

## Jednota a rozpory moderní tvorby

V Nezvalově tvorbě se setkáváme s mnoha verši, které jsou přístupné i čtenářům zcela neobeznámeným s taji moderní poezie. Prostota a samozřejmost těchto básní je spřízňuje s klasickou poezií Máchovou a Nerudovou, s oblastí lidové poezie. Není na nich nic provokativního, nečekaného, zašifrovaného:

---

Až budeš stařícká až budeš nedoslýchat  
Až budeš tiše příst v svých pilných rukou stín  
Až celé ustydnou až budu na ně dýchat  
Až jednou zestárne tvůj skotačivý syn...

*/sb. Matka Naděje/*

Při řece Rokytne  
se perou bílé husy  
Sám samotinký jdu si  
Nebe je blankytné

Ty kraji plný lip  
a bramborových polí  
pročpak mě srdce bolí  
Kdysi nám bylo líp

*/sb. Pět prstů/*

Nezval psal však také básně, verše, obrazy zcela jiného typu. Jsou tak nečekané, nezvyklé, že je mnozí čtenáři v první chvíli označí za pouhé nesrozumitelné a svévolné nakupení slov:

---

A  
nazváno bud' 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

*/sb. Abeceda/*

Draci sto let nevětraných konfekcí se vyhrnuli  
na náměstí  
Je to ryba s ocasem pohovky



V drogerii pod širým nebem

Jede cyklista

Je namydlen ještě od loňského roku holiči podřimují

*/sb. Praha s prsty deště/*

Jindy zase v Nezvalových básních nacházíme podivuhodné soužití výrazů zcela prostých a jasných s metaforami zarážejícími svou bizarností a tajemností:

Jak je krásný zvyk zahradníků

chránit ovoce na stromech v malých sáčcích

Jako vy přikrýváte nahá řadra košilí

Krásná jak džber vody převržený v smutečným domě

Krásná jak jehla v březové kůře na níž je vryt

letopočet

Krásná jak makovice již se dotkl zvon

Krásná jak střevíc plující za povodně podél okna

s petrolejovou lampou

Krásná jak hranice dříví na níž usedl motýl

— — —

Krásná jak slza v oku

Krásná jak vlásečnice hodinek v uchu koně

Krásná jak diamant v pušce kondotiéra

Krásná jak chrup vtisknutý do jablka

Krásná jak stromy v Luxemburské zahradě

ovázané škrobeným plátnem

*/sb. Žena v množném čísle/*

Čtenáři těchto veršů si mohou položit otázku: Proč básník, dovede-li hovořit prostě, melodicky, bezprostředně, proč se dopouští „násilí“ na básnické řeči, proč je jeho obraznost zašifrovaná, nesrozumitelná, podivná? Proč některé jeho básně nesou pečeť jakéhosi katastrofismu, proč je v nich porušována logika naší obraznosti, proč se vedle sebe ocitají věci, pojmy a slova, jež k sobě nepatří?

Biblická průpověďka praví, že někdy je čas shromážďování kamení, někdy čas rozmetávání kamení.

Tento okřídlený výrok platí v jistém smyslu i pro moderní básníky, jejichž tvorba se klene nad nejdramatičtější úsekem lidských dějin. A platí to rovnou měrou i pro malíře, hudebníky, divadelní umělce.

Nezval — jako nejtypičtější představitel avantgardních směrů v českém básnictví — od svých počátků cílevědomě rozšiřoval oblast poezie, chtěl vyzpívat novou skutečnost dvacátého století, která se již „nevešla“ do starších forem, která nemohla

být vyslovena řečí a „pravidly“ klasické poetiky. Realita moderního města, rozmach techniky, zrychlení životního tempa, proměna smyslů moderního člověka, které jsou denně vystaveny útokům zcela nových optických a sluchových vjemů — to je jedna část nové pevniny, nové reality našeho věku, již se Nezval pokoušel novou tvorbou vyjádřit, obsáhnout, dobyt.

