňuje na to, že motiv smrti se objevuje také v básni Zasnění, a říká, že Nezval v ní „mistrně analyzuje rozplývání se vědomí a jeho konečné zalití temnem zmaru“. (O nejmladší poezii české, in Studie z české literatury, s. 170) Což zároveň platí o básni Smrt, kde tato analýza nabývá zemitější podoby. Motiv smrti, který se v *Mostu* objevuje v řadě básní (např. Dušičky, Závěr), se sice v dalších Nezvalových sbírkách do jisté míry vytrácí, ale znovu se naplno rozezná v souboru *Básně noci* (1930).

Pokud se zeptáme, jestli z našeho nástinu tematického a motivického rozboru může být patrné, zda některá témata či motivy Nezval převzal od francouzských básníků, spíše se ocitneme v rozpacích.

V prvním oddílu – Hodiny slyšené na cestách – jsou soustředěna, jak jsme viděli, témata a motivy putování, cest a dálek

a k nim se váží postavy lodníků, námořníků. Některé z těchto motivů najdeme v básních Paula Forta (Píseň námořníka), lodníky najdeme v Rimbaudově Opilém korábu, vidinu dále, přístavů a majáků u Baudelaira, ale žádný z těchto motivů nelze až na drobné výjimky (Paul Fort) mít za přímo přejatý. Antonín Jelínek o těchto motivech soudí: „Romantika mládí i romantická četba nakupily obrazy dalek, přístavů, majáků, lodníků. A bylo by možné shledávat další a další mladistvé rysy nebo ozvuky četby.“ A o celém oddílu Hodiny slyšené na cestách dodává, že jde o „verše s přejatou romantickou pózou.“ (A. Jelínek, Vítězslav Nezval, s. 13–14)

V druhé básni oddílu, nazvané Bon Repos, má její název ovšem přímý vztah k francouzskému prostředí. Tato milostná báseň s motivy podzimu, míjení, času („To věčnost bloudí v čase“), stesku a odešlé lásky nese titul, který je poněkud enigmatický. V překladu znamená dobrý odpočinek či dobré odpočinutí. Můžeme se dohadovat z veršů o zámeckých oknech, východní komnatě, že by se mohlo jednat o budovu mající tento název. Ale o vzniku této básně podává svědectví Jiří Svoboda: „Jednoho odpoledne jsme vyšli s Nezvalem a jeho druhy přes lesy do Tavíkovíc, kde nás okouzloval zámček a rybník s labutí, jejíhož stáří jsme se dohadovali.“ (Jiří Svoboda, Přítel Vítězslav Nezval, s. 89) Svoboda bohužel tuto svou vzpomínku, na kterou váže i vznik básně Tesař, přesněji nedatuje, jednalo se zřejmě o rok 1920 či 1921.

V Nezvalově básni tento název nabývá ovšem nového významu, jak ho vytvářejí postupně jednotlivé motivy. Zároveň tato báseň svou podzimní atmosférou (procházka se však zřejmě konala o letních prázdninách!), hudebností, uplýváním času a steskem sugeruje verlainovskou notu. Nevíme, nakolik Nezval znal ony sugestivní Verlainovy hudební kreace. O Nezvalově ocenění

Čapkových překladů Verlaina víme, ale můžeme se domnívat, že Nezval mohl navíc číst jiné přeložené Verlainovy básně, bližší svým rytmem i laděním jeho básni *Bon Repos*, jako například slavná Verlainova *Podzimní píseň*, která se objevila do té doby v řadě překladů. Překládali ji: Sigismund Bouška (1896); Alfons Breska (1901); František Sekanina (1905); Lešehrad (1908, 1912); Josef Florián (1914); Otokar Fischer (1916). Později se tato báseň objevila v mnoha jiných překladech, například v překladu Františka Hrubína.

Další motivy tohoto oddílu, zvláště ty, které se vážou k dětství jako v básni *Zasnění*, mohou navazovat představu, že jde o veršovanou improvizaci na Rimbaudovy motivy z jeho básní v próze *Illuminace* (např. *Dětství*). Z Nezvalových vzpomínek víme, že ho poprvé na Rimbauda a jeho *Záblesky* upozornil Jiří Mahen už v roce 1919.

Báseň *Dušičky* svou tematikou, svými motivy i svou atmosférou tvoří osobitou paralelu k Apollinairově básni *Rýnská podzimní* z Čapkovy antologie.

V některých básních tohoto oddílu naopak objevíme motivy či představy, které mají nepochybně předznamenání v české básnické tradici, zejména v symbolismu. Tak zde najdeme ozvuky veršů Hlaváčkových, například v básni *Poutník*, a Březinových, například v básni *Domov*.

V druhém oddíle *Česká píseň*, jak už název předznamenává, zcela převažují české motivy. Jde o motivy navazující na českou lidovou slovesnost, evokující českou přírodu a vesnické prostředí. Najdeme zde ovšem také motivy příznačné pro přírodní lyriku Jakuba Demla, zejména pro jeho knihu *Moji přátelé* (1917). Výrazně se tyto demlovské přírodní motivy objevují v básních *Letnice* a *Za svítání*.

Ve třetím oddílu Příběhy se znovu vracejí motivy přístavu, lodí, námořníků či lodníků, odjezdů a loučení. V každé z těchto básní se objevuje postava cizince. Tuto postavu můžeme vyvodit z Nezvalova tehdejšího pocitu, který evokuje ve své předmluvě, když se zmiňuje o tehdejších Brně jako o „cizím městě, do něhož jsi odsouzen“ nebo o „cizích pražských večerech“. Postava cizince se objevuje ve francouzské poezii už od slavné Baudelairovy básně v próze Cizinec, úvodního čísla jeho *Malých básní v próze*.

Na původ postavy neznámého cizince v básni Tesař a její převzetí Nezvaletm od Charlese Vildraka z jeho básně Krčma, obsažené v Čapkově antologii, a z dramatu *Koráb Tenecity* upozornil již Jiří Svoboda. O básni Krčma se zmiňuje ve své předmluvě k Čapkově antologii sám Nezval. Říká, že Čapek objevil pro mladou generaci vedle Apollinaira jako druhého jejího nejmilovanějšího básníka právě Charlese Vildraka a cituje z Krčmy jedno čtyřverší jako doklad o „vzrušující šedivosti veršů“ tohoto básníka.

Jiří Svoboda rovněž cituje ve svých pamětech (Přítel Vítězslav Nezval, s. 91) jiný úryvek z této básně a vedle něho klade úryvek z básně Nezvalovy.

Vildrac:

Přišel k nám jeden muž, co nebyl jako z našich...

A celý večer ten a celou onu noc mě jeho hlas i oči laskaly.

Nezval:

Je tomu dvacet let že sotva již vzpomínka zbude

Na toho muže co přišel k nám za nocleh požádat

Poseděl promluvil s námi a záhy odešel spát

Do jizby s nízkým krovem

Svoboda dále dodává, že básně tohoto oddílu Nádraží a Přístav jsou svými motivy „sblížené s Osudnou písní a Písní námořníka od Paula Forta“, rovněž obsaženými v Čapkově antologii, a navíc k nim řadí ještě báseň Poutník z prvního oddílu sbírky.

V pátém oddílu – Potom viděl jsem nebe nové a novou zemi – najdeme v básni Pašijová jemně ironizované motivy zbožnosti a lásky: „Pobožná Bel tam uvěřila v Krista / V náručí klerikově za sklem aparátu.“ Náboženské motivy ironicky laděné i motivy židovského etnika najdeme také u Apollinaira. K Apollinairovi Nezvala rovněž přibližuje jeho touha po tajemství a budoucnosti, motivy, které jsou rovněž obsažené v této básni. Těžko bychom ovšem mohli samotný motiv synagogy, který je „zaklet“ v této básni, spojovat s Apollinairovou básní Synagoga z *Alkoholů*, spíše by se dal připomenout motiv pražské synagogy ve verších o Praze, tvořících významnou pasáž v *Pásmu*. V básni najdeme ovšem také motiv andělů, který je velmi pravděpodobně od Apollinaira „přejatý“, neboť právě Apollinairovými *anděly* byli v této době mladí básníci přímo posedlí. Najdeme je v básních téměř všech Nezvalových současníků (viz například u J. Wolkera, Z. Kalisty – Wolker tento výskyt andělů ironizuje ve svém epigramu Jste-li muži už dospělí, nemilujte se s anděly...).

S francouzským básníkem Francisem Jammesem má Nezval v básni Pohřeb společný motiv zvířecích mládčátek a jejich nevinnosti. Báseň je prostoupena hlubokým soucitem s osudem telátka, které hyne žalem nad smrtí své pastýřky, „sestry zemřelé bez vůně svátosti bez křtu“. Telátko je pro svou lásku nakonec utlučeno, „umřelo na vlastní bolesti v trávě“. Báseň svou rytmickou dikcí, soucitem s osudem trýzněných zvířat i motivem ráje přímo odkazuje na Jammesovy básně obsažené v Čapkově antologii (To bylo strašlivé, to chudák telátko –

Můj skromný příteli můj věrný pse – Žebravý oslíku šedý). Nezval ostatně Francise Jammese v předmluvě k Čapkově antologii přímo cituje. Podobně jako Jammesovy básně tají také Nezvalovy verše naléhavý morální akcent.

Oddíl končí básní Smrt. Smrt je vlastně baudelairovským tématem v tom smyslu, že je bránou do jiného světa. V rozsáhlé Baudelairově básni Cesta, závěrečné básni *Květů zla*, je Smrt prostředkem k dosažení „dna Neznáma“. Tato baudelairovská životní pout' se odvíjí od dětství, od „dítěte skloněného nad mapou“. Podobně v Nezvalově závěrečné básni Smrt se vedle motivu smrti objevuje motiv dětství ve verších: „A budu mít od té chvíle budu mít hluboký sen / Daleko daleko až k svému dětství.“ Smrt a dětství jsou pro Nezvala rozhodující události lidského života, kdy se vše vyvíjí a metamorfozuje. Můžeme tedy Nezvalovo vidění životní poutě klást do blízkosti Baudelairovy básně Cesta, rovněž obsažené v Čapkově antologii. Zároveň víme z Nezvalových vzpomínek, že Nezval už za studií v Třebíči obdivoval „podivuhodná oxymóra Březinových a Baudelairových veršů“. (Z mého života, s. 60)

Tvarová a rytmická podoba básní ve sbírce *Most* je velmi rozmanitá a bohatá a liší se rovněž podle pěti oddílů. Nezval už ve své první knize ukázal, že zvládá různé lyrické žánry a formy, rozmanité podoby rytmu a eufonické výstavby. Tento rys bude příznačný a charakteristický pro jeho celoživotní tvorbu, bude se rozvíjet a bohatě obměňovat.

Už v básních prvního oddílu najdeme vedle sebe básně s víceméně pevnou rytmickou strukturou a básně psané volným veršem, který je často spojován rýmy. I v básních psaných vázaným veršem se vedle sebe objevují například verše jambické a daktylotrochejské, často dochází k náhlým rytmickým proměnám

daným slabičným rozměrem veršů. S touto rytmickou podobou se můžeme setkat v básních Žebrákova dlaň, Zasnění, Rozloučení.

První báseň tohoto oddílu Láska začíná jambickým trojverším a končí jeho variantou v jambickém pětiverší. Mezi těmito „refrény“ jsou daktylotrochejská rýmovaná dvojverší s bohatou eufonickou instrumentací (aliterace, opakování slov atd.). Tyto verše se blíží rýmované daktylotrochejské próze. Touto svou podobou báseň upozorňuje na podobně uvolněnou rytmickou stavbu Fortových „balad“, například Světélka či Apollon z Čapkovy antologie, na nichž se Nezval nepochybně těmito rytmickým postupům naučil. Nezval sice mluví o své fortovské úrovni 1919, ale poznamenejme, že v tomto roce mohl znát od Paula Forta v čapkovském překladu jediné časopisecky otištěná Světélka (Národní listy, 1917), ostatní čísla vyšla až v Čapkově antologii. Další Fortovy básně, které do té doby vyšly v Neumannových překladech ve výboru *Convivium* (1900), mohly sice mít na Nezvala jistý vliv, ale rozhodně ne takový jako překlady Čapkovy. Na Světélka ostatně upozorňuje Nezval a cituje je ve své předmluvě k Čapkovi v roce 1936. Nezvalův vztah k tomuto básníkovi navíc prozrazuje „balada“ Poutník, která přebírá z Paul Fortovy Osudné písně až doslovně její refrénovitost (např. milá má), tvořící základní rytmickou jednotku obou těchto básní.

O verlainovské rytmické a eufonické tónině básně Bon Repos jsme se už zmínili.

Volným veršem jsou psány básně Most, Balada o návratu, Dušičky a Závěr. Tyto volné verše jsou často spojovány tu sporadickými rýmy, jinde zase dokonce rýmy sdruženými a asonancemi. Na této podobě Nezvalova volného verše se nepochybně podílí Guillaume Apollinaire, zřetelné je to zejména na básni Dušičky, blízké i motivicky Apollinairově Rýnské podzimní

z Čapkovy antologie (viz motto o apollinairovské úrovni). Sám Nezval o tom podává svědectví: „Teprve když Apollinairovy Zvony či Rýnská podzimní rozezvučely celé mé srdce, vrátil jsem se k Pásmu a našel v něm báseň, nad niž není větší v dvacátém století. Později jsem si opatřil Apollinairovy *Alkoholy*, žel tehdejší má příliš malá znalost francouzského jazyka mě ponechávala zarmouceně dohadovati se, jaká poezie je v nich skryta.“ (Z mého života, s. 65) Poznamenejme, že Nezval *Pásmo* poznal už v Třebíči z jeho samostatného vydání v roce 1919.

Můžeme se domnívat, že jistý náznak polytematičnosti a rytmická podoba – širokodechý volný verš, spojovaný občas sdruženými rýmy – básně Závěr se dá přičíst poučení z *Pásma*.

Rytmická a tvarová podoba druhého oddílu Česká píseň, jak už jsme se zmínili při tematickém a motivickém rozboru, je dána českou lidovou slovesností. Vedle veršů vázaných, majících blízko k písňové formě či k říkadlům (např. báseň Soucit), zde najdeme opět volné verše spojované rýmy, v nichž se často objevují refrénovitá opakování charakteristická právě pro píseň, a to v básních Milostná, Letnice a Za svítání, které prozrazují Nezvalovo hluboké spojení s českou básnickou tradicí (např. Toman, Šrámek).

Třetí oddíl Příběhy je psán volným veršem, opět často spojovaným rýmy, a tento typ rýmovaného volného verše se dá klást do blízkosti Vildrakových básní z Čapkovy antologie. Volným veršem podobného typu je opět psána báseň Korouhev ze čtvrtého oddílu.

Tvarově a rytmicky je bohatě členěný pátý oddíl, kde najdeme vázaný verš v rýmovaných čtyřveršových slokách v básních Pašijová a Pohřeb. Básně Cukrová balada a Vápeníci mají formu sonetu. Některé básně kmitají od verše vázaného a rýmovaného až k verši volnému (Útěcha), jinde najdeme volný verš, často členěný do slok

o různém počtu veršů, kde se někdy objevují sporadické rýmy (Usínání), jinde jde o volný verš nerýmovaný (Kaplička na rozcestí a Smrt).

Z tohoto našeho malého přehledu vysvítá, že na bohaté tvarové a rytmické podobě Nezvalových básní se podílí rovnoměrně jak francouzská básnická tradice, kterou Nezval zdůrazňuje (viz motto), tak tradice česká, jejíž význam pro sebe a svou generaci zvýrazňuje teprve ve své předmluvě k Čapkově antologii.

Nezval se ve výčtu svých macharovských, dykovských, fortovských a apollinairovských úrovní překvapivě nezmiňuje o básníkovi, který měl na jeho básnickém probuzení a nalézání obraznosti pravděpodobně největší vliv. Byl to Arthur Rimbaud. Svědectví o jeho klíčové úloze při zrození Nezvala básníka najdeme rozseta v celé řadě Nezvalových textů. S Rimbaudem ho seznámil už v roce 1919 Jiří Mahen poté, co si přečetl Nezvalovy první básně. Tehdy mu Mahen řekl: „...prý mám imaginaci, jaká se u nás vyskytuje dosti vzácně. Vyřkl osudné, pro mne tehdy neznámé jméno Rimbaud a upozornil mě na jeho *Záblesky*, které vyšly v Knihách dobrých autorů.“ (Z mého života, s. 17–18)

Rimbaudovy *Iluminace* vyšly pod názvem *Záblesky* (1912) v překladu Jiřího Marka (viz první kapitola). O osudovosti tohoto setkání s Rimbaudem vydává Nezval svědectví při vydání svého překladu Rimbaudova díla v roce 1930, kdy vzpomíná na to, jak na něj Rimbaud zapůsobil v době, kdy vznikal *Most*: „Rimbaudova slova jako kartáče čistila komín mého mozku, takže jsem záhy pod nánosem sazí myšlenek uzřel čiré obrazy věcí, z nichž je složeno skladiště mého vědomí. Již jsem nemyslel na strom jakožto přírodopisný pojem, jako námět myšlenky. Byl to nyní strom, ze kterého strhávala služka prádlo před bouří, když projížděl po silnici motocykl stavitele

z městečka. Dobral jsem se své duše, kterou mi uzamkli profesori a básníci.“ (V. Nezval, Dílo XXIV, s. 202)

Ale v předmluvě k *Mostu* znovu upřesňuje svůj vztah k Rimbaudovi a jeho vliv na vlastní tvorbu a komentuje při příležitosti svého rimbaudovského překladu po sedmi letech svůj vztah k Rimbaudovi znova: „Z touhy poznat tohoto básníka, jehož poezii jsem si dosti dlouho dokresloval ve fantazii podle několika málo ukázek, které jsem z ní znal, a podle toho, co jsem o ní četl, jsem zformoval v českém jazyce z doslovných překladů kompletní Rimbaudovu poezii. Přesvědčil jsem se při tom, že vliv, jež na mne měl Rimbaud, byl mnohem spíše vliv Rimbauda-fantomu, jak jsem si jej vysnil, než vliv básníka, jehož dílu jsem právě věnoval své slovní prostředky. Z toho vyplývá, že někdy nedosažitelnost milované věci je s to vybičovat naši fantazii do té míry, že si ji vysníme, abychom podleli pak vlivu svého snu.“ (Předmluva k dosavadnímu dílu, s. 36)

Ať už to byl vliv Rimbauda-fantomu nebo Nezvalova vybičovaná fantazie, jisté je, že Rimbaudova slova, jeho vidění skutečnosti a obraznost podpořila Nezvalův smysl pro zcela konkrétní realitu, její smyslovost a imaginativní přetváření v báseň. Dá se říci, že přes některé ozvuky romantických či symbolistických obrazů, které v *Mostu* můžeme najít, převažuje v něm především touha dobrat se konkrétní skutečnosti a proměnit ji v báseň. Nepochybně se na tom zároveň podílí česká básnická metaforická tradice od lidové slovesnosti přes Máchu, Březinu, Demla a další. Stejně tak právě tuto cestu Nezvalově obraznosti otevřela jeho zkušenost s francouzskou poezií, ať už ji znal z překladů předčapkovských či čapkovských.