Konečně jsem hodil do ohně starý přírodopis

Čím mně může býti ještě Linnéova soustava

Jsem člověk to znamená že cítím

A chci se dorozumět s lidmi o všech tajemstvích

Ať jiní zkoumají přirozenou povahu hmoty

Já zkoumám přirozenou povahu svých pocitů

A dávám věcem nová jména

Abych definoval jejich lidskou rovnici

Narodil jsem se v prvních dnech dvacátého věku

Mé dětství si hrálo s jinými zázraky

než děti devatenáctého století

Mých her se zúčastnily též stroje

Byl jsem bezděčným svědkem rozkvětu všech věd

*/sb. Žena v množném čísle/*

Vědecká, technická a civilizační revoluce naší doby byla provázena také prudkými zvraty a srážkami v oblasti společenských vztahů a hlubinnými, nesnadno postižitelnými procesy v lidské psychice. Zostřující se protiklady soudobého světa v období socialistických revolucí a válek zachvacujících celé kontinenty poznamenaly sociální realitu zvláštním napětím, které neznalo devatenácté století. Všechno jako by bylo v pohybu: předmětná skutečnost, vztahy mezi lidmi, vědomí hodnot, vidění světa i duševní, psychické a smyslové ustrojení člověka podléhaly v „nervózním“ 20. století rychlým a nečekaným změnám. Moderní doba nebyla pouze velkolepou výměnou kulís, ale také člověka, jejího tvůrce a aktéra. Kladl-li si Nezval za cíl „zkoumat přirozenou povahu svých pocitů“, „dávát věcem nová jména“, „definovat jejich lidskou rovnici“, pak tím jen přesně formuloval poslání moderní poezie a — koneckonců poezie vůbec.

Obojí úkol — pojmenovávat novou skutečnost a analyzovat citovost, senzibilitu moderního člověka — chápal Nezval jako nedělitelný, jednotný tvůrčí a objevitelský proces. Nerozlišoval větší a vnitřní skutečnost, vzdal se jak metody popisu objektivní reality, tak také běžných postupů psychologické a „náladové“ kresby, jak ji známe například z poezie na přelomu století. Šlo mu především o přesnou a co možno nejvěrnější evokaci osobních pocitů; snažil se při tom pojmenovat i ty dosud jen tušené, nezřetelné a nepoznané — a často také popírané



a zapírané — psychické okamžiky i stavy, jejichž význam pro každodenní život člověka se ukázal teprve ve světle objevů soudobé materialisticky orientované vědy, ve světle zjištění, která otřásla mnohými tradičními představami a předsudky. „Pro básníka dnešního věku,“ napsal Nezval, „se stane profáním užívání náladových obrátů, jako: bylo to nevyslovitelné, bylo to zvláštní, nedefinovatelné, byl to podivný pocit, pro který není jména. Právě tyto mezery ve výrazu klasiků a impresionistů jsou místy, která se nabízejí básníkovi tohoto věku...“

Nezvalův obrat k subjektivitě, k oblasti osobních pocitů, prožitků, smyslových vjemů, podvědomých procesů, snů, představ ap. neznamenal, že by si básník zúžil oblast svých výzkumů nebo že by si dokonce uzavřel dveře k objektivní realitě. To by platilo jen v tom případě, kdyby byl básníkem introvertního, tj. do sebe zahleděného vidění, kdyby kladl mezi své pocity a skutečnost, mezi slova a realitu nepřekročitelnou přehradu. Domínující, určující složkou Nezvalovy psychiky byla smyslová aktivita, která udržovala jeho vědomí a obraznost v neustálém chvějivém kontaktu s vnějším světem. To je oněch pověstných „36 antén“, o nichž píše v jednom z poetistických manifestů. Parafrazující starého filosofa, můžeme říci, že v Nezvalově poezii nebylo nic, co by nebývalo prošlo jeho smysly a smyslovou pamětí. Obrazy a jednotlivá slova chápal Nezval zcela konkrétně: slovo nebylo pro něho pouhým pojmenováním, stínem vrženým skrytou a neuchopitelnou věcí, ale realitou, která sama opalizuje vůněmi a barvami označované skutečnosti.

Kdykoli stojí umění před problémem vyjádřit novou skutečnost, musí řešit také otázku nových výrazových prostředků. Proces dobývání nových oblastí reality, nových způsobů estetického osvojování světa je rozporný.