Ducha moderní poezie Nezval definuje ostatně v Čapkově předmluvě sám, když mluví o „její odvaze postupovat, ať v rámci rýmovaného či volného verše, bez vysvětlujících retardací, překvapivě

od představy k představě“. Zároveň se zmiňuje o „zkratce, nadsázce, mocné obrazivosti, málem rétoriky, síle metafory“.

S jistou nadsázkou se dají tato slova použít na Nezvalovu první básnickou knihu *Most*, kde je řada těchto prvků už přímo či latentně přítomná. Nezvalovu imaginativní schopnost přetvářet konkrétní skutečnost v báseň dokládá úryvek z básně Tesař, velmi oceňované soudobou kritikou. Josef Hora vyzvedl Nezvalovu metaforickou evokaci tesařovy práce. Práce, ať fyzická či duchovní, bude pro Nezvala znamenat vždy zachovávání nejvyšších etických hodnot.

Nebozez hbitě provrtává dřevo
Tak jako sosák včely
Medový kalich třešňového květu
A s kvílivým bzukotem chvílemi poskočí vzhůru
Opýlen dřevěnými pilinami

A pilka tovaryše
Našikmo podřezává tento zvuk
Jako by někdo vraždil
Tančící šipkou flétny
Angelus

Těch nástrojů se mistr nedotkne
Jeho život jsou ruce
A hoblík mezi nimi
Jenž podoben mostu
Ve vodě odraženému
Hobluje sráží vlny
Těžké a sukovité

V *Podivuhodném kouzelníkovi*, který vychází několik měsíců po *Mostu*, se Nezvalova poetika zcela promění. Jejím *jádrem* bude Nezvalova koncepce změnit svět tak, aby byl neustálým sledem co nejvíce krás. Nezvalova fantazie bude neustále proměňovat všední a obyčejné věci – jako je tesařova práce – ve věci zázračné.

Báseň *Večerní* zase dokládá nejen Nezvalovo navazování na lidovou obraznost a písňovost, ale zároveň na jeden ze základních principů moderního imaginativního myšlení, tedy na baudelairovskou synestezii. Nezval si tento postup osvojil přímo od Baudelaira nebo od Březiny, jejichž poezii důvěrně znal. Tady můžeme pochopit, čemu Nezval říkal „zázrak poezie“. Je to básníková schopnost zachytit zároveň dva pocity či vjemy, a tak najít pojmenování, které odhalí a označí naše smyslové poznání, jež jsme doposud možná jen tušili. V básni *Večerní* jsou oči milované bytosti neoddělitelně spojeny se zpěvem cikád.

Máš cikádové oči a zpívají a zvoní
Jako ta rosnička v hluboké trávě
V hluboké trávě na palouku zjara
Pod jabloní

Příklady dalších synestezíí najdeme v řadě básní, například: „Miluješ konečky prstů těmi se nejvíce poví – noc tisícem zrcadel praská – mlha zacinkotala.“

V *Mostu* se už nepochybně prosazuje Nezvalova spontánní dětská metoda, kterou nazývá *díra-kovář*. V této metodě se k sobě volně řadí slova, která pojmenovávají odlišné věci a životní jevy. Tento postup transformuje a vyzdvihuje skutečnost do jiných rovin a dává jí nové hodnoty. Imaginace a fantazie jsou hlavními osami,

kteřé tento postup podmiňují. Mezi pojmenováními *díra* a *kovář* panuje jakési vzduchoprázdno, které lze definovat jako mezeru v paměti, mezi jednou vzpomínkou a tou druhou. V Nezvalově díle existují neustále návraty do dětství a překlenování této mezery a hledání tajemné souvislosti mezi dvěma jevy. Nezval o tom říká: „Mám sice i na nejútlejší své dětství ojedinele vzpomínky, které žijí plným světlem jako ojedinele snímky na podexponovaném filmu, jsou to však vzpomínky bez vzájemné spojitosti a vrátím se k nim, až k tomu bude vhodná příležitost. Snad právě pro tu svou ojedinečnost a nezačleněnost do běžného pásma mého života mají pro mne neobyčejný půvab a neobyčejnou naléhavost. Jsou mnohdy velmi všedního rázu, přesto mají tak silnou skrytou lyrickou výbušnost, že se často vracejí v mém díle, jako by vždy za nových okolností chtěly přisvětlit skutečnost omamným světlem. Jednu z nich jsem půjčil svému *Podivuhodnému kouzelníkovi* a týká se mého rodiště.“ (*Z mého života*, s. 14)

Prolínání a spojování vzpomínek z dětství, přítomnosti a minulosti, konkrétní skutečnosti a snu dovoluje Nezvalovi v básních *Mostu* volně a dynamicky k sobě řadit jednotlivé obrazy a představy, a tak transformovat skutečnost v její básnickou proměnu. Tím se vlastně *Most*, s celou řadou svých dalších rysů, které jsme se pokusili aspoň naznačit, zcela lišil od tvorby ostatních básníků Nezvalovy generace. A byl pro Nezvala podstatnou průpravou k prvnímu vrcholu jeho tvorby, který představuje *Pantomima*.

V *Mostu* Nezval ještě nedospěl k asociativnímu spojování představ, které se brzy už stane příznačným pro jeho následující tvorbu. Ale zároveň v jeho prvotině vidíme, kterak jeho básnická práce a její výsledky neodmyslitelně a zákonitě vyrůstaly z francouzské poezie, jak ji představovaly dosavadní české překlady,

a především Čapkova antologie. Nad básněmi z *Mostu* si navíc můžeme uvědomit, jakým způsobem Nezvalova fantazie z básnických obrazů a veršů – ať už z díla Rimbaudova nebo z děl dalších francouzských básníků – dokázala vytvořit zcela nový, svébytný a jedinečný imaginativní svět.

4. Proměna vlivů francouzských básníků v Nezvalově Pantomimě

Na jaře 1923, toho nezapomenutelného roku, se vzpomínkou na nějž budu umíratí, – jednoho večera, jehož všechna slova mi utkvěla v paměti, procházel jsem se s Teigem po Praze, a pociťující atmosféru štěstí, jehož svědky byly jarní vůně, hvězdy, růžence světél v ulicích, zvracející opilci, žebravé stařenky a líčidla starých nevěstek, opírajících se o nároží, našli jsme východisko z disharmonie světových názorů, jež byly mumifikované, jedovaté a trudné, – a objevili jsme poetismus.

Vítězslav Nezval

Nezvalova *Pantomima* s podtitulem *Poesie* vyšla roku 1924 a nese dedikaci Své Múze a Teigovi. Básně obsažené v této sbírce jsou z let 1922–1924. Kniha je rozdělena do čtrnácti oddílů: Abeceda, Rodina harlekýnů, Papoušek na motocyklu, Depeše na kolečkách, Týden v barvách, Podivuhodný kouzelník, Exotická láska, Raketa (Fotogenická báseň), Múza, Historie vojáka (Pantomima), partitura skladby Jiřího Svobody Nezvalově k Pantomimě, Srdce hracích hodin, Koktejly a Adé. Sbíрку uzavírá programový doslov Jindřicha Honzla, nazvaný K Pantomimě.

Obálku k *Pantomimě* vytvořil Jindřich Štyrský a typografickou úpravou ji vybavil Karel Teige. V knize jsou na různých místech reprodukovány obrazy Jindřicha Štyrského: Cirkus Simonetta, Marie Laurencinové: Hotel de la Marine, Sirény; Štyrského kresby Pierot cyklista, Koktejly a dvě kresby bez názvu; dále fotografie tří klaunů–bratří Frateliniových; reprodukce indické miniatury a negerské plastiky; a obrazová báseň Vítězslava Nezvala a Karla Teigeho. Tyto ilustrace uzavírá fotografie Vítězslava Nezvala se španělkou. Text doprovázejí citáty z J. A. Rimbauda, G. Apollinaire, J. Cocteaua, T. Tzary, J. Epsteina, S. Mallarméa, Ch. Baudelaira a jedna anonymní anekdota.

V této podobě vyšla *Pantomima* pouze v prvním vydání v roce 1924. V druhém vydání, k němuž došlo v roce 1935, z ní Nezval vyňal Podivuhodného kouzelníka, a zařadil tam místo této skladby drama *Věštírna delfská* (1935). Podivuhodný kouzelník našel své pevné místo v *Básních noci* z roku 1930, které obsahují básnické skladby z let 1922–1929. V třetím vydání v roce 1950 v Nezvalových spisech došlo v *Pantomimě* k tak velkým textovým změnám, že sbírka ztratila zcela svou původní podobu. Proto vycházíme z prvního vydání.

Pantomima není sbírkou v tom smyslu, jak se tomu obvykle rozumí. Je spíše souborem různých typů a druhů básní, lyrických žánrů a básnických forem. Najdeme zde také libreto, obrazové básně a ideogramy, dokonce partituru hudební skladby. Tento soubor je velmi rozmanitý rovněž tematicky. Ve svém celku se *Pantomima* stala básnickým manifestem poetismu, jehož cílem bylo sjednotit všechny druhy umění. Vlastní manifest poetismu napsal Karel Teige – vyšel pod názvem *Poetismus* v roce 1924.

Při svém výkladu poetismu, obsaženém v knize *Moderní básnické směry* (1937), určuje Nezval jako hlavní princip poetistické básnické metody *asociaci*. Dále klade důraz na „svébytnost hlavních prvků básnické elementární formy“ a na „představové kvality rýmujících se slov“. Cílem poetismu je „pomocí nových rýmů a asonancí vycházet na dobrodružný lov fantazie“. (s. 273–274)

Jako doklad o této básnické metodě, na jejímž základě vzniká poetistická báseň „za pomoci asociativního myšlení a elementárních prvků básnické formy“, uvádí Nezval vlastní analýzu písmene A z oddílu Abeceda.

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

„Z velmi volného přirovnání tvaru písmene A se stříškou vzniká první verš. Asociací chatrče a divošských stanů přeskočí fantazie na rovník a přeje si přenést jeho klima do našich věčně deštivých krajin. Z rýmu chatrčí – vystrčí se zrodí představa šneka, vystrkujícího růžky z domu, který nosí s sebou. A za pomoci rýmu Vltavu – hlavu si vybaví obraznost ubohé lidí bez přístřeší.“ (s. 275)

Jednotlivým písmenům abecedy jsou věnována čtyřverší až na několik písmen. Jsou to V, W, X, u nichž najdeme dvojverší. Nezval však z abecedy vyřadil spřežku ch a písmena s diakritickými znaménky, například č, š a ž.

Z Nezvalovy analýzy můžeme odvodit, že se jedná o asociaci mezi tvarem písmene a jeho metaforickým pojmenováním. Povětšinou tedy jde o kontextové metafory na základě tvaru, které jsou doplňovány za pomoci představových asociací často metonymiemi. V Nezvalově rozboru písmene A takto zastupuje ulitu šneka – dům. U některých písmen užívá básník místo kontextových metafor básnická přirovnání, která jsou vlastně rozvedením metafor. Sám o tom mluví ve své analýze k písmenu A, dále to najdeme například u písmen C a P (P jako tabulka na rozcestí).

Tímto způsobem Nezval vlastně prohlubuje a dovršuje Apollinairův princip volného řazení obrazů vedle sebe, kdy vzniká volný asociativní řetězec básnických obrazů, který má svou zákonitou logiku.

Nezvalova poetická obdoba *dětského slabikáře* dodržuje abecední pořádek písmen. Tento pořádek je porušen v jednom případě. K písmenu J Nezval přiřazuje písmeno Q. Tento *prohřešek* proti abecednímu pořádku dokládá, že Nezval vychází při svých asociacích z tvarové podoby písmen. J se mu svým tvarem nepochybně asociativně spojuje s píšťalou dud a Q s jejich měchem.

J Q

Přes Německo do Francie

dudák se svým měchem větry pluje

Chodské písně pomalu

hvízdá na svou píšťalu

Tvarové asociace jsou často doplňovány asociacemi barevnými. Najdeme to například u písmena B. Tvarová oblost písmena B je navíc zdůrazněná jeho vytištěním. Vertikální linka písmena B je vytištěna horizontálně a pod touto linkou se klenou dva oblouky. Z toho vyplývají asociace oranžový plod a lampion *mléčné záře*. Na spojení lampionu a *mléčné záře* se přes slovo *mléčné váže* verš, „jímž matka po prvé v kolébce opojí syna“. Tím se lampion, ale také oranžový plod proměňují asociativně a skrytě v matčin prs.

Uvedení graficky běžné vertikální podoby písmena B konstatuje další verš „B druhé písmeno dětského slabikáře“, a tím písmenu B vrací jeho funkci v běžném úzu jako druhého písmena abecedy. Poslední verš „a obrázek prsu milenčina“ se vrací k původně horizontálnímu vytištění písmena B. Dochází tady nejen ke střídání asociací při různých polohách písmena B, na jejichž základě vzniká řada kontextových metafor, ale do této metaforické hry vstupují zároveň na základě barevných a věcných souvislostí také metonymie,

a navíc je imaginativní rozvíjení rázně uřato a brutálně nahrazeno konvenčním vnímáním písmena B. Už na této malé ploše je vidět převratnost Nezvalovy básnické metody, kdy v Apollinairových stopách směšuje v Abecedě vysoké a nízké, vážné a groteskní, osudové a banální.

B

oranžový plod lampion mléčné záře
jímž matka po prvé opojí v kolébce syna

B

druhé písmenko dětského slabikáře
a obrázek prsu milenčina

Daleko méně vystupují v Abecedě do popředí asociace na základě zvukovém. Najdeme to například u písmene E.

V prvním verši Nezval dokonce přiznává: „nevím k čemu bych Tě přirovnal.“ Rezignuje tedy na asociaci tvarovou. V druhém verši se přece jen z grafické podoby něco vynoří – „tři linky“. K nim se pojí „táhlý tón tvůj zaznívá“. Tyto linky se mohou vztahovat k notám, ale také ke zvuku telegrafu – viz další verš „Telegrafistce někdo lásku lhal?“. Stranou nemůžeme ponechat nápadnou aliteraci písmena *t*, která zaznívá ve všech čtyřech verších.

Zvuková podoba vystupuje rovněž u písmene R, vytištěného třikrát od největšího do nejmenšího, a to se opakuje ve zmenšené podobě mezi třetím a druhým veršem. Můžeme tak nabýt představu ozvěnové hry „pochodujících bubínků“. Písmeno R se tak proměňuje v „úderu vířivých bubínků“.

V asociacích na písmeno S se zřetelně pojí jeho tvarová podoba se syčením hada – viz spojení „krotitel hadů“, dále ve spojení „Elis hadí tanečnice“ zazní hadí sykot, a zároveň spojení tvarové. Spojení tvaru a zvuku se v různé míře projevuje, byť ne tak zřetelně, u dalších písmen. Například u písmene T – k němu se asociativně pojí tvarově „dvojnásobná šibenice“, a zároveň váže dobový „smutný popěvek o smrti“, vztahující se ke skutečné popravě vraha J. Kolínského.

Dá se tedy říci, že Nezvalovy asociace v Abecedě jsou postaveny především na tvaru. Často jsou ovšem doplňovány, variovány a rozvíjeny asociacemi na základě zvukovém a barevném. Do této hry řetězových kontextových metafor vstupují rafinovaně na řadě míst metonymie.

Naši stručnou analýzu potvrzuje sám Nezval: „Zavrhl jsem jakékoliv téma a obral si za záminku k oné gymnastice ducha, jíž je poezie, nejbezpředmětnější objekt: písmeno. Z jeho tvaru (tj. písmeno), zvuku či funkce jsem vytvořil asociativně subkonstrukci, na níž jsem vyšíval svou obrazností, a tak vzájemným snoubením tohoto plánu s realitou a obrazností vzniklo 24 básní, jejichž obsah byl autonomní, nevyplňuje obsah žádného tématu, a reálný v tom slova smyslu, že nahrazoval obvyklou abstraktní ideologii věcnou představovou obsažností. „Nešlo mi jako ve známém Rimbaudově Sonetu o hláskách o fyziologické vystižení barvy hlásek a o jejich básnickou rekonstrukci. Písmeno mi bylo spíše motivem nežli námětem, kaménkem, jenž měl rozvířiti hladinu, záminkou k básni.“ (Předmluva k Abecedě, Dílo XXIV, s. 127)

Do čela Abecedy Nezval postavil motto vybrané z Rimbaudovy knihy Načas v pekle, z oddílu II – Třeštění a z kapitoly Alchymie slova: „Vynalezl jsem barvu samohlásek! – A černé, E bílé, I červené, O modré, U zelené! – (Alchymie slova.)

Barevnosti samohlásek věnuje Rimbaud báseň Samohlásky. Tento sonet napsal v šestnácti letech v roce 1881 nebo v prvních měsících roku 1882. Časopisecky otiskl Verlaine Samohlásky v roce 1883 a později je zařadil do své antologie *Prokletí básníci* (1884).

První verše této básně zní: „A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles, // Je dirai quelque jour vos naissances latentes:“ (A čern, E běl, I červen, U zeleň, O modř: samohlásky, // Jednou vypovím váš utajený zrod.)

Vidíme, že Rimbaud ve svém sonetu spojuje samohlásku A asociativně s černou barvou. Jde vlastně o převedení zvuku v barvu. Důvod a logiku této asociace můžeme velmi obtížně rozluštit, je zcela subjektivní a její podstatou je fantazie.

Barevnost samohlásky A dále Rimbaud rozvádí: „A, noir corset velu des mouches éclatantes / Qui bombinent autour des puanteurs cruelles, // Golfes d'ombres;“ (A, černý korzet posetý třpyticími se mouchami, / které bzučí kolem krutých pachů, // Zálivy stínu;)

Vidíme, že černá písmena A se asociativně proměňuje v představu černého korzetu a v zálivy stínu. Černý korzet je rozšířen o představu bzučících much, k nimž se rovněž pojí černá barva.

Podobně samohlásky E, která je spojena s bělí, nabývá rovněž asociativně obrazných proměn: „E, candeurs des vapeurs et des tentes, / Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;“ (E, bělosti par a stanů, / Oštěpy pyšných ledovců, bílí králové, chvění květenství;) Postup jako u samohlásky A a E Rimbaud dodržuje u všech ostatních samohlásek.

Mezi těmito dvěma samohláskami v Rimbaudově sonetu a písmeny Nezvalovy abecedy nenajdeme žádných shod. K jistým podobnostem ovšem dochází u Rimbaudových asociací na samohlásky I, U a O a Nezvalovými písmeny I, U a O.

Nezval i Rimbaud pracují na základě asociace, Rimbaud na základě asociace barev, Nezval, jak jsme viděli, na základě asociace tvarové, doplňované asociací barev a zvuků.

Rimbaud spojuje samohlásku I s červení, k níž se mu dále váže: „I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles / Dans la colère ou les ivresses pénitentes;“ (I, purpury, vykašlaná krev, smích krásných rtů / V hněvu nebo kající opojení;)

U Nezvala se tvar písmene I spojuje s „pružným tělem tanečnice“, nad jejíž hlavou „červený vějíř plápolá“. K tomu se pojí v následujícím verši „kapelníkova rudá kštic“. Je zde tedy nepochybně docela zajímavá souvislost mezi Rimbaudovou asociací písmena I s červení a jejími obraznými podobami a Nezvalovými asociacemi písmena I s plápolajícím červeným vějířem a rudou kšticí.

Písmeno U je u Rimbauda spojeno se zelení, k níž se vážou: „Paix des pâtes semés d’animaux, paix des rides“. (Ticho pastvin posetých zvířaty, ticho vrásek.)

U Nezvala tvar písmene U připomíná „tiché dětství naše“, po němž následuje verš „bučení kravek v zátoc“. Zde dochází k zajímavé shodě Rimbaudových asociací na písmeno U a jejich obrazných pojmenování s Nezvalovými asociacemi, které se taktéž vážou na ticho a zvířata, a hlavně na barvu Rimbaudovy samohlásky U, zeleň.

Písmeno O je u Rimbauda spojeno s modrou barvou, na niž navazují verše: „O, suprême Clairon plein des strideurs étranges, / Silences traversés des Mondes et des Anges: / – O l’Oméga, rayon violet de Ses Yeux!“ (O, slavnostní Polnice, plná zvláštních pronikavých zvuků, / Ticha střídajících se Světů a Andělů: / – O Omega, fialový paprsek jejich očí.)

Zde opět dochází k zajímavé shodě. U Nezvala se písmeno O spojuje s vesmírem a nebeskými tělesy, což může do jisté míry evokovat modř oblohy. Vesmír je u Nezvala zastoupen obrazy, které se vážou k písmenu O: „dráha komety znamená astronomovo / Elipsu nekonečnosti též zvou / Zas věčnost Po Einsteinovi! Tajemství Ahasverovo.“

Motto k Abecedě, které si Nezval vybral z Rimbauda, ovšem pokračuje velmi zajímavě: „Určil jsem tvar a pohyb každé souhlásky s instinktivními rytmy a lichotil jsem si, že jsem objevil básnické slovo, dostupné dnes či zítra všem smyslům.“ (Rimbaud, Načas v pekle, Třeštění II, Alchymie slova, překlad V. Nezval)

Vidíme, že Rimbaud mluví o určení tvaru *každé souhlásky* a o básnickém slovu dostupném *všem smyslům*. Nakolik se tato Rimbaudova slova, případně jeho sonet Samohlásky, podílela na Nezvalově nápadu zbásnit písmena abecedy, ovšem nemůžeme rozhodnout. Můžeme jen říci, že Nezval v Abecedě tuto Rimbaudovu vizi naplňuje nejen, pokud jde o tvar, ale také pokud jde o poezii pro všech pět smyslů, a tak se Rimbaud, jenž usiloval o proměnu věcí a světa, jak je vidět na malém prostoru jeho sonetu, výrazně podílí na Nezvalových metamorfózách, založených na avantgardní básnické poetice. Šalda v souvislosti s Abecedou mluví o „poezii svéprávné“ a dodává: „Slova zcela všední dostávají zde jakousi druhou zpěvnost a jakési nové záření, jehož by ses do nich nedohádal, a to prostě svým seřazením, nárazy jiných slov na ně.“ (Studie z české literatury, s.176)

U kořenů Nezvalovy poetiky najdeme nepochybně Baudelairovy synestezie (viz báseň Vztahy), jejichž dědicem se stal ve francouzské poezii mimo jiné právě Rimbaud, který je nadále rozvíjel. Toto Baudelairovo dědictví, a zároveň i Baudelairův vliv v tomto směru najdeme v nespočetných příkladech zejména u Otokara

Březiny, básníka, od něhož se Nezval ve svých začátcích učil a jehož poezie se rovněž podílí na genezi Nezvalovy poetiky.

Dalším výrazným rysem Abecedy je způsob kladení asociací a z toho vyplývající řetězení kontextových metafor, mezi nimiž najdeme metonymie a básnická přirovnání. Toto kladení je velmi volné a často jdou za sebou verše velmi tematicky rozdílné. Nezval sám řekl ve své Předmluvě k Abecedě : „Zavrhl jsem jakékoliv téma.“ A písmeno mu bylo spíše „záminkou k básni“. Do jisté míry se v jednotlivých básních prosazuje polytematičnost, podobná polytematičnosti řetězení kontextových metafor, jak jsme to viděli v Apollinairově básni Bílý sníh nebo jak to můžeme vidět v některých pasážích *Pásma*.

Spolu s polytematičností se na těchto malých ploškách můžeme setkat s časovou simultaneitou, kdy verše evokující minulost, například zážitky z dětství, jsou kladeny vedle veršů zachycujících přítomnost, čímž vzniká nový časoprostor. Nejedná se pochopitelně v tomto směru o žánrovou podobu *pásma*, ale je zároveň vidět, jak si Nezval osvojil některé z postupů příznačných pro Apollinairovu poetiku a jak je přehodnotil a proměnil pro postupy avantgardní básnické poetiky.

Právě Abecedu můžeme považovat za báseň, v níž jsou tyto avantgardní postupy do jisté míry soustředěny a použity. Její význam pro českou básnickou avantgardu dokazuje rovněž to, že vyšla samostatně roku 1926, doplněná tanečními křesacemi Milči Mayerové, a stala se velmi populární. Vůbec poprvé Abeceda vyšla na jaře 1923 v časopise *Disk*.

Druhý oddíl *Pantomimy* Rodina harlekýnů obsahuje básně Panoptikum, Kočující divadlo, Pierot cyklista, Jarmareční píseň o nevěrné lásce a Komedianti. V těchto básních Nezval vyjadřuje

a ztvárňuje své spontánní zaujetí pro lidovou zábavu, o němž později řekl: „Vždyť také já jsem miloval lidovou exotiku cirkusů a lunaparků.“ (Z mého života, s. 88)

Tento oddíl evokuje svět plný magie, kouzel, veselosti a rozvernosti. Je to svět cirkusů, panoptik, komediantů, klaunů, kejklířů, kočujících divadel, vaudevillů a jarmarků. Objevují se zde postavy z *commedia dell'arte*, tedy harlekýni a kolombíny, z pantomimy pierot. Všechny tyto postavy a motivy se objevují už ve francouzské avantgardě, a to nejen v poezii (např. u Apollinaira), ale také v malířství (např. u Picassa). Na českou scénu vtrhli s hnutím Devětsil a s poetismem.

Nezvalovo vnitřní zaujetí se nepochybně organicky sešlo s novou orientací mladé generace, která toužila, jak to později v roce 1924 v manifestu *Poetismus* formuloval Teige, proměnit život v „excentrický karneval, harlekyniádu citů a představ, opilé filmové pásmo, zázračný kaleidoskop“. (Svět stavby a básně, s. 124)

Není tedy divu, že úvodní báseň oddílu *Panoptikum* vyšla v *Revolučním sborníku Devětsil* (1922) a byla do jisté míry básnickým předznamenáním tohoto programu. Výstižně charakterizuje tuto báseň Jiří Svoboda, a zároveň přitom poodhaluje Nezvalovu básnickou metodu, když říká, že v této básni „se barevné kouzlo exotických dálek prolíná v imaginativní asociaci s představou moravského města Třebíče“. (Přítel Vítězslav Nezval, s. 141)

Báseň *Panoptikum* prozrazuje Nezvalovu fascinaci realitou, která byla základním zdrojem pro jeho imaginaci. Dokládá to Svoboda na jiném místě: „S velkým vzrušením hovořival Nezval o panoptiku, které bývalo v té době součástí lidových zábav a atrakcí na Tržišti. Byly to pitoreskně vyhlížející figuríny nepřírozených voskově žlutých barev, bizarní ve své snaze po reálnosti a přehnaném naturalismu.

Ačkoliv byly v životní velikosti, přece se zdály neskutečné. Představovaly zavražděného císaře Maxmiliána, vraha císařovny Alžběty, ženu na mučidlech, přičemž často nechyběla ani krev.“ (tamtéž, s. 23–24)

Frančesko tebe patnáct řečí zná!
Panoptikum je věc tak překrásná
Vrahové královen i čarodějnice
na rožni pekou se tu za živa

Panoptikální motivy z této básně mají tedy základ ve skutečnosti a je zajímavé rovněž Svobodovo svědectví, že malíř Franc Jaitner byl skutečná třebečská figurka. Z první verze Panoptika, otištěné ve sborníku *Devětsil*, se Franc Jaitner v *Pantomimě* proměnil v souhlasu s postupně se prohlubujícím Nezvalovým avantgardním přesvědčením v Apollinairova Rousseaua.

Svoboda rovněž dokládá, že další postavy nebo jarmarečníci či pouťoví zpěváci tohoto oddílu, vystupující ať už v Kočujícím divadle nebo v Jarmareční písni o nevěrné lásce, byli skutečnými figurkami, a tak v Nezvalových básních dochází k jejich metamorfózám. Ne nadarmo v tomto oddíle Nezval cituje Rimbauda z *Pobytu v pekle* (překlad J. R. Marek): „Pokusil jsem se vymyslet nové květy, nové hvězdy, nová těla, nové řeči“. A vedle toho Apollinaira z básně Sličná rusovláska: „Rozřešil jsem tento dlouho trvající boj mezi tradicí a invencí, mezi řádem a dobrodružstvím.“ Dá se říci, že hrdinové Nezvalova mládí v jeho básních nabývají „nových těl, nové řeči“, a Nezval tak řeší „boj mezi řádem a dobrodružstvím“.

Zaujetí pro exotiku Nezval zdědil nepochybně od prokletých básníků, zejména od Baudelaira. Pro prokleté básníky byl exotismus

prostředkem k útěku, ne-li k vysvobození, touhou vyprostit se z měšťácké společnosti, která je naplňovala pocitem úzkosti a zmaru ideálů, jež vyznávali. Tento pocit znicotnění lidského údělu Baudelaire nazýval splínem. Proti tomu jako jeden z ideálů právě stavěl své „umělé ráje“, mezi něž patřila představa o exotických zemích, které ve své básni *Vyzvání na cestu* definuje jako země, v nichž „má rád a krása chrám, / mír a rozkoš vládne tam“. Exotické motivy jsou rozsety v celém Baudelairově díle, nejvýrazněji vystupují do popředí v básních jako *Exotický parfém*, *Vlas*, *Cesta* a v básni v próze *Vyzvání na cestu*. A navíc jedna z hlavních hrdinek *Květů zla*, jejich tzv. černá Venuše, mulatka Jeanne Duvalová, je básníkovou celoživotní láskou.

Rovněž v Rimbaudově díle najdeme zaujetí pro exotismus. Exotické motivy se objevují nejen v jeho vrcholných dílech, jako *Načas v pekle* (Třeštění II, Sbohem) a v *Iluminacích* (např. báseň v próze *Odjezd*), ale jeho touha po exotických krajinách přerostla v praktický čin, v opuštění Evropy. Touhu po exotických ostrovech vyjadřuje dále například Mallarméova báseň *Mořský vánek*.

Od prokletých básníků zdědil exotismus Guillaume Apollinaire, jak o tom svědčí básně *Cestovatel* nebo *Emigrant z Landor Road*. Navíc se exotické umění či umění přírodních národů stalo inspirací pro moderní umění vůbec, jak o tom svědčí verše z Apollinairova *Pásma*: „Chceš domů pěšky a míříš stranou Auteuil / Spát mezi svými modlami z Oceánie a Guineje“. Rovněž Picasso maloval své slavné *Avignonské slečny* pod přímým vlivem výtvarných idolů přírodních národů a Nezval ne náhodou vložil do *Pantomimy* jako ilustrace negerskou plastiku a indickou miniaturu.

U Nezvala nabývá ovšem exotismus jiné podoby. Nezval sám píše o tom Mahenovi v roce 1922 v jednom ze svých dopisů: „Neboť

snaha po exotismu nemá být pranic jiného nežli snaha rozbít úzkoprsost vlastní lidem našeho národa.“ (Poetismus, s. 214)

V Rodině harlekýnů umožňuje exotismus nahlížet všední skutečnost, tj. realitu města Třebíče, jakoby poprvé a z různých a nových úhlů. Exotismus nevstupuje do Nezvalových básní jako u prokletých básníků či Apollinaira, ale prostřednictvím pojmenování, která se k němu váží v metonymické podobě. Vedle reality Třebíče (švec, dívka z továrny, cedulář pan Groh aj.), básníka Svaty Kadlece či Seiferta klade Nezval komedianty z Texasu, Titanik, Herkulaneum, Pompeje, Afriku, černochoy, palmy aj.).

Stavebně se od básní tohoto oddílu odlišuje báseň Pierot cyklista. Na její kompozici a grafické podobě se nepochybně podílí vliv Apollinairových kaligramů. Slova jsou uspořádaná vertikálně a horizontálně, tak, aby se dala číst v různém směru a pořadí. Díky tomu vznikají mezi takto „osvobozenými slovy“ nové a nečekané asociativní spoje, které si může čtenář doplňovat podle své představivosti. Významnou roli při těchto asociativních spojích mohou sehrávat navíc rýmové shody. Podle grafického rozvržení slov a podle způsobu čtení vznikají překvapující slovní hříčky: aeroplán – plán; Vaudeville – vil; Šum – publikum. Podobné slovní hříčky najdeme také v Apollinairově *Pásmu* – „zná-li létati má slouti záletník“. V této básni jde základně o hru zaměřenou na čtenářovu fantazii.

Třetí oddíl Papoušek na motocyklu obsahuje báseň Poetika a básnickou esej či stať Papoušek na motocyklu, doprovázenou margináliemi, které text upřesňují a které jsou nazvány O řemesle básnickém. Tento celek vymezuje podstatu poetiky poetismu.

Naopak báseň nazvaná Poetika nepojednává o poetice ve vlastním slova smyslu, ale jedná se spíše o básnickou definici nového

životního stylu, který má poetismus představovat. Nezval zde charakterizuje novou orientaci své generace, která předtím prošla obdobím tzv. proletářské poezie.

My jsme ta banda uličníků
atleti básníci a kurvy v jednom šiku
Až bude nejhůř doma za pecí
do Austrálie utéci

Vidíme, že ani zde nechybí jistý odkaz k exotismu, a zároveň na jiném místě v této básni vyjadřuje Nezval pohrdání literaturou slovy „a plíti na literáty“. Tím zdůrazňuje, že poetismus chce především proměnit život v báseň, či jak říká Šalda, je to „modus vivendi“, nebo jak prohlašuje Teige v manifestu poetismu, je „poetismus uměním života a umělecké dílo je podstatně dar nebo hra bez závaznosti a následků“.

Nezval ve své vzpomínkové knize zdůrazňuje, že jeho generace si dopřávala „v životě a v tvorbě jistou lehkomyšlnost, která v měšťáckých a maloměšťáckých kruzích vzbuzovala nedůvěru a odpor k nám.“ (Z mého života, s. 114). Tím odkazuje na revoltující umělecký i životní postoj své generace a v básni Poetika to vyznívá v apel nadělat „z měšťáckých lebek sádlo na šrouby“. Tak demonstruje, že poetismus prodlužuje tradici francouzské literatury, ve které důležitým krédem pro revoltující a prokleté básníky bylo „épater le bourgeois“ (pobouřit měšťáka). Tento rys Nezvalovy životní poetiky svědčí z jiné strany o jeho hlubokém souznění nejen s poetikou prokletých básníků, ale i s jejich životním postojem, jak to dokumentuje jejich dílo.