Má stránku destruktivní a konstruktivní. Nejdříve je třeba rozmetat staré jistoty, ustálené představy. Nejdříve je třeba rozrušit klid, uspokojení, pohodlné opakování vtěřejších pravd. Ale už v tomto destruktivním procesu, kdy jsou rozvráceny ustálené básnické formy, kdy do umění pronikají dosud nekánonizované výrazy a slova, barvy a tóny, kdy je rozbíjen ustálený — a jak se každému zdá: přirozený — způsob rozvíjení básnického tématu, kdy je starý pořádkový princip nahrazován novým, napohled chaotickým a disharmonickým, kdy je divák na každém kroku jakoby zrazován a dezorientován — už v tomto složitém popírání starých forem a zvyklostí rodí se nová „pravidla“ básnické řeči, nové jistoty, nový tvůrčí řád.

Duch revolty, který ovládal Nezvalovu tvorbu a který ji samu čas od času vystavoval kritické revizi, neomezoval se pouze na oblast estetických konvencí: touha po osvobození lidských smyslů, vnímání a obraznosti z pout tradičních klíšé, jež spoutávaly rozlet senzibility člověka ve světě zautomatizovaných vztahů, logicky se spojovala s vědomými útoky proti buržoaznímu konzervatismu, proti oficiální morálce, ideologii, politice. Nezval nebyl jen revolucionářem v poezii, ale také

stoupencem marxistické myšlenky, komunistou, hlasatelem nového světa, který vzejde z revoluce sociální a socialistické. Mezi obrodou smyslů a proměnou společenských vztahů vidí Nezval oboustranné souvislosti: někdy tyto dvě oblasti lidské skutečnosti slučuje i za cenu krátkého spojení.

Na dně Nezvalovy revoltující aktivity, v pozadí všech jeho novátorských činů, jež se nevyhýbaly ani provokativním gestům, je skryta touha po harmonii mezi člověkem a vnější skutečností, mezi individuem a společností. Cílem revoluce a svobody je životní klad; jeho nejvyšší mírou je lidské štěstí: „Odevzdal jsem svůj lístek ve znamení revoluce, neboť jsem ten, jenž cítí osudnou nutnost štěstí.“

Z hlediska praktické realizace revolučních cílů utopická vidina a romantická touha než jako reálný sociální program opírající se o přísnou racionální úvahu. Nezval nebyl společenským analytikem, důležitější bylo pro něho vždy to, co „má být“, než to, co „jest“. Proto však ještě nemusíme souhlasit s pedanterií některých vykladačů jeho poezie, kteří jsou nespokojeni, neobstojí-li ty či ony Nezvalovy básně ve světle daných ideologických a poznávacích kritérií. (Bylo by koneckonců stejně pošetilé vytýkat Podivuhodnému kouzelníkovi naivní pojetí socialistické revoluce jako třeba básni Z domoviny idealizací padesátých let. Jde o to, že myšlenkové poselství Nezvalových veršů nemůžeme nikdy posuzovat vně jejich obrazné, smyslové a citové intenzity.)

Tvůrčí vývoj dobyvatelů nové skutečnosti, nové krásy není jednoduchý. Nelze z jejich tvorby nic předem vylučovat. Některé části jejich tvorby, které mají malou nebo zcela nepatrnou společenskou odezvu, které jsou mnoha lidem nesrozumitelné, nemůžeme jednoduše odsoudit jako pouhé omyly a bloudění. Tvůrčí proces iniciátorů nových uměleckých cest má své složitě a nesnadno postižitelné zákonitosti. Kdo může popřít, že často právě ona napohled nepochopitelná, temná, bludná místa v básnickově tvorbě podmiňují vznik děl, jež považujeme za mistrovská, jež nás uchvacují a jež pro nás odkrývají cenné poselství o člověku a světě? A což nám naše vlastní zkušenost nepřináší dosti důkazů o tom, že vnímání uměleckého díla je značně proměnlivé a že často mnohé verše, obrazy, skladby, které se nám ještě před časem zdály nepřístupné a k nimž jsme měli lhostejný vztah, za jistých okolností začínají k nám promlouvat jako naléhavé svědectví a svým intenzivním způsobem odsouvají do pozadí díla, jimž jsme kdysi dávali jednoznačně přednost?