Vlastní *básnické řemeslo* poetismu přináší stat' Papoušek na motocyklu. V jejím úvodu Nezval říká o své básnické metodě toto: „Jsem zaujat pro *svůj* způsob.“ Toto přesvědčení se mu stane celoživotním osudem. Zároveň svou poetiku odvozuje od „nervózního zdraví XX. století“, které „umožňuje rychlé asociace a volné představy“. Tyto představy jsou tedy „zrozené z moderních velkoměstských skutečností“ a Nezval je klade do protikladu k „starému způsobu tvoření“, „podřizujícímu se ideologii, syžetu a logice“. Dá se říci, že tímto přesvědčením navazuje na Baudelaira, prvního básníka velkoměsta. Nezvalova básnická metoda je postavena především na asociacích, které Nezval dělí na primární a sekundární. Tyto primární asociace zprostředkovávají „stav otevřené hypnózy mezi básníkem a čtenářem“. Právě tento typ vystupuje do popředí v Abecedě, jak nám to ukázala naše analýza. Asociace sekundární jsou podle Nezvala „závislé na individuální paměti“.

V další části svého básnického řemesla Nezval zdůrazňuje svébytnost elementárních prvků své poetiky, mezi něž počítá: rytmus, rým, asonanci a metaforu. Tyto prvky mají právě sloužit jeho asociativní metodě. U rýmu zdůrazňuje představové kvality rýmujících se slov; asonance mu vzhledem ke své volnější zvukové podobě slouží k vytváření velkého množství asociací. Tyto dříve ozdobné básnické prostředky mu slouží k stavbě básně – ke kladení zdánlivě nelogických představ vedle sebe, k „vynalézání podivuhodných přátelství“. A spolu s metaforou, která je pro něj „nástrojem básnické transfigurace“, jsou vlastně základem Nezvalovy poetiky, jejímž cílem je metamorfóza všední a banální skutečnosti ve skutečnost zázračnou.

Nezval to jinde charakterizuje takto: „Pro tzv. umění to znamenalo rozbití žánru literární poezie a nastolení poezie pro všech

pět smyslů, rozbití estétství a hledání šestého smyslu.“ (Návěští o poetismu, Dílo XXIV, s. 135)

Vymezením básnického řemesla či svého *zaujetí pro svůj způsob* Nezval dovršuje a přehodnocuje dědictví svých tolik milovaných francouzských moderních básníků. Není jejich imitátorem, naopak jejich dědictví proměnil a vytvořil z něho neodmyslitelnou součást české poezie, která ovlivnila výrazně její další vývoj.

Čtvrtý oddíl má název *Depeše na kolečkách* s podtitulem *Vaudeville s hudbou Jiřího Svobody*. Podle Nezvalovy datace v závěru vznikla *Depeše na kolečkách* v listopadu 1922. Poprvé vyšla ve sborníku *Život II* (1922).

Vaudeville je divadelní jednoaktovka, která vznikla v šestnáctém století ve Francii. Slovo vaudeville je odvozeno od slovesa *vauder* (točit se). Koncem osmnáctého století se stal vaudeville hrou, ve které se zpívaly lidové písně zabarvené satirickým tónem. V devatenáctém století nabývá vaudeville podoby subtilní a zábavné komedie s tanečními prvky a lidovými popěvkami. Vaudeville se dále vyznačoval hojným počtem intrik, svárů a překvapivými zvraty. Burleskní až sarkastický tón této divadelní hry měl funkci zesměšňovat aristokratickou a měšťáckou společnost, její vyumělkované zvyky a chování.

Nezval tento do jisté míry tradiční divadelní žánr využil k manifestaci avantgardního myšlení a poetiky. Jeho vaudeville také doprovází citát z Apollinairovy předmluvy ke hře *Prsy Tiresiovy* (1918), v níž básník poprvé použil termín surrealismus: „Když chtěl člověk napodobiti chůzi, utvořil kolo, které se již nepodobá noze, on tím dosáhl nadrealismu, aniž o tom věděl. Divadlo není více životem, jež interpretuje, než kolo nohou.“

Depeše na kolečkách byla také pravděpodobně inspirována Apollinairovou hrou *Prsy Tiresiovy*, o níž se Nezval zmiňuje ve svých pamětech: „Jednoho večera jsme si řekli s Teigem v kavárně Březince, kde mně překládal Apollinairovy *Prsy Tiresiovy*, že je možno dělat v poezii vše, co se může podařit.“ (Z mého života, s. 150) Nezval tedy znal podobu Apollinairovy hry už před Seifertovým překladem, který vyšel v roce 1926.

V článku věnovaném *Prsům Tiresiovým*, napsaném v roce 1926, Nezval o této hře říká: „Surrealistické drama Apollinairovo přesadilo scénu. Býti světem, vesmírem, jako jsou ostatní vesmíry! K fantazii, již lze interpretovati skutečnost. Používá jako divadlo Marinettiho syntetických zkratk. Hrdinka se loučí se svým ženstvím. Nechme ji odletěti prsy ve způsobě dětských balónků, jež zapálí: ‚odleťte ptáci mé slabosti!‘ Syntézy, jež lze přirovnati k zvětšeným obrazům ve filmu, jež nahrazují svou konečnou plností spousty analytických pochodů.“ (Prsy Tiresiovy, Dílo XXIV, s. 64)

Sám Nezval o vzniku Depeše na kolečkách řekl: „V době, kdy jsem jako protest proti tezovitému psychologickému dramatu psal básnickou Depeši na kolečkách, psal Wolker *Nejvyšší oběť*.“ (Z mého života, s. 112)

V Nezvalově vaudevillu je také dřívější „plačtivá revoluce“ vystřídána „revolucí veselosti“. Děj se odehrává v blíže neurčené kolonii a v burleskním pásmu proti sobě stojí dva typy postav. Na jedné straně jsou to postavy, které reprezentují starý svět, jímž je v *Pásmu Apollinaire* „znaven nakonec“, a tyto postavy brání staré pořádky – jsou to především Patrola, Obchodníci, Portýr, Strážník. Proti nim stojí představitelé „revoluce veselosti“: Hudebníci z davu, Harmonikář, Černoch, Prodavačka a Námořník. Postavy jako Hlásná trouba, Radiotelegrafista a Gramofon představují symboly nové doby

a zároveň se podílejí na nové estetice. Ztělesněním exotických prvků, které jsou ve hře různě přítomny, jsou postavy Exotů.

Nezval chce ukázat, že největší zbraní k proměně světa je smích, veselost a bujarost, s nimiž se snoubí fantazie a obraznost. „Revoluce veselosti“ má sjednocující ráz a symbolem jejího vítězství je „malý zázrak – domeček na kolečkách“ pro milence Námořníka a Prodavačku. To, že staré umění je mrtvo, ztělesňuje cirkusový paňáka, který svými přemety ve finále ovládne divadelní scénu, a symbolizuje tak zrod nového avantgardního umění.

K Apollinairovi poukazují další prvky Nezvalova vaudevillu. Postava Hlásné trouby má podobu Eiffelovy věže složené z písmen EIFELKA a na vrcholu této Eiffelovy věže je umístěná zkratka T. S. F (télégraphie sans fil – radiotelegrafie). Tento ideogram je vytvořen nepochybně podle Apollinairových kaligramů. Zároveň je Eiffelova věž, jak jsme už viděli, v Apollinairově *Pásmu* mezníkem dělícím starý a nový svět. Zkratku T. S. F později použije Jaroslav Seifert jako titul své sbírky *Na vlnách T. S. F.* (1925). Zkratku T. S. F, tedy označení pro radiotelegrafii, můžeme považovat za jistý symbol pro asociativní básnické postupy poetismu a Nezval ne nadarmo mluví o „radiových žonglérích“ (dále báseň K památce Mikuláše Lenina).

Nezval se v *Depeši na kolečkách* pokoušel nepochybně dosáhnout podobného principu *zhuštění*, kterého dosáhl ve své hře *Apollinaire*, a ve své stati o *Prsech Tiresiových* to definuje: „Shrnuje v sobě nekonečně básnivějším způsobem vše to, oč usilují syntézy Marinettiho: markantní zhuštěný výraz, v němž smiřuje vzdálená místa, časy a děje.“ (Prsy Tiresiovy, Dílo XXIV, s. 64)

Pátý oddíl *Týden v barvách* obsahuje básně *Jarní*, *Týden v barvách*, *Klára*, *Vápeníci* a *Cukrová balada*. V tomto oddílu vystupuje výrazně do popředí asociativní metoda založená na

barevných souvztažnostech a blízká postupu, který použil Rimbaud v básni Samohlásky.

Nezval svůj básnický postup založený na barvách komentuje později ve svých pamětech v souvislosti s Jaroslavem Ježkem: „Sám jednoduchý princip, že na příklad týdenní dny a jisté barvy si odpovídají v subjektivním vědomí člověka, by mne byl nemohl překvapiti. Ve svém Týdnu v barvách, ale i jinde pracuji básnický s takovými souvztažnostmi, ... neboť pro každý den a každou hodinu, pro každou přírodní situaci má (Ježek) zvláštní barvu, barvu daleko individuálnější, lomenější, než jsou barevné tóny v malířských tubách.“ (Z mého života, s. 8)

Oddíl otevírá báseň Jarní příznačným veršem: „Dnes si vzal básník křídla.“ Tento verš se v předposlední sloce proměňuje ve verš „dělník si dnes nová křídla vzal“.

V těchto dvou verších Nezval přikládá stejnou hodnotu svému básnickému přesvědčení o nutnosti přetvářet svět slovem a zároveň o nutnosti jeho přetváření prací lidských rukou. Setkali jsme se s tím už dříve v básni Tesař ve sbírce *Most* a tento postoj je příznačný pro Nezvalovo dílo. Navazuje to ovšem příbuznost s postojem Baudelairovým, který v neotištěné předmluvě ke *Květům zla* mluví o tom, že „vzal bláto a uhnětl je v zlato“, čímž kladl důraz na to, že básnickova práce je do jisté míry rovnocenná lidské práci s hmotou.

Vztah těchto veršů k Baudelairovi ještě více zesiluje spojení básníka a křídel, protože právě přes Baudelaira zdomácněly v moderní poezii motivy letu a křídel, které tento básník převzal od romantiků. V pozadí těchto motivů stojí mýtus o Ikarovi, jenž nabýval v dějinách literatury různých proměn a který Goethe ve *Faustovi* přetvořil v symbol poezie. Jak tento symbol zdomácněl v české poezii, stačí připomenout básnickou skladbou Konstantina Biebla *Nový Ikaros*

(1929). U Baudelaira v básni Albatros jsou křídla spojena z básníkem ve verši: „Ailes de géant l'empêche de marcher.“ (Obří křídla mu brání v chůzi.) A v básni Vzlétání se motiv letu proměňuje v příkaz: „Vzlet' nad ty miasmy, ze kterých zhouba dýše, / do vyšších prostorů se rozlet' očistit.“ Jen tak básník dokáže „rozumět tichému hovoru němých věcí a květů“. Nezval v celém svém dosavadním díle pokračuje v baudelairovské tradici – *ze všední skutečnosti hněte zlato*. Navíc právě v tomto oddílu výrazně do popředí vystupuje baudelairovský princip tzv. *les correspondances*.

V básni Týden v barvách Nezval přisuzuje každému dni v týdnu (tj. zcela banální skutečnosti) barvu. Jednotlivým dnům je věnováno čtyřverší (podobně jako v Abecedě písmenu) a jeho barevnost je implicitně či explicitně hlavním motivem jednotlivých čtyřverší, komponovaných od neděle do soboty. Barva jednotlivých dnů je prostředkem k rozvíjení dalších asociací a každé čtyřverší je souborem volně či těsněji vedle sebe položených představ a obrazů. Například úterý je přisouzena modrá barva.

ÚTERÝ v modrém pyžama

Lehké melancholie rostou v květináči

Parník rozestřel nebe nad náma

Navečer harmonika s kytarou na pavlači pláčí

Jednotlivé verše jsou asociativně spojeny vizuálně motivem modří a do tohoto řetězení představ se dále zapojují sluchové motivy. Na tomto prolínání a prostupování představ a obrazů se navíc podílejí také rýmy a aliterace.

Srovnáme-li postup, který Nezval použil v Abecedě, s postupem v Týdnu v barvách, můžeme říci, že tyto postupy jsou opět

asociacemi. Zatímco v Abecedě Nezval používá asociace na základě tvaru a tyto asociace jsou převážně „čitelné“, v Týdnu v barvách používá jiného typu asociací, které jsou zakotveny i podle jeho slov „v subjektivním vědomí člověka“. Dá se říci, že rozdíl mezi těmito dvěma básněmi demonstruje rozdíl mezi asociací *primární* a asociací *sekundární*, jak to Nezval vymezuje ve své poetice Papoušek na motocyklu. Z tohoto pohledu je vlastně Týden v barvách daleko blíže Rimbaudovým Samohláskám než Abeceda, ač právě u ní Nezval uvádí motto z Rimbauda o tom, jakou barvu přisoudil Rimbaud jednotlivým samohláskám. Podobně jako Rimbaud „vynalezl“ barvu pro samohlásky, Nezval vynalezl barvu pro jednotlivé dny v týdnu.

Nezvalovy sekundární asociace, závislé na individuální paměti, nejsou nahodilé či libovolné, naopak jsou stabilní, a pokud se objeví znovu a v jiných souvislostech, opakují se a potvrzují. Například v Týdnu v barvách najdeme ve čtyřverší věnovaném čtvrtku verš: „Čtvrtek den žlutých růží s odstínem do běla“ a v následující básni Klára je tato barevná asociace potvrzena: „Je čtvrtek žlutý den svatého Bonifáce“.

Nezval později v knize *Chtěla okrást lorda Blamingtona – Poezie a analýza* (1930) podrobil své asociace analýze a uspořádal jejich systém. Zdůrazňuje zde, že rozhodujícím pro jeho básnické myšlení bylo, že „se vymanil ze všeobecných asociací, které jsou lidem vnuceny literaturou a společenským životem“ a že nepěstuje při spojování představ „ani žonglérství, ani představový exotismus“. A zdůrazňuje, že mu vždy šlo o „spojování představ na základě souslednosti zážitků“ a o „spojování představ na základě souzvučnosti slova“. (Dílo XXIV, s. 277–278)

V této knize najdeme diagram souvztažností, ve kterém Nezval uvádí ke každému dni v týdnu asociaci barvy (čtvrtek zde má barvu

žlutavou) a k ní se pojící další asociace. Srovnáme-li to se čtyřverším pro úterý, najdeme zde modř, a dále mimo jiné asociace noční fiala, podvečer, lyrika terasy, hladké páry, touha.

Dále zde najdeme přehled Nezvalových asociací pojících se k barvám a diagram asociativních dvojic. Pomocí tohoto souboru tabulek bychom možná mohli dešifrovat některá „temná místa“ v Nezvalově poezii. O jemnosti a složitosti Nezvalova individuálního asociativního systému však svědčí jeho slova z Úvahy o místech z téže knihy: „Odedávna jsem rozlišoval bílou sobotu od soboty šedivé, hnědé, pepitové, květované, pihovatou sobotu zářijovou od listopadových sobot, jež jsou celé hřbetem silnice, po které se plouží kola s doutnající korbou, ale sobota je pro mne algebraickým číslem, za které můžeme dosadit jakýkoliv počet.“ (Dílo XXIV, s. 250)

V sonetu Klára jsme v prvním čtyřverší svědky toho, jak se městečko s „blankytnými domky“, pravděpodobně Třebíč, probouzí o jedenácté hodině do nového dne a s ním i jeho obyvatelé, které zde zastupuje pekař s oslem. Tato dopoledne z mládí v Nezvalově paměti podle jeho slov, když uvádí tuto báseň v knize *Chtěla okrást lorda Blamingtona*, „zanechala fotografii na skle“.

V druhém čtyřverší osmiletá Žana po boku učitelky hraje na pianino sonatinu a přitom „slzí lítostně / hroužíc své ručky průsvitné do bílých kláves pianina“. Dochází zde k propojení obrazu slz, obrazu průsvitných ruček a bílých kláves, které jsou kladeny do souvislosti odstíny bílé barvy, k nimž se řetězí obrazy v následujícím trojverší:

Sklenice vody na stole
Zahradou letí andělé
toť námořnický límec Žanin

Rovněž tato asociativní řada obrazů je založena na bílé barvě, na spojení slz a vody, a nepochybně zde sehrává svou roli jednoslabičný rým na stole – andělé, kteří se proměňují v „námořnický límec Žanin“.

Verš druhého trojverší: „Je čtvrtek žlutý den svatého Bonifáce“ vnáší do sonetu žlutou barvu, kterou můžeme vidět ve spojení s blankytnými domky, což vytváří scenerii slunečného a blankytného dne. Asociace čtvrtek se žlutou barvou patří k Nezvalovým takzvaným sekundárním, a zároveň stabilním asociacím, s nimiž jsme se setkali v předchozí básni Týden v barvách, zatímco ostatní asociace v této básni můžeme podle Nezvalovy klasifikace zařadit k primárním.

Později, v roce 1928, v manifestu poetismu Kapka inkoustu, Nezval tuto svou básnickou práci analyzuje takto: „Když byla slova nová, svítila vedle sebe ve své neustálé, rodné intenzitě. Ponenáhlu jejich častým užíváním se vytvořila frazeologie. Nikdo si nepředstaví při každodenním pozdravu rty na bílé ruce ženy. Bylo třeba, abych tuto frázi rozpojil, mám-li evokovati původní její smysl. Logika je právě to, co dělá ze svítivých slov fráze. Logicky patří sklenice stolu, hvězda nebi, dveře schodům. Proto jich nevidíme. Bylo třeba položit hvězdu na stůl, sklenici v blízkost pianina a andělů, dveře v sousedství oceánu. Šlo o to, odhaliti skutečnost, dát jí její svítivý tvar jako v prvý den. Činil-li jsem to za cenu logiky, byla to snaha nadmíru realistická.“ (Dílo XXIV, s. 184)

Výrazovým prostředkem pro tuto Nezvalovu „realistickou snahu“ je vlastně řetězec kontextových metafor. Zde je na místě připomenout Apollinairovu báseň *Blanche neige*, která rovněž pracuje s těmito prostředky, a zároveň je třeba vidět, jak Nezval Apollinairovy postupy domyslel a přehodnotil, což dokazuje závěr Nezvalova sonetu.

V předposledním verši se objevuje motiv běžníků – pavoučků tkajících babí léto, kteří Žaninu sonatinu „kladou do svých tkanin“. Zde vystupuje do popředí sémantická funkce, kterou Nezval přikládal rýmu ve své poetice. Rýmová dvojice tkanin – límec Žanin vytváří jedinečnou kontextovou metaforu. Slovo tkanina, zastupující metonymicky v posledním verši pavučinu, je spojeno rýmem s námořnickým límcem Žany, a jestliže andělé se proměnili v tento límec, babí léto letící zahradou se také proměňuje v anděly a límec v babí léto.

Nezvalův sonet je tedy třeba číst v jeho postupné souvislosti, ale zároveň vertikálně zpětně. Nezval tak odhaluje v této básni nevyčerpatelné možnosti metamorfóz skutečnosti, dokazuje, že básník v jeho pojetí se stává *kouzelníkem metamorfóz*.

Na otázku, proč se tento sonet jmenuje Klára, se nedá jednoznačně odpovědět. Můžeme si ale všimnout, že název Klára je spojen s prvním veršem asonancí Klára – zrána. Úsvit nebo svítání se tak spojuje se jménem Klára, které je z latinského *clarus*, což znamená vybuchující světlem. Dá se říci, že metamorfózy skutečnosti, jak to nacházíme v této básni, opravdu vybuchují světlem a že Nezvalova touha dát skutečnosti „její svítivý tvar jako v prvý den“ se zde šťastně naplňuje a že je to „snaha nadmíru realistická“, neboť tento *úsvit věcí* je uskutečněn kladením všedních věcí do nových souvislostí.

V této Nezvalově „fotografii na skle“ hraje zajímavou úlohu rovněž čas. Jediné časové údaje v básni říkají, že se odehrává o jedenácté zrána a na den svatého Bonifáce. Svátek svatého Bonifáce tradičně připadá na květen, ale babí léto je na počátku podzimu. Časová posloupnost je zde zřejmě narušena a dění v této básni jako by mělo podobu filmového pásma, jehož jednotlivé sekvence se prolínají.

Takto se možná také na této malé ploše realizuje časová simultánnost a polytematičnost jako „apollinairovské prostředky“, které Nezval ovládl, a zároveň dokázal využít a objevit jejich možnosti, které nazval „spojování představ na základě souslednosti dějů a na základě souzvučnosti slova“.

Už při rozboru *Mostu* jsme se zmínili, že básně *Vápeníci* a *Cukrová balada* jsou stavěny na proměnách skutečnosti. To je nepochybně důvod, proč je Nezval přeřadil z *Mostu* do tohoto oddílu v *Pantomimě*, přestože básnická metoda, kterou používá v *Týdnu v barvách* nebo v *Kláře*, je v nich přítomna teprve ve zcela raném stádiu.

Šestý oddíl tvoří básnická skladba *Podivuhodný kouzelník*. Byl napsán a vyšel ve sborníku *Devětsilu* v roce 1922, tedy ve stejném roce, kdy vyšla Nezvalova prvotina *Most*. Právě v předmluvě k jejímu druhému vydání osvětluje básník, jak *Podivuhodný kouzelník* vznikl: „V pražské krčmě desátého řádu, maje už několik přátel, s nimiž právě sedíš, a fanatické nadšení pro Guillaumea Apollinaira, jehož knihy nemůžeš čísti pro neznalost jazyka, slyšíš název jedné z nich, název, který tě fascinuje. Dodnes jsi neměl v ruce *Zahnívajícího čaroděje*, ale magická síla, jež k tobě proniká z těchto dvou slov, a něčí výrok, jež jsi zaslechl jindy, výrok o kráse čiré a chladné jak ledovce, tyto dva dojmy tě přinutí, abys soustřediv se na jejich tajemnost, psal takřka nepřetržitě a bez oddychu o velikonočních dnech báseň, která po svém, z tvých nerozluštitelných pocitů ustálila čaroděje, jenž by měl něco z čirosti a chladu ledovců a kolem jehož chimérické podoby se řadí vše z tvého života a z tvých utkvělých pocitů, pro co jsi neměl do včerejška ještě jména.“ (Předmluva k dosavadnímu dílu, s. 22)

Vidíme, že zde Nezval znovu zdůrazňuje své fanatické nadšení pro Apollinaira. Také název jeho knihy *L'enchanteur pourrissant*, což

znamená zahnívající čaroděj nebo práchnivějící čaroděj, případně kouzelník, stál při vzniku názvu jeho básnické skladby. Nezval sám mluví ovšem o *čaroději*, což je také obvyklejší překlad názvu Apollinairovy knihy, a použil pro název své skladby slovo kouzelník, který je také hlavním hrdinou jeho básně, kam přešla i představa „o kráse čiré a chladné jak ledovce“ v podobě řady motivů. Už v prvním zpěvu najdeme „ledovou sochu nevěstinu“, „ledovou homoli“, v dalších zpěvech pak „ledovce“, „krápníkovou síň“. Vidíme, že Nezvalově fantazii stačilo málo, aby rozpoutala celé gejzíry obrazů a představ. Nedá se tedy mluvit o nějakém přímém vlivu, ale spíše o podnětech.

Nezval záměr a smysl své skladby předznamenává už v prvním verši Předzpěvu: „O nové kultuře sníš a já nově ti v proměnách zpívám.“ Strůjcem těchto *proměn* je právě kouzelník.

V prvním zpěvu, který se odehrává ve scenerii noční Prahy a v němž Nezval upozorňuje na „suchou askezi neprobuzené přirozenosti svého přísného národa“, jsme svědky tajemného kouzelníkova zrození. V druhém zpěvu je zachycen rodokmen kouzelníkových předků. Nezval zde evokuje zážitky a vzpomínky ze svého nejranějšího dětství, mezi něž patří jako hlavní „zázrak na prahu země protinožců / Světélkující roubení studny“. Nebe viděné ve studni nabývá různých proměn – proměňuje se v cihlovou řeku s labutí podzemí, měsíc v rybí oko atd. „Světélkující roubení studny“ se pak stane ve skladbě jedním ze symbolů nového básnického vidění skutečnosti a jejich metamorfóz, tedy probuzením přirozenosti. Ve třetím zpěvu je zachyceno kouzelníkovo mládí a dospívání. Nezval opět evokuje své zážitky a utkvělé vzpomínky, ale najdeme zde v provokativních popěvcích také ozvuky jeho tehdejšího mladického anarchistického zaujetí.

Ve čtvrtém zpěvu se kouzelník ocitá na barikádách, stává se z něho revolucionář a „strašně se mu líbí“ komunistický manifest. Revoluci zde můžeme chápat jako Nezvalovu touhu po proměně společenského zřízení a světa, což souvisí s jeho levicovým přesvědčením. Paralelně k revoluci je jako prostředek k proměně skutečnosti kladena v pátém zpěvu láska v různých podobách, od mateřské a milostné až k rozplynutí milostného snu, a tato láska se nakonec proměňuje v prchavou pěnu. V šestém zpěvu se kouzelník v pitevně setkává se smrtí a odnáší si odtud přesvědčení: „Chceš-li být živ proměň se za živa!“

A tak začíná jeho život v sedmi proměnách. Tyto proměny jsou soustředěny do sedmi básní, mezi něž je vloženo intermezzo, ve kterém se „světélkující roubení studny“ proměňuje v symbol nového vidění světa, v „hvězdu nové oddanosti“. Tento „nový zrak“ se spojuje s avantgardním uměním – jako jeho představitelé jsou zde jmenováni Apollinaire, Picasso a Chaplin. Tento zpěv se uzavírá zpěvem vodotrysku, který vyjadřuje Nezvalovo básnické přesvědčení, a zároveň se dá také vztahovat na charakter jeho poetiky.

Z hlubin k nebi
a z nebe k hlubinám
od konce do počátku
se přelévám
A mezi věčným pohybem
náhrobek kolébky mé je zem

Závěrečný sedmý zpěv se vrací do scenerie noční Prahy, z níž vyrůstají vize o životě v nespočetných proměnách a o svobodném člověku, který dokáže proměňovat „krystaly staré skutečnosti v nový

útvár“. Skladba se uzavírá obrazem probouzejícího se města, v němž „organizují dělníci svůj sen v novou hvězdu volnosti“ a básníková práce je zde přirovnávána k práci strojníka.

Nezvalův kouzelník, který prošel svým životem a nabyl kouzelné moci, je vlastně básník, který má proměňovat svět svým slovem.

Nezval se v předmluvě k *Mostu* přiznává, že ho k jeho skladbě inspiroval název Apollinairova *Zahnívajícího čaroděje*. Pokusíme-li se přece jen po našem stručném rozboru *Podivuhodného kouzelníka* zeptat, jestli do Nezvalovy skladby nepřešlo z Apollinairova textu něco navíc, než o čem se Nezval zmiňuje, musíme se na Apollinairovu lyrickou prózu podívat blíže.

Zahnívající čaroděj vyšel v roce 1909 a bývá charakterizován jako jedno z nejmysterióznějších a nejlyričtějších děl moderní francouzské poezie. Apollinaire ho psal od roku 1898 a v roce 1904 vycházel časopisecky. Spolu s Derainovými ilustracemi se stal také knihou legendární. První úryvek byl přeložen do češtiny Milošem Hlávkou v jeho výboru *Básně Guillaumea Apollinaira* (1929). Nezval tedy tuto prózu nemohl číst. Česky dosud kniha nevyšla.

Při psaní své prózy se Apollinaire inspiroval anglosaskou legendou o Merlinovi, vyprávějící o jeho tajemném zrození, nadpřirozených schopnostech a lásce k víle Vivianě či Jezerní dámě a jeho uvěznění. Apollinaire přitom navíc čerpal z literatury středověku a 19. století (Quinet, La Villmarqué).

Čaroděj Merlin, obdařený schopnostmi, které mu umožňují zázraky či vlastně metamorfózy, se zamiluje do víly Viviany – Jezerní dámy, panovnice podvodní říše plné zářivých drahokamů. Jezerní dáma, do níž jsou promítnuty různé podoby lásky, od lásky mateřské, milostné až po lásku nešťastnou, zklamanou a tragickou, slíbí

Merlinovi svou lásku, když jí prozradí tajemství svých magických zaklínadel. Jednou z čarodějových nadpřirozených schopností je umění uzavřít někoho do hrobu a uspat ho.

Po nocích plných rozkoše, které byly jen čarodějovou chimérou, protože ho víla Viviana jeho vlastními magickými slovy vždy očarovala, Merlin pod jejím nátlakem „vešel vědomě do hrobky a lehl si tak, jak jsou do hrobu položeny mrtvolky, avšak zůstal živý ve svém těle“. Jeho duše zůstala tedy živá a u jeho hrobky se setkávají hrdinové z řecké, keltské či severské mytologie, biblické postavy a různí filozofové, a také lidé a bájná zvířata k oslavě „pohřebních Vánoc“. Ve své básnické próze klade Apollinaire vedle sebe legendární a pohádková vyprávění, své životní zkušenosti a hořkosti svých lásek. Hlavním poselstvím jeho knihy je především víra v kouzlo a sílu slova, v magii poezie.

Vidíme tedy, že Nezval zřejmě musel o obsahu Apollinairovy prózy vědět víc, než jak se zmiňuje. Převzal totiž nejen motivy, o nichž jsme se zmínili výše, ale také čarodějovo tajemné zrození a postavu Jezerní dámy a její podvodní říše. Obě díla však především spojuje kouzelníková schopnost metamorfóz, jeho láska a setkání se smrtí a schopnost smrt překonat, jak to vlastně formuluje přesně Nezval: „Chceš-li být živ proměň se za živa“. Ale na rozdíl od Apollinairova textu, který je postaven na legendárních, mytologických a biblických motivech a postavách atd., a tím je situován do minulosti, v Nezvalově básnické skladbě nic takového nenajdeme, naopak, jeho skladba je sice také vyznáním víry v magickou schopnost slova, ale zároveň vyznáním víry v revoluční přeměnu světa. Patřil-li Apollinairův čaroděj do říše legend a mýtů, Nezvalův kouzelník se chce zúčastnit a podílet na proměnách přítomnosti.

Podivuhodný kouzelník je přitom navíc skladbou, která shrnuje kouzelníkův životní příběh, je životní bilancí rámovanou večerem a jitem, soustředěnou tedy do jedné noci. Z tohoto pohledu ho můžeme vidět spíše v souvislosti s Apollinairovým životním vyznáním, jak ho známe z *Pásma*, které rovněž směřuje do přítomnosti či moderní doby. Nezvalova skladba se nepochybně po mnoha stránkách – jak tvarových, tak kompozičních – od Apollinairovy básně liší. Dá se těžko mluvit o přímé souvislosti s *Pásmem*, jak to známe z Wolkerova *Svatého Kopečku* atd. Vedle základního rámování životního příběhu do krátkého časového úseku zde ovšem najdeme výrazné znaky polytematičnosti a také časové simultaneity.

Šestý oddíl *Exotická láska* tvoří básně *Na cestě*, *Exotická láska*, věnovaná Jaroslavu Seifertovi, a *Zátiší v peřinách*. Tyto básně jsou tištěné dekorativním písmem, připomínajícím švabach. Podobným písmem byly tištěny kramářské písně, jejichž prostotou a neumělostí jsou tyto básně obdařeny. Tyto pololidové písně, určené k prodeji na trzích v podobě dřevorytů, sloužily od 16. do 19. století k lidové zábavě, ale měly též funkci předávat novinky a události z tehdejšího života. Oblíbenými náměty byly zločiny, vraždy, pověry i milostná dramata.

V Nezvalových „kramářských písních“ s milostnou tematikou se střetává české prostředí a exotismus. Tento exotismus může sice připomínat Baudelairův či Rimbaudův exotismus, ale především zde najdeme prvky a jevy, na které můžeme vztáhnout Teigovo vymezení z jeho stati *Poetismus*, že „nová básnická řeč je heraldikou: *řečí znaků*. Pracuje se standarty. Například *Au revoir! Bon vent, bonne mer! Adieu!* (zelený disk, cesta otevřená, červený disk, cesta zavřená.“ Podobnými standarty či znaky se vyznačuje právě Nezvalův

exotismus, který je zastoupen slovy, jež vytvářejí iluzi exotismu. Tyto znaky exotismu najdeme v celé *Pantomimě* nejen v oddílu Rodina harlekýnů, ale také v Abecedě, v Podivuhodném kouzelníkovi atd. a jsou do jisté míry soustředěny právě v tomto oddíle Exotická láska.

V básni Na cestu jako by Nezval po vzoru kramářských písní dával na vědomí: „Ujedu lidem do Afriky / můj dřevěný koník mě zaveze / Budou tam oranže budou tam fíky.“ Střetávají se zde dva světy, na jedné straně dětství (dřevěný koník) a na straně druhé svět exotických dálek zastoupený Afrikou, oranžemi a fíky, tedy znaky, které vytvářejí iluzi exotismu. Tento střet evokuje naivitu dětské představivosti, gradující v druhém čtyřverší, v němž iluze těchto dálek je zesílena jejich proměnou v „blankytnou pohádku s duhovými motýly“. Tato barevnost je zároveň charakteristická pro Nezvalovy verše vztahující se k jeho krajině dětství.

V první části básně Exotická láska přednašeč líčí mouřenínský kraj s tropickými oázami a její hrdinkou je tropická černá růže – jeho milá, zpívající prastaré písně ve scenerii Sahary a česající zlaté vlasy tygřici. Druhou část básně tvoří její píseň, ve které tato „bájná Virginie“ zpívá o svém milém, „básníku chladné končiny“. Tento básník je „revolucionář a má rád sladké fíky / a myslí na lásku.“ V závěru své písně hrdinka říká o jeho verších: „A jeho exotické básně rozechvějí / ponejvíc chudřasy / ti mají také rádi poezii / mé žhavé oázy.“ Vidíme, že Nezval zde klade vedle sebe lásku, poezii a revoluci. Nezvalův exotismus je úzce spjat s lidovým prostředím, a navíc s jeho utopickým viděním revoluční přeměny společnosti, odpovídajícím jeho tehdejšímu uměleckému a ideovému přesvědčení. Tento utopický exotismus je do jisté míry Nezvalovou verzí Baudelairových vysněných krajin, v nichž vládne „řád a krása“ a které Baudelaire staví do protikladu ke „světu béd“ tehdejší společnosti.

Vedle exotických znaků v této básni, jako jsou mouřenínský kraj, palmy, zlaté vlasy tygřice na Sahaře (!), fíky, kolibříci atd., je jméno hrdinky – „bájná Virginie“ – narážkou na román francouzského preromantika Bernardina de Saint-Pierre *Pavel a Virginie* (1787), pastorální milostný příběh odehrávající se v exotické krajině ostrova Mauricius.

Báseň *Zátiší v peřinách* je postavena na protikladu jejího názvu a znaků exotismu, jako jsou Ararat, míšenec z Jávy, šakali atd. Tato „kramářská píseň“ na rozdíl od předchozích básní má drobné epické jádro, je příběhem lásky, kterou Margueritka prožívá ve snu. Peřiny, v nichž spí, se proměňují v ovce pasoucí se „v krajině poblíž Araratu“ a Margueritka ve svém snu potkává míšence z Jávy, s nímž prožívá milostnou noc.

Nezval ve své kramářské písni záměrně směšuje exotické prvky bez ohledu na krajiny, k nimž náleží (Ararat, krokodýl, barkarola, Javan atd.), a tak jejich soubor vytváří novou snovou krajinu, která tvoří exotický rámeček Margueritčina milostného příběhu, jenž se rozplyne s prvním kohoutím zakokrháním. I tato rafinovaná hříčka ovšem prozrazuje podstatu Nezvalových básnických asociativních postupů, v nichž se „sbližují vzdálené pustiny, časy, plemena a kasty“ a které jsou „rychlejší než rádio“ a všední skutečnost se proměňuje v zázračnou a snovou.

Jako osmý oddíl je zařazena fotogenická báseň *Raketa*. Slovo *fotogenie* Nezval vysvětluje ve stati *Film*: „Toto slovo vyřkl poprvé zemřelý francouzský režisér Louis Delluc. Definoval fotogenii jako shodu fotografie s kinematografií. Fotogenický znamená doslova *zrozený ze světla*. Termín fotogenie jest chápán nejrůznějšími způsoby. Literární filmaři pod ním rozuměli obyčejně filmování předmětů, jež jsou krásné ze stanoviska výtvarného.“ (Dílo XXIV,

s. 108–109) O vztahu poezie a filmu říká Teige: „Film je básní uprostřed světa. V něm je ryzí síla moderní poezie. Má svou přesnou formu, která funguje dokonaleji než klasicistní stance a sonety básníků, má svou tradici, ale nestará se o ni, poněvadž je to tradice živá, a ne muzeální.“ (K. Teige, *Stavba a báseň*, s. 12)

Text doprovázený poznámkami upřesňujícími pohyb kamery tím nabývá podoby scénáře. Ve zmíněné stati Nezval zdůrazňuje: „Dobry scénarista proměňuje kostru scénária v sled neustálých situací založených na pohybu.“ (Dílo XXIV, s. 105)

Dynamické kladení obrazů vedle sebe podle Nezvala „mluví skutečnostmi“. Tento postup je velmi blízký postupu, který Nezval používá ve svých básních, postavených na asociativním principu. A v podstatě ekvivalentní filmové řeči, spočívající na principu náhlých střihů, proměnách celku v detaily atd. Některé Nezvalovy básně z *Pantomimy* bychom mohli vnímat jako filmové záběry, kladené překvapivě vedle sebe, jak je tomu například ve „fotografii na skle“ – v sonetu Klára. V této básni ovšem zároveň prostřednictvím kontextových metafor dochází k metamorfózám skutečnosti, které jsou „zrozené ze světla“, jak Nezval definuje význam slova fotogenický. Tyto kontextové metafory ovšem ve fotogenické básni Raketa nenajdeme, a tak Raketa spíše směřuje ke scénáři než k básni.

Nezvalova fotogenická báseň by mohla mít velmi blízko k Apollinairovým básním, jako je například Pondělí v ulici Christine z *Alkoholů*, která je také sledem obrazů, jejichž prostřednictvím promlouvá skutečnost. K tomuto postupu použitému Apollinaiem v *Kaligramech* Nezval v Raketě přes jisté náznaky nedospěl, protože usiloval především o to, aby ve svém scénáři pomocí střihů sblížil báseň a film.

Svědčí o tom citát Nezvalova současníka, jenž Raketu doprovází, Jeana Epsteina, významného francouzského filmového teoretika a režiséra, který říká, že ve filmu jsou jen „situace bez konce a bez počátku“ – a Nezvalův scénář jsou také jen situace kladené vedle sebe.

V devátém oddíle Múza najdeme básně: Mireio 1923, Siréna, Vlak, jenž projel parkem, Maceška, Rosina Lodolla. Všechny tyto básně jsou inspirovány Nezvalovou tehdejší osudovou láskou. Oddíl překvapivě uzavírá báseň Památce Mikuláše Lenina. Básněmi tohoto oddílu prostupují milostné motivy, ale zároveň také motivy a narážky z dějin literatury, poezie a umění. Najdeme zde jména Allan Edgar Poe nebo Leonardo da Vinci, k jehož Moně Lise Nezval svou lásku a zároveň Múzu přirovnává.

K titulu Mireio 1923 Nezvala inspirovala rozsáhlá epická poema Frédérica Mistrala *Mirèio* o osudové lásce, která byla napsaná v roce 1851 a vydána 1859. Přímou v básni najdeme verše „bylo to v květnu 1897“, což je zřejmě narážka na rozměrnou báseň téhož autora *Poème du Rhône*, která vyšla v roce 1897.

Báseň Mireio 1923 ve zkratce uvádí „nešťastná dobrodružství“, tedy tragické milostné příběhy, ať už mytologické nebo historické, jako jsou například osudy Orfea a Eurydiky nebo Antonia a Kleopatry.

K dalším patří hrdinové románu Charles-Louis Philippa *Bubu z Montparnassu* (1901), který se mezi mladými básníky, Nezvalovými současníky, těšil velkému ohlasu. Nezval o tomto prozaikovi psal v této době (1923–1924) monografii Charles-Louis Philippe, kterou měl přihlášenou u F. X. Šaldy jako doktorát a kterou, ačkoliv ji dokončil, neodevzdal ani ji nikdy nevydal. Pásmo těchto „nešťastných

dobrodružství“ je prokládáno pásmem „historie“ Nezvalova milostného příběhu.

Nejtěsněji je zřejmě s příběhem Nezvala a jeho Múzy spjat příběh Charlese Baudelaira a jeho celoživotní lásky Jeanne Duvalové, černé Venuše *Květů zla* (1857), na nějž zde najdeme odkazy. Narážka na Baudelaira se objevuje v básni *Siréna*. V tuto mytologickou postavu se Nezvalovi jeho Múza proměňuje. V souvislosti s opojným zpěvem mytologických Sirén je zde připomenut příběh Thomase Quinceyho, anglického spisovatele, jehož *Zpověď anglického poživače opia* (1822) inspirovala Baudelairovy *Umělé ráje* (1860).

V básních tohoto oddílu se Nezvalovo milostné dobrodružství často dostává do vztahu k Baudelairovu životnímu osudu a jeho poezii, do jejíhož rámce Nezval svůj milostný příběh, který měl skončit společnou sebevraždou obou milenců, zasazoval. Zastřeně to přiznává ve svých pamětech *Z mého života* a podává o tom rovněž svědectví ve svých vzpomínkách *Přítel Vítězslav Nezval* Jiří Svoboda. V této souvislosti se dají citovat verše z Baudelairovy básně *Smrt milenců*: „Naše dvě srdce budou jako širé pochodně, / jež budou odrážet svá podvojná světla / v našich duších, v těch sdružených zrcadlech // A pak se zjeví v dveřích Anděl jarý / a vzkřísí znova jemným prstem svým / zamžená zrcadla a mrtvé žáry.“

Závěrečná báseň *Památce Mikuláše Lenina*, kterou Nezval napsal na Leninovu smrt, končí verši: „Tehdy se pochopí kouzlo revoluce náš hrob / a rádioví žongléři.“ Klade zde vedle sebe revoluci a poetickou básnickou metodu, čímž zdůrazňuje souvislost své poezie se svým politickým postojem. Zařazením této básně do oddílu *Múza* zároveň dává zřetelně najevo, že jeho osobní milostný život se nedá oddělit ani od jeho poezie, ani od jeho přesvědčení o nutnosti revoluční proměny světa.

Tento oddíl uzavírá rozsáhlý citát z Mallarméa. Připomenutím tohoto básníka jako by chtěl Nezval ještě rozšířit řadu narážek na francouzské básníky, kteří se v jeho milostných verších objevují, a tím zvýraznit význam francouzské poezie pro svůj život i pro svou tvorbu.

Desátým oddílem je libreto k pantomimě Historie vojáka, kterou doprovází partitura Jiřího Svobody, nazvaná Nezvalově Pantomimě.

Následují dva oddíly Srdce hracích hodin a Koktejly. V cyklu Srdce hracích hodin dochází k rozvolnění asociativních vztahů, které se dají charakterizovat Nezvalovým termínem jako sekundární asociace. Sekundární asociace na rozdíl od primárních asociací, které převažují v Abecedě či v Týdnu v barvách, jsou zde základem, a tak se ustálená slovní spojení dostávají do nových souvislostí a nabývají nových významů a nové básnické logiky, dokonce i syntax dostává nekonvenční podobu. V této souvislosti je zajímavé připomenout Nezvalova slova, charakterizující verše z cyklu Srdce hracích hodin: „Mé stavy blaženosti vyměňují si manuály, divy ročních období se směšují, zanechávajíce mne na kolotoči, jež uvádějí do pohybu bezděčné pohyby.“ (Dílo XXIV, s. 287)

Tyto překvapující asociativní vztahy doplňuje obrazová báseň Karla Teiga a kaligram po Apollinairově vzoru – to vše nejlépe charakterizují Baudelairova slova z Hašiše, která cyklus uzavírají: „Nejprostší slova, nejvšednější představy nabývají pitvorného rázu i žasnete do konce...“ A vskutku zde najdeme také slovní hříčky, v nichž se dostávají slova do nenadálých spojení na základě eufonickém, a tak odhalují svůj prapůvodní význam, který už téměř nevnímáme, což z jiné strany navazuje na Nezvalovy básnické postupy z Abecedy atd.

Veršová a asociativní uvolněnost je ještě vystupňována v rozsáhlém „pásmu“ Koktejlů, v němž se střídají volné verše s popěvkou, rovněž vystavěnými na podobném asociativním principu. K charakteristice tohoto sledu obrazů a popěvků nám mohou opět posloužit Nezvalova slova: „Zamiloval jsem si nápoje skládající se z nejrozmanitějších směsí vůně a barev. Soudržnost trýznící kdysi stav mé mysli pominula. Vrhám se všemi směry za unikající myšlenkou.“ (Dílo XXIV, s. 287)

Nezvalových neobvyklých slovních spojení v Koktejlech si všímá také Šalda, který o těchto sekundárních asociacích říká: „Básník již zde mistrně analyzuje rozplývání se vědomí a jeho konečné zalití temnem zmaru.“ (Studie z české literatury, s. 170)

Tyto dva oddíly uzavírá přiléhavý citát z Cocteaua: „Býti dosti bystrým, dosti rychlým, abych rázem prošel směšné i smutné, to jest, v čem se cvičím. Víím, že mne to stojí býti nazývanu akrobatem nebo klaunem. Nezáleží na tom. Kéž bych měl ducha tak dobře způsobilého jak tito kejklíři mají tělo.“ Tato slova se dají ovšem vztáhnout na celou *Pantomimu*, a dokonce na její básnické postupy a tvarovou rozmanitost. Ne nadarmo Nezval zanedlouho napíše rozsáhlou apollinairovskou skladbu *Akrobat* (1927).

Nezvalovu *Pantomimu* uzavírá obrazová báseň Adé, která pokračuje v experimentu Apollinairových kaligramů. Zároveň však do hravosti Nezvalových veršů vnáší v závěru sbírky Adé svou podobou smutečného oznámení melancholii Nezvalova velkého předchůdce – Apollinaira.

Jak dokládá ve svých pamětech *Přítel Vítězslav Nezval* Jiří Svoboda, slovo ADÉ převzal Nezval z německé lidové písně Nicht wiederseh'n! (Víckrát ne!). Této „staré romantické rekvizitě loučení“ (v Máchově *Márince* najdeme: „Vale láska ošemetná / Adieu! Lebe

wohl!“) dává Nezval zařazením na závěr své sbírky nový význam, když ji klade do souvislosti se svými avantgardními básněmi. Tím jako by znovu řešil Apollinairovu devízu, podle které má moderní umění řešit „svár tradice a dobrodružství“. Ostatně toto platí pro převážnou část Nezvalovy básnické tvorby.

Pokud se pokusíme postihnout Nezvalův vztah k francouzským moderním básníkům a k tomu, jaký vliv měli na ustavení Nezvalovy poetiky v *Pantomimě*, dá se to vyjádřit jeho slovy z Přednášky o avantgardní literatuře: „Pohleďte na Rimbauda, jenž objevuje mezi představami podivné neobvyklé spoje, pohleďte na Mallarméa, jenž mění smysl francouzské syntaxe, aby osvětlil slova navzájem neobvyklými susedstvími. Čtěte Apollinaira, jenž ve verších nestejných délek ztělesňuje jímavou citlivost, která šlehá temným jazykem melancholie růžový jazyk sladkosti a kouzel, veselosti a rozmaru.“ (Dílo XXIV, s. 230)

Závěr

Česká řeč. Byla prý ve stádiu šestnáctého století. Jak se jí za to smát a jak strašně ji milovat a tlouci důtkami, když jsme se odhodlali vésti ji dvacátým stoletím. Hle, jaké možnosti čekají jejího básníka. Jaké zázraky: býti současně jejím dravým Villonem, melancholickým Mussetem či Máchou, jejím magickým a precizním Baudelairem, nevypočitatelným Rimbaudem a harmonickým Mallarméem, jejím frenetickým Apollinaiem – a pak soutěží součtu těchto kouzel. Českým básníkem a sám sebou.

Vítězslav Nezval

Tento úryvek z eseje Báseň, napsaného ve 20. letech, dokládá, jak velkou roli Nezval přikládal francouzské poezii a její tradici pro zrození „českého básníka“, tedy sama sebe. Přitom je zajímavé a důležité, že mezi francouzskými básníky jmenuje Máchu. Klade tak do souvislosti českou a francouzskou básnickou tradici, a právě tato souvislost měla nepochybně rozhodující vliv na genezi jeho poezie.

Víme už, že z těch francouzských básníků, které Nezval vyjmenovává, největší vliv v jeho básnických počátcích na něj měli prokletí básníci a Apollinaire.

Když jsme se ptali, jak probíhalo či mohlo probíhat Nezvalovo setkání s těmito básníky, zjistili jsme, že francouzské básníky Nezval znal pouze z překladů, a to zpočátku nepochybně hlavně z překladů Jaroslava Vrchlického. Zcela pominout nemůžeme skutečnost, že mohl znát, a jistě znal překlady jiných překladatelů, jak jsme se to pokusili ve zkratce shrnout v první kapitole naší práce. Sám Nezval ve svých pamětech připomíná své zaujetí pro Baudelairova a Březinova „podivuhodná oxymóra“ (příznačně zde vedle Baudelaira jmenuje také Březinu) už za gymnaziálních let v Třebíči. Z básní Charlese Baudelaira do Nezvalových veršů nepochybně vstupují vedle oxymór

další postupy, které tento básník pro moderní poezii objevil a ustavil. Tyto postupy jsme se pokusili analyzovat v rozborech Baudelairových básní *Vztahy* a *Exotický parfém* a zjistili jsme, že vedle tzv. synestezie nepochybně musely Nezvala zaujmout na Baudelairových básních proměny skutečnosti na základě smyslových asociací, odvíjejících se od baudelairovských *les correspondances*.

Český termín *souvztažnosti* Nezval ostatně bohatě využívá později ve své knize *Chtěla okrást lorda Blamingtona* (1930), kde analyzuje své *correspondances*, a velmi široce přitom v mnoha směrech jejich baudelairovské vymezení překračuje – především tím, že do nich zavádí svou asociativní básnickou metodu.

V prosté chronologii Nezvalova seznamování s francouzskými básníky stojí zřejmě na druhém místě Apollinaire, jehož *Pásmo* sice poznal už na počátku roku 1919 ještě za studia v Třebíči, ale které ho v této chvíli neoslovilo.

Doloženo ovšem máme, že v témže roce, tedy na sklonku roku 1919, se pro Nezvala stalo rozhodujícím poznání Rimbauda, kterého mu za jeho pobytu v Brně „vtiskl do ruky“ Jiří Mahen. Šlo o Rimbaudovy *Iluminace*, které vyšly v překladu Jiřího R. Marka pod názvem *Záblesky*. Toto osudové setkání Nezval na řadě míst ve svých textech evokuje. Zároveň mnohokrát zdůraznil Rimbaudův vliv na své vidění skutečnosti a na formování své poetiky. Apollinairovský vliv se pak rozhodující měrou prosadí o něco později.

Některé prvky Rimbaudovy poezie, které se uplatnily při formování Nezvalovy poetiky, jsme se pokusili doložit při analýze Nezvalových básní, ať už v *Mostu* či v *Pantomimě*. Viděli jsme, že do Nezvalovy poetiky přešlo především rimbaudovské zaujetí pro skutečnost v její zcela konkrétní a smyslové podobě, navíc také souvislosti a prolínání jejích konkrétních smyslových podob.

V Nezvalově poezii se to prosazuje právě v jeho asociativní metodě, díky níž jako *podivuhodný kouzelník* proměňuje skutečnost a znásilňuje ji do řetězců metamorfóz.

Když sledujeme základní chronologii Nezvalových setkání s francouzskou poezií, nemůžeme pominout, že Nezval ve výpočtu svých básnických úrovní mluví o tom, že v roce 1919 měl úroveň Paula Forta. Pro zrod Nezvalovy poetiky a pro její formování je toto tvrzení neobyčejně zajímavé, protože z poezie Paula Forta, jak jsme zjistili, mohl Nezval znát do roku 1919 v Čapkově překladu jedinou báseň, a sice Světélka, která vyšla v časopise *Národní listy* v roce 1917.

První překlady z Paula Forta mohl Nezval najít v *Conviviu* (1900), kde Neumann otiskl pod názvem Francouzské balady čtyři básně v próze bez názvu spolu s baladami Indický Bacchus a Helena. Na těchto textech mohla Nezvala zaujmout jejich rytmická uvolněnost, neboť se vlastně jedná o rytmizovanou a rýmovanou prózu, méně už jejich imaginativní podoba. V Lešehradově antologii *Moderní lyrika francouzská* (1902) mohl Nezval najít dvě Fortovy Ballady, ale obě jsou takového rázu, že nemohly mít na Nezvala jakýkoli vliv.

Ostatní Fortovy básně, které Nezvala zřetelně ovlivnily, vyšly až v Čapkově antologii v roce 1920. Nakolik byla Světélka pro Nezvala důležitá, dokládá to, že je dokonce celá cituje ve své předmluvě k Čapkově antologii a zdůrazňuje jejich „něžnou obraznost“, kterou klade do souvislosti s poezií *Mých přátel* Jakuba Demla. Tuto Demlovu knihu apostrof květin ovšem Nezval znal už za svých gymnaziálních studií, jak o tom píše Bedřich Fučík ve svém *Čtrnácteru zastavení* (1992). Pod vlivem *Mých přátel* napsal jeden z prvních otištěných textů svého básnického díla, báseň v próze Jak ke

mně příroda zahovořila (studentský časopis Svítání, 1919). Při srovnání Světélek a Demlových básní v próze se dá konstatovat, že vedle jejich „něžné obraznosti“, jak to Nezval později formuluje (1937), tyto texty spojuje volné kladení básnických obrazů vedle sebe. Z toho můžeme s jistou nadsázkou říci, že v roce 1919 měl Nezval nejen úroveň Paula Forta, ale také úroveň Jakuba Demla.

Rok 1920 Nezval spojuje s tím, že měl úroveň Guillaumea Apollinaira. V tomto roce ovšem vychází Čapkova antologie *Francouzská poezie nové doby*, kde Nezval může poprvé číst Apollinairovy básně *Rýnská podzimní* či *Zvony*, o nichž ve svých pamětech říká, že teprve když tyto básně „rozezvučely celé mé srdce“, pochopil Apollinairovo *Pásmo* a jeho poezii. Počátky vlivu Apollinairovy poezie na utváření Nezvalovy poetiky se pak zčásti uplatní už v jeho prvotině *Most* a pochopitelně daleko výrazněji v *Pantomimě*.

Stopy vlivu francouzských básníků jsme se pak pokusili najít v kapitole věnované sbírce *Most* z let 1919–1922, ve které se Nezvalovo poznání francouzské poezie obohacuje o básníky, s nimiž se seznámil až v Čapkově antologii. Při rozboru těchto vlivů jsme dospěli k tomu, že vedle podnětů zmíněných výše se díky Čapkově antologii Nezvalovo vidění skutečnosti rozšířilo, a také v ní našel další a nové impulzy pro nalezení svých osobitých básnických postupů.

Nejvýraznější stopy francouzských básníků, které v *Mostu* vystupují do popředí, jsme objevili při jeho motivickém rozboru. Především jsou to motivy z poezie Paula Forta, tedy z jeho básní *Píseň námořníka* či *Osudová píseň*, které Nezval uplatnil v básni *Poutník* či v básních–příbězích, jako jsou *Nádraží* či *Přístav*. Vedle motivů převzatých od Forta patří k převzatým motivům *neznámý muž* či *cizinec* z Vildrakovy básně *Krčma*. Tímto motivem Nezval obohatil

svou další báseň-příběh Tesař. Ostatní motivy, které se vztahují k dálkám, cestám, toulání a moři, najdeme ovšem také u jiných francouzských básníků, například v Rimbaudově Opilém korábu, obsaženém rovněž v Čapkově antologii a přeloženém již dříve S. K. Neumannem. Podobně můžeme mluvit o motivu cizince v stejnojmenné slavné Baudelairově básni v próze Cizinec. Tuto báseň mohl také znát v překladech Jaroslava Vrchlického, S. K. Neumanna a Hanuše Jelínka, kteří ji přeložili a vydali ve svých rozsáhlých výběrech překladů.

Některé romantické motivy podobného typu se ovšem mohly také do *Mostu* dostat díky romantickým veršům Musseta či Vignyho, které překládal Jaroslav Vrchlický.

Snové vidiny a motivy z dětství z některých básní, k nimž patří například Zasnění, mohly být inspirovány Rimbaudovými evokacemi dětství v *Iluminacích*. Spojení dětství se smrtí, tento máchovský oxymóron, příznačné pro *Most* i pro některá další Nezvalova díla z 20. let, může zároveň navazovat souvztažnost s Baudelairem.

V této souvislosti si nepochybně zaslouží připomenout v *Mostu* ojedinělý verlainovský tón a motivy v básni Bon Repos.

K dalším nepochybně převzatým motivům patří motivy zvířecích mlád'átek a soucitu, které jsou charakteristické pro poezii Francise Jammese a které zřetelně vystupují v básni Pašijová.

Apollinaire je pak v *Mostu* výrazně připomenut básní Dušičky, která přejímá nejen motivy jeho básně Rýnská podzimní, ale v níž také rezonuje její rytmická struktura.

Motivy a básnické obrazy v Nezvalově prvotině jsou v řadě básní kladeny volně vedle sebe. Podrobná analýza motivické výstavby a jejího postupného uvolňování by do jisté míry mohla dát odpověď na to, kdy jednotlivé básně vznikaly, protože Nezval nepochybně

vedle sebe řadí básně spíše podle témat a námětů než podle chronologie vzniku, což je vidět na samotném členění sbírky do pěti oddílů. V každém případě některé básně v *Mostu* skrývají a naznačují možnosti příštího nezvalovského asociativního řazení motivů. Nejvýrazněji to vystupuje v básni *Závěr*, kde můžeme tušit, že se v ní již prosazuje poznání apollinairovského *pásma*, ale zdaleka se zde nedá zatím mluvit o polytematičnosti, případně o řetězení a rozvíjení metafor, jak to bude zanedlouho pro Nezvala zcela charakteristické.

Pro převážnou většinu básní v *Mostu* je příznačná metaforická evokace skutečnosti, ale jen občas a sporadicky dochází k jejím metamorfózám, i když některé básně tento apollinairovský princip proměn skutečnosti naznačují a zanedlouho se to stane hlavním rysem Nezvalovy poetiky.

Rytmická výstavba *Mostu* kmitá od vázaného až k volnému verši a často je velmi uvolněná. Za uvolněnost rytmičky výstavby v některých básních Nezval nepochybně vděčí Paulu Fortovi, pro jehož poezii je tato uvolněná rytmička stavba charakteristická. Například to můžeme vidět v básni *Láska*, která začíná jambicky a pokračuje daktylotrochejsky. Tohoto střídání jambických a daktylotrochejských veršů Nezval hojně využije v *Pantomimě*. Podobně se dá mluvit o poučení z Apollinairovy básně *Rýnská podzimní*, pokud jde o kladení a střídání volného a rytmitovaného verše a využívání sporadického rýmu. Jako příklad nám může sloužit báseň *Dušičky*, kde najdeme dokonce i Nezvalem přejaté rýmové dvojice (např. stařeny / plameny).

V řadě básní (*Bon Repos*, *Domov*, *Milenec ticha* aj.) se mezi verši jiných rytmiček objevuje alexandrin, jehož použití se dá vysvětlit jednak vlivem francouzských básníků, protože je to verš Baudelairův, Rimbaudův, Mallarméův, jednak vlivem Březinovým,

který právě tento verš od Baudelaira převzal. Nesmíme však zapomenout na alexandrin Máchův.

Rytmická a tvarová výstavba v *Mostu* je tedy velmi rozmanitá, básně psané vázaným a rýmovaným veršem se střídají s básněmi psanými volným veršem, který je rýmovaný či nerýmovaný. Vedle rytmizace, jejímž pramenem může být vliv francouzských básníků, zde najdeme rytmy typicky české, vztahující se k české lidové písni a slovesnosti. Tato stránka *Mostu* už naznačuje příští Nezvalovo kouzelnictví a experimentátorství, pokud jde o rytmy a formy, a přestože Nezval nemohl znát vcelku Apollinairovy *Alkoholy*, můžeme s jistotou nadsázkou říci, že se po této stránce blíží svému velkému vzoru.

Ustavení Nezvalovy poetiky ve dvacátých letech představuje sbírka *Pantomima*, která vzniká od roku 1922 do roku 1924 a která dokládá, jak rychle, dokonce až překotně dokázal Nezval zúročit poučení a dosavadního poznání francouzské poezie. Její úvodní oddíl *Abeceda* totiž vzniká v témže roce, kdy vychází *Most*. Základním stavebním prvkem *Abecedy* je *asociativní metoda*, básnický postup poetismu, který Nezval spolu s Teigem vynalezli.

V *Abecedě* se Nezval snaží vyjádřit svět a to, jak ho vidí, na malých plochách čtyřveršových slok, navíc ve zcela jiné a nové perspektivě než doposud. Fascinaci pro realitu a její tajemství zdědil po Rimbaudovi a dovršuje Rimbaudovo hledání básnického slova, jež je *dostupné všem smyslům*.

Prostředkem tohoto hledání je pro Nezvala asociativní kontextová metafora především na základě tvaru a barev, a Nezval tak *vynalézá* po Rimbaudově vzoru novou smyslovou podobu té nejobyčejnější skutečnosti, jakou je například písmeno *abecedy* či den *týdne*. V řetězcích těchto metafor Nezval pokračuje v Apollinairových

stopách a dává jeho postupům novou a specifickou podobu a vytváří na tomto základě celé řetězce metamorfóz skutečnosti. Ke svému poučení z francouzských básníků se Nezval zcela otevřeně přiznává už tím, že do *Pantomimy* zařazuje citáty z Baudelaira, Rimbauda, Mallarméa a Apollinaira.

Vynález poetismu, jehož poetiku Nezval definuje v básni-eseji Papoušek na motocyklu – O řemesle básnickém a prakticky uskutečňuje v *Pantomimě*, je v podstatě syntézou Nezvalova pochopení a přehodnocení principů moderní lyriky, které před ním vynalezli francouzští básníci od Baudelaira k Apollinairovi. Stranou nemůžeme ponechat ani poučení, které si odnesl z české básnické tradice od Máchy k Březinovi.

Básnickým manifestem nového vidění skutečnosti je Nezvalova rozsáhlá básnická skladba *Podivuhodný kouzelník*, v níž Nezval klade před básníka úkol, aby „přetvářel krystaly staré skutečnosti v nový útvar“. Prostředkem k tomu je slovo, pomocí něhož básník – rádiový žonglér vytváří kaskády metamorfóz, jejichž symbolem je věčně zanikající a věčně znovu tryskající vodotrysk. Tento princip mnohonásobných metamorfóz můžeme také chápat jako Nezvalovu vzpouru proti splínu či pocitu existenciální úzkosti, který se Baudelairovi spojil s osudem moderního člověka a který Baudelaire do moderní poezie uvedl. Zároveň Nezvalovo spojení tohoto principu s přesvědčením o nevyčerpatelnosti skutečnosti a s vírou v revoluční proměnu společnosti můžeme vidět v souvislosti s utopismem Apollinairovým, který tento básnický postup spojoval s vírou v technické zázraky a pokrok.

Nedílnou součástí Nezvalovy poetiky, opírající se o řetězce metamorfóz, je polytematičnost a časová simultaneita, a Nezval tak na menších plochách svých básní v *Pantomimě* zhodnocuje a dovršuje

Apollinairovy stavební principy z jeho *Pásma*. Tento rys poetiky poetismu se prosazuje především v asociativním kladení a řazení motivů a básnických obrazů vedle sebe.

Pokud jde o tematickou a motivickou stránku *Pantomimy*, objevují se v ní na řadě míst žánry spojené s francouzskou literární a divadelní tradicí, ať už se jedná o pantomimu či comedii dell'arte nebo vaudeville, a s nimi postavy pierotů, kolombín a harlekýnů a příslušné motivy. Tyto žánry a postavy spolu s klauny a atmosférou cirkusů a panoptik vstupují do *Pantomimy* také v souvislosti se spojením poetismu s francouzskou avantgardou ztělesněnou jmény Apollinaira či Picassa.

Paralelně k této francouzské tematicko-motivické vrstvě *Pantomimy* se pojí tradice česká, jak ji představuje atmosféra předměstské zábavy, panoptik, předměstských divadel, tržišť, jarmarečních a kramářských písní. Do tohoto spojení vstupuje exotismus jako dědictví Baudelairova, Rimbaudova či Mallarméova exotismu, přetvářeného a přeneseného Nezvalem osobitě do českého prostředí.

Z francouzské literární tradice a dějin Nezval přímo přejímá řadu reálií, které tvoří nedílnou součást motivické výstavby jeho básní. Najdeme zde narážky na slavný exotický román *Pavel a Virginie*, na velmi populární a u Nezvalovy generace oblíbený román *Bubu z Montparnassu*, a dokonce titul básně Mireio 1923 je přímo odvozen z titulu milostného lyrického eposu Frédérica Mistrala.

Řada motivů se vztahuje k životnímu osudu a dílu Charlese Baudelaira, s nímž Nezvala nepochybně spojuje jeho tehdejší milostný vztah, který inspiroval oddíl *Pantomimy*, nazvaný Múza. Při kladení těchto historických a literárních motivů a narážek vystupuje do

popředí časová simultaneita: příběh Kleopatry je kladen vedle příběhu Baudelairovy Jeanne Duvalové či Leonardovy Mony Lisy.

Oproti *Mostu* se tvarová a rytmická podoba básní v *Pantomimě* stala ještě rozmanitější a bohatší. Tato žánrová a tvarová rozmanitost od čtyřverší, popěvků, kramářských písní, sonetu až k pantomimě, vaudevillu, fotogenické básni a rozsáhlé básnické skladbě by si zasloužila speciální analýzu. Nezval v *Pantomimě* nepochybně zúročil jak možnosti české lyriky, tak možnosti francouzských forem a žánrů. Objevují se zde navíc kaligramy, potvrzující Apollinairův význam při ustavování Nezvalovy poetiky. Je zajímavé, že v pozdějších Nezvalových sbírkách se útvar kaligramů už nikdy neobjevil.

Podobně jako o tvarové rozmanitosti je možno mluvit o rozmanitosti rytmické. Nezvalův rytmický rejstřík je nesmírně bohatý, od vázaného verše k verši volnému, od střídání vázaných a volných veršů v jedné básni, od rytmu lidových a předměstských popěvků, jarmarečních a kramářských písní až k prozaizovanému volnému verši či naopak hexametu a alexandrinu.

Už při charakteristice *Mostu* jsme konstatovali poměrně častý výskyt tohoto klasického francouzského verše. Ještě v bohatší míře najdeme alexandrin v *Pantomimě*. Vyskytuje se ovšem povětšinou uprostřed jiných a odlišně rytmicky uspořádaných veršů. Tak v Abecedě mezi jambickými verši ve čtyřverší věnovaném písmeni A najdeme dva alexandriny, jinde se zase alexandrin vyskytuje mezi trochejskými a daktylotrochejskými verši.

Jak prokázal Jiří Levý ve své studii o Čapkově významu v českém překladatelství (1957), Nezval ve své poezii (později také v překladech) využíval intonačních možností Čapkova alexandrinu, to znamená způsobu, jak Čapek překládal například Charlese Baudelaira. Souvisle je ovšem tímto Čapkovým baudelairovským alexandrinem

v *Pantomimě* napsána pouze pasáž v šestém zpěvu *Podivuhodného kouzelníka*, kdy se kouzelník střetává se smrtí a uvědomuje si, že jedinou jeho možností, jak se proti smrti vzepřít, chce-li být živ, je „proměnit se za živa“.

Z českých tradičních veršů se v Abecedě (např. čtyřverší na J Q), ale též jinde v *Pantomimě*, vyskytuje přímo v písňové formě, ale také v souvislosti s jinými formami a rytmy oktosylab.

Podobně vynalézavá je Nezvalova schopnost pracovat s rýmy a asonancemi, kde vystupuje do popředí především jejich stavební, asociativní a sémantická funkce, ale stranou nezůstává ani rafinované využití eufonických neshod či nedokonalostí a odchylek. Levý ve své studii rovněž prokázal, jak Čapek obohatil svými překlady z francouzské poezie české postupy při tvorbě rýmů a asonancí. Za analýzu by tedy nepochybně stálo, jak se Nezval na těchto nových typech rýmů a asonancí u Čapka poučil.

Jednou z výrazných stránek Nezvalovy práce s rytmem v *Pantomimě* je velmi časté střídání daktylotrochejského, trochejského a jambického verše na ploše jedné básně (např. *Abeceda*, *Týden v barvách*). Na tuto metrickou polymetrii u Nezvala a jeho současníků poukázal Miroslav Červenka, který tento způsob rytmizování básní popsal jako „jambotrochej s odchylkami“. (Dějiny českého volného verše, s. 70–73)

Z hlediska našeho pokusu o analýzu vztahů poetiky Vítězslava Nezvala k francouzské poezii je možno dále se ptát na to, proč se tak výrazně objevuje jak v *Mostu*, tak v *Pantomimě* jambický verš. Jamb je charakteristickým francouzským veršem. Bylo by tedy zajímavé prozkoumat, jestli tento bohatý výskyt jambu či jambotrocheje v prvních Nezvalových sbírkách nemůže být přece jen dalším

dokladem o vlivu francouzské jambické poezie při ustavení Nezvalovy poetiky.

Rytmické struktury a její problematiky v prvních dvou Nezvalových básnických knihách jsme se do jisté míry dotýkali jen v základních obrysech a okrajově, protože hlubší analýzy by přesáhly rozsah a možnosti naší práce.

Symbolem tohoto vlivu a jeho zakotvení v Nezvalově poetice nám může být občasné spojení českého klasického oktosylabu a francouzského klasického alexandrinu na ploše jedné básně, jak to najdeme například v sonetu Klára. Tento jev z jiné strany svědčí o tom, čeho jsme se už několikrát dotkli, totiž že Nezvalova poetika, jak se ustavila v jeho prvních dvou knihách, je nepochybně syntézou francouzské a české básnické tradice, a proto můžeme říci, že Nezval zcela oprávněně klade v našem mottu mezi francouzské básníky jméno Máchovo.

Přímých dokladů a důkazů o vlivech francouzské poezie jsme při svém zkoumání paradoxně de facto nenašli mnoho. A to především proto, že Nezval své francouzské vzory nenapodoboval. Sám přece o svých velkých a milovaných básnících řekl: „Jakmile jsem je plně pochopil, osvobodil jsem se od nich.“ V tomto směru měl Nezval zcela nepochybně pravdu a vlivy i podněty francouzské poezie jsou v jeho básních podzemně a tajemně skryté.

Měli bychom si také navíc uvědomit, jak o tom symbolicky svědčí příběh Fortových Světélek nebo také další básně z Čapkovy antologie či samotná geneze *Podivuhodného kouzelníka*, že pro vznik a formování Nezvalovy poetiky stačily malé impulzy, zjednodušeně řečeno titul Apollinairovy knihy, jedna dvě básně či několik básnických obrazů. Nezval se jimi nejen inspiroval, ale dokázal básnické postupy, obrazy, rytmy a formy francouzských básníků

natolik mistrně analyzovat, že bleskurychle pochopil poetiku toho či onoho básníka a její význam a přínos. Okamžitě tyto poznatky osobitě přehodnocoval, dále rozvíjel a na těchto základech vynalézal „zaujetí pro svůj způsob“ – tedy své vlastní originální postupy.

Když jsme se věnovali hledání stop a vlivů francouzské poezie ve sbírkách Vítězslava Nezvala *Most* a *Pantomima*, došli jsme na řadě míst k poznání, že tyto francouzské stopy a vlivy se tu zřetelněji, tu skrytěji snoubí s vlivy českými, ať už to je metaforické uchopení skutečnosti jako u Máchy a Březiny nebo Máchův či Březinův alexandrin či před-asociativní postupy Demlovy. Znamená to, že k úplnému uchopení toho, jak se ustavovala Nezvalova poetika, by bylo potřeba také hlouběji prozkoumat, které prvky a postupy do své poetiky Nezval vytěžil z české tradice. Vlastní tajemství Nezvalovy poetiky zřejmě a nepochybně spočívá v jeho syntéze české a francouzské poezie, z níž se zrodil Nezvalův poetismus jako jedinečná podoba evropské avantgardní lyriky.

Bibliografie

A. Původní literatura knižně

Apollinaire, Guillaume: *Alcools*, Poèmes 1898–1913, Paris, Gallimard 1920

Apollinaire, Guillaume: *Calligrammes*, Poèmes de la paix et de la guerre, Paris, Librairie Gallimard, 1925

Apollinaire, Guillaume: *Pásmo a jiné verše*. Uspoř. Adolf Kroupa a Milan Kundera; Z franc. originálů přel. Karel Čapek, Vladimír Holan aj. Praha, SNKLHU 1958

Apollinaire Guillaume: *L'Enchanteur pourrissant*, Paris, Gallimard 1971

Apollinaire Guillaume: *Les mamelles de Tirésias*, Paris, Gallimard 1971

Apollinaire, Guillaume: *Apollinaire, známý a neznámý*, vybral a uspořádal Adolf Kroupa, Praha, Odeon 1981

Baudelaire, Charles: *Květy zla*, přeložil S. Kadlec, Praha, SNKLHU 1957

Baudelaire, Charles: *Le Spleen de Paris*, Paris, Librairie Générale Française 1972

Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du Mal*, Paris, GF–Flammarion 1991

Bonnefoy, Yves: *Rimbaud par lui-même*, Paris, Seuil 1962

Breton, André: *Nadja*, Paris, Librairie Gallimard 1964

Čapek, Karel: *Francouzská poezie a jiné překlady*, Praha, SNKLHU 1957

Deml, Jakub: *Moji přátelé*, Praha, Odeon 1990

Fischerová-Nezvalová, Vlasta: *Kouzelná říše dětství Vítězslava Nezvala*, Praha, SNDK 1962

Fort, Paul: *Francouzské balady*, překlad Jiří Konůpek, Praha, SNKLHU 1960

Lešehrad, Emanuel: *Moderní lyrika francouzská (1860–1902)*, Praha, nákladem J. Otty 1902

Mallarmé, Stéphane: *Poésies*, Paris, Bokking international–classiques français 1993

Magická zrcadla – antologie poetismu, uspořádali Marie a Václav Kubínovi, studii doplnil Tomáš Vlček, Praha, ČS 1982

Nezval, Vítězslav: *Most*, básně 1919–1921, 1. vyd., Brno, nakl. S. Kočí 1922, 2. vydání, František Borový 1937

Nezval, Vítězslav: *Pantomima*, Praha, Ústřední studentské knihkupectví a nakladatelství (Pražské saturnálie) 1924

Nezval, Vítězslav: *Menší růžová zahrada* (Poesie), Praha, Odeon 1926

Nezval, Vítězslav: *Básně na pohlednice*, Praha, edice Aventinum 1926

Nezval, Vítězslav: *Blíženci*, Praha, Ladislav Kuncíř 1927

Nezval, Vítězslav: *Nápisy na hroby*, Praha, nakl. J. Otto 1927

Nezval, Vítězslav: *Chtěla okrást lorda Blamingtona*, Praha, Odeon 1930

Nezval, Vítězslav: *Skleněný havelok*, Praha, F. Borový 1932

Nezval, Vítězslav: *Zpáteční lístek*, Praha, Fr. Borový, 1933

Nezval, Vítězslav: *Praha s prsty deště*, Praha, F. Borový 1936

Nezval, Vítězslav: *Pražský chodec*, Praha, F. Borový 1938

Nezval, Vítězslav: *Ulice Gît-le coeur*, Praha, F. Borový 1936

Nezval, Vítězslav: *Pět minut za městem*, Praha, F. Borový 1940

Nezval, Vítězslav: *Schovávaná na schodech*, Dílo XIV, ČS 1952

Nezval, Vítězslav: *Milenci z kiosku*, Dílo XVII, ČS 1959

- Nezval, Vítězslav: *Manon Lescaut*, Dílo XVIII, ČS 1956
- Nezval, Vítězslav: *Balady Manoně*, Dílo XXXIV, ČS 1956
- Nezval, Vítězslav: *Z mého života*, Praha, ČS 1959
- Nezval, Vítězslav: *Moderní básnické směry*, 2. vydání, Praha, ČS 1964
- Nezval, Vítězslav: *Básně noci*, 7. vydání, Praha, Odeon 1966
- Nezval, Vítězslav: *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu (1921–1930)*, Dílo sv. XXIV, Praha, ČS 1967
- Nezval, Vítězslav: *Překlady I*, (Poe – Rimbaud – Mallarmé – Baudelaire), Dílo sv. XXXV, Praha, ČS 1982
- Poetismus*, antologie, uspořádali K. Chvatík a Z. Pešat, Praha, Odeon 1967
- Nezval, Vítězslav: *Básně z pozůstalosti*, editoři M a K. Blahynkovi, Dílo sv. V., Praha, ČS 1990
- Podzimní píseň Paula Verlaine v českých překladech*, antologie, uspořádal Patrik Ouředník, Praha, Volvox Globator 1993
- Porché, François: *La vie douloureuse de Charles Baudelaire*, Paris, Librairie Plon 1926
- Rimbaud, Arthur: *Oeuvres complètes*, Paris, Librairie Générale Française 1999
- Svoboda, Jiří: *Přítel Vítězslav Nezval*, Praha, ČS 1966
- Velké Trojhvězdi: Guillaume Apollinaire, Paul Eluard, Jacques Prévert*, antologie, uspořádal Václav Kubín, překlady K. Mařík, P. Skarlant, K. Sýs a J. Žáček, Praha, Mladá fronta 1986
- Verlaine, Paul: *Fêtes Galantes, Romances sans paroles, précédées de Poèmes saturniens*, Paris, Gallimard 1973
- Verlaine, Paul: *Slova na strunách*, uspořádali Petr Kopta a Jan Vladislav, KPP, Praha, ČS 1968

Vrchlický, Jaroslav: *Poesie francouzská nové doby*, Praha, Tisk a náklad. dra. Ed. Grégra 1877

Vrchlický, Jaroslav: *Studie a podobizny*, Praha, F. Šimáček 1892

Vrchlický, Jaroslav: *Moderní básníci francouzští*, Praha, F. Šimáček 1893

Vrchlický, Jaroslav: *Básnické profily francouzské*, Praha, F. Šimáček 1887

B. Původní literatura časopisecky

Apollinaire, Guillaume: *Zvony*, překlad S. K. Neumann, *Večery*, č. 6, 1914, str. 44, 7/2

Baudelaire, Charles: *Cizinec*, překlad S. K. Neumann, *Volný myslitel* 1, č. 1, 1900, str. 2, 1/11

De Régnier, Henri: *A rytíř nepřichází*, překlad S. K. Neumann, *Moderní revue* 3, 1897, sv. 6, č. 4, str. 101, 8/7

Duhamel, Georges: *Vzpomínky na Tvou nemoc*, překlad S. K. Neumann, *Červen* 1, 1918-1919, č. 4, str. 54-55, 18/4

Fort, Paul: *Francouzské ballady* [básně v próze, 4 prózy bez názvu, dále *Indický Bacchus* a *Helena*], překlad S. K. Neumann, *Moderní revue* 6, sv. 11, č. 3-4, 1899-1900, str. 98-103

Jammes, Francis: *Ty jež's mne nezranila*, překlady S. K. Neumann, *Moderní revue* 6, sv. 11, 1899-1900, č. 3-4, str. 87-90, 8/1

Rimbaud, Jean Arthur: *Opilá loď*, překlad S. K. Neumann, *Lumír* 36, 1907-1908, č. 10, str. 455, 15/7

Rimbaud, Jean Arthur: *Tušení*, překlad S. K. Neumann, *Lumír* 38, 1909-1910, č. 1, str. 11, 16/10

Rimbaud, Jean Arthur: Komedie ve třech polibcích, překlad S. K. Neumann, Lidové noviny 18, č. 290, 1910, str. 9, 22/10

Rimbaud, Jean Arthur: Hledačky vší, překlad S. K. Neumann, Večery, č. 8, 1914, str. 59, 21/2

Verlaine, Paul: Nascita De Venere. Venuše, vzpřímená na nejkrásnější lastuře, Moderní revue 2, sv. 3, 1895-1896, str. 106, 8/2

Verhaeren, Emile: Smrt pláně (La Plume. Du 1^{ier} au 15^e avril 1895), Konec století 1, č. 3, str. 21, 20/7

Verhaeren, Emile: Sladký mnich, Moderní revue 2, sv. 4, č. 1, str. 12-13, 8/4

B. Odborná literatura

Adéma, Pierre Marcel: *Guillaume Apollinaire*, KPP, Praha, ČS 1981

Ani Labuť, ani luna, sborník k stému výročí smrti K. H. Máchy, red. Vítězslav Nezval aj., Praha, Concordia 1995

Billy, André: *Apollinaire*, Paris, Pierre Seghers 1956

Berranger, Marie-Paule: *Douze poèmes de Rimbaud*, analysés et commentés, Paris, Marabout 1993

Désalmand Paul et Bruno Hongre: *Douze poèmes de Baudelaire*, analysés et commentés, Paris, Marabout 1993

Černý, Václav: *Francouzská poezie 1918–1945*, Praha, KRA 1994

Červenka, Miroslav: *Dějiny českého volného verše*, Brno, Host 2001

Fučík, Bedřich: *Píseň o zemi*, Praha, Melantrich 1994

Fučík, Bedřich: *Kritické příležitosti II*, Praha, Triáda 2002

Fučík, Bedřich: *Rodná krajina básníkovy*, Praha, Triáda 2003

Jelínek, Antonín: *Vítězslav Nezval*, Praha, ČS 1962

Lagarde et Michard: *XIX^e siècle – Les grands auteurs français*, Paris, Bordas 1985

Lagarde et Michard: *XX^e siècle – Les grands auteurs Français*, Paris, Bordas 1992

Pia, Pascal: *Baudelaire par lui-même*, Paris, Seuil 1954

Pleché, François: *Bolestný život Baudelairův*, přeložil Svata Kadlec, Praha, Orbis 1934

Sartre, Jean-Paul: *Baudelaire*, Paris, Gallimard 1963

Štyrský, Jindřich: *Život J. A. Rimbauda*, Praha, ČS 1972

Taufer, Jiří: *Vítězslav Nezval – Literární studie*, Praha, Práce 1976

Verlaine, Paul: *Prokletí básníci*, Praha, Otto Girgal 1946

Vodička, Felix: *Francouzské impulsy v literatuře 19. století*, Praha, Karolinum 2003

C. Studie a články

Blažíček, Přemysl: O smyslu Nezvalovy poezie, in *Kritika a interpretace*, Praha, Triáda 2002, s. 46–68

Binar, Vladimír: Trialog, Praha, *Revolver revue* č. 32 1996, s. 167–207

Fučík, Bedřich: Návrat podivuhodného kouzelníka, in *Piseň o zemi*, Praha, Melantrich 1994, s. 281–291

Fučík, Bedřich: Nad Čapkovými překlady, in *Kritické příležitosti 1933–1944*, Praha, Triáda 2002, s. 83–86

Levý, Jiří: Čapkovy překlady ve vývoji českého překladatelství a českého verše, in Karel Čapek *Francouzská poezie nové doby a jiné překlady*, Praha, SNKLHU 1957, s. 374–406

Mukařovský, Jan: Francouzská poezie Karla Čapka, in *Kapitoly z české poetiky*, 2. vydání, Praha, Svoboda 1948, s. 265–269

Nezval, Vítězslav: O sobě, in *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu* (1921–1930), Dílo XXIV, Praha, ČS 1957, s. 124–125

Nezval Vítězslav: Báseň, in *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu* (1921–1930), Dílo XXIV, Praha, ČS 1957, s. 60–61

Nezval, Vítězslav: Předmluva k Abecedě, *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu* (1921–1930), Dílo XXIV, Praha, ČS 1957, s. 127

Nezval, Vítězslav: Prsy Tiresiovy, *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu* (1921–1930), Dílo XXIV, Praha, ČS 1957, s. 64–65

Nezval, Vítězslav: Návěsti o poetismu, in *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu* (1921–1930), Dílo XXIV, Praha, ČS 1957, s. 134–135

Nezval, Vítězslav: K mému překladu z Rimbauda, in *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu* (1921–1930), Dílo XXIV, ČS 1957, s. 200–207

Nezval, Vítězslav: Film, in *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu* (1921–1930), Dílo XXIV, ČS 1957, s. 101–115

Nezval, Vítězslav: Guillaume Apollinaire, in *Pásmo a jiné verše*, Praha, SNKLHU 1958, s. 9

Pešat, Zdeněk: Apollinairovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poezie, in *Struktura a smysl literárního díla*, Praha, ČS 1966, s. 109 až 125

Šalda, F. X.: O nejmladší poezii české, in *Studie z české literatury*, Praha, ČS 1961, s. 135–187

Šalda, F. X: Božský rošťák, in *Šaldův zápisník*, r. 2, 1929 až 1930, ČS 1991

Teige, Karel: Charles Baudelaire, in *Výbor z díla I*, Praha, ČS 1966, s. 168–219

Teige Karel: Poetismus, in *Výbor z díla I*, Praha, ČS 1966, s 121–128

Teige, Karel: Manifest poetismu, in *Výbor z díla I*, Praha, ČS 1966, s. 323–359

Teige, Karel: Guillaume Apollinaire a jeho doba, in *Výbor z díla I*, ČS 1966, s. 371–404

Teige, Karel: Hyperdada, in *Výbor z díla I*, Praha, ČS 1966, s. 235–242

Teige, Karel: Ultrafialové obrazy čili artificialismus, in *Výbor z díla I*, Praha, ČS 1966, s. 318–322

Veselý, Jindřich: Jaroslav Vrchlický – překladatel Baudelaira, in *Jaroslav Vrchlický a Josef Holeček (1853 – 2003)*, Praha, Univerzita Karlova 2004, s. 59–68

D. Dějiny literatury a slovníky

Dějiny české literatury II a III, Praha, ed. F. Vodička a M. Pokorný, Československá akademie věd 1960–1961

Dějiny české literatury IV, ed. J. Mukařovský, Praha, Victoria Publishing 1995

Česká literatura od počátku k dnešku, ed. J. Holý, J. Janáčková, J. Lehár a A. Stich, Praha, nakl. Lidové noviny 1998

Lexikon české literatury A–O, ed. V. Forst a V. Opelík, Praha, Akademie 1985–2000

Dr. Jan Novák, dr. Arné Novák: *Přehledné dějiny literatury od nejstarších dob až po dnešek*, IV. Přepřacované a rozšířené vydání, Olomouc, R. Prombergr 1936–1939

**E. Citáty k Úvodu, jednotlivým kapitolám, podkapitolám
a Závěru:**

Úvod: Vítězslav Nezval – Báseň, in Falešný mariáš, *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu* (1921–1930), Dílo XXIV, Praha, ČS 1967, s. 61

1. kapitola: Vítězslav Nezval – Průvodce mladých básníků, in *Francouzská poezie nové doby*, Praha, SNKLHU 1957, s. 5–11

2. kapitola: Karel Čapek – Poznámky překladatelovy, in *Francouzská poezie nové doby*, Praha, SNKLHU 1957, s. XXVI, Praha, ČS 1967, s. 125

3. kapitola: Vítězslav Nezval – O sobě, *Manifesty, eseje a projevy z poetismu* (1921–1930), Dílo XXIV, Praha, ČS 1967, s. 62

– podkapitola Nezvalova předmluva Průvodce mladých básníků, motto in Vítězslav Nezval *Z mého života*, Praha, ČS 1959, s. 65

4. kapitola: Vítězslav Nezval – Návěští o poetismu, *Manifesty, eseje a projevy z poetismu* (1921–1930), Dílo XXIV, Praha, ČS 1967, s. 134

Závěr: Vítězslav Nezval – Báseň, in Falešný mariáš, *Manifesty, eseje a projevy z poetismu* (1921–1930), Dílo XXIV, Praha, ČS 1967, s. 62