Někteří lidé litují, proč například Picasso nemaluje stále tzv. realistickou technikou, když ji tak dokonale ovládá. V Picassově tvorbě se vedle sebe ocitají věci na první pohled zcela protichůdné. Na jedné straně jsou tu obecně srozumitelná díla, jako například rané obrazy s cirkusovými a sociálními motivy, klasicisticky čisté a vypracované portréty, kresby a grafiky s náměty ze španělského venkova nebo ze světa antické mytologie,



a na druhé straně složité destrukce tvarů, reálných předmětů, lidských těl a tváří, jež často připomínají anatomické studie a jež bývají spojovány právě tak s tematikou destrukce a katastrofy jako s běžnými náměty figurálními a předmětnými.

„Mým ideálem umělce je Picasso,“ napsal Nezval, v jehož tvorbě rovněž nelze oddělit od sebe jedním řezem díla takzvané srozumitelná od nesrozumitelných, tradiční od novátorských. Nesmí nás překvapit, najdeme-li u Nezvala v těsné časové blízkosti verše značně protikladné, objevíme-li v téže sbírce básně nejružnějšího charakteru a zaměření. Nezval patří k těm velkým moderním polyfonním tvůrcům, kteří přímo programově směřují k zachycení mnohostrannosti životní reality, kteří ignorují ustálenou hierarchii uměleckých druhů a stylů a bez rozpaků kladou vedle sebe vznešené a nízké, patos a ironii, výzvu a popěvek, tragédii a frašku, přísnou kompozici a tříšť nápadů, velkorysost a banalitu: „Potřebuji psát kratinké verše vedle metaforických širokých komplexů, něžné rýmy vedle nerytmovaných obrazů, malé i velké scény, scénária pro balety, filmy, rádio, glosy.“

Pestrý vějíř uměleckých druhů a forem, jichž Nezval ve své tvorbě štědře využíval, na jedné straně otevíral dosud nepoznané pevniny lidské fantazie a tvořivosti a na druhé straně se bezprostředně dotýkal zprofanované domény boha Marsya, tj. „nejškromnějšího umění“ a kýče. Nešlo tu pouze o bohatý rejstřík kostýmů pro příležitostné převleky neustáleného, próteovského tvůrčího subjektu, ale o symptomy jeho častých a protikladných vnitřních proměn. Nezval si toho byl vědom a dokonce o to usiloval: „Šalda dobře říkal v přednáškách, mluvě o Shakespearovi, že tím větší básník, čím víc rozdílnějších já v sobě najde, v čím víc charakterů se dovede proměnit... Básník musí vidět své objekty z dvou pólů, musí vědět, že nic samo o sobě není samospatitelným, vidět současně ano a ne.“

Přestože musíme respektovat zmíněné protiklady Nezvalova tvůrčího typu, vývoj jeho tvorby lze s jistým zjednodušením sevrít do tří základních období.

První etapa — rozvíjející se ve dvacátých letech — je ve znamení *poetismu*, tvorbu třicátých let charakterizuje napětí mezi *surrealistickou* metodou a mezi úsilím o vyjádření společenských rozporů a konečně třetí, poválečné období charakterizuje konfrontace dosavadních složek a výsledků básníkova díla se zcela novou společenskou realitou, se zkušeností poválečného socialistického, revolučního procesu.

## Zdroje obraznosti

Základem Nezvalovy tvůrčí metody je smyslově konkrétní vidění skutečnosti. Na rozdíl od jiných uměleckých metod, které tíhnou k obecnému, pojmovému, logickému postižení sku-

tečnosti, Nezval už od dob poetismu postavil na první místo konkrétní jednotlivinu, individuální zážitek, empirické poznání.

Například symbolisté, kteří každým slovem a každým básnickým obrazem chtěli vyjádřit nějakou skrytou ideu, nějaký tajemný životní obsah nesdělitelný přímým pojmenováním, pracovali se stálým básnickým podtextem. Mluví-li symbolický básník například o zahradě, stromu, lilii nebo cestě, nemá na mysli nějakou konkrétní zahradu se stromy a květinami. A cesta neznamená nějakou určitou silnici nebo úvoz, který by bylo možno vidět někde ve venkovské krajině. Logika básnického vývoje — a nejen vývoje poezie, ale i celé společnosti, celého poznání a myšlení — vede k tomu, že kolem určitých slov, frazeologických obrátů a výrazových prostředků se nakupí celé vrstvy asociací a významů, proměny, pod nimiž se jako pod násosem prachu ztrácí původní význam slova a celých slovních seskupení.

„My staří okoralí lidé,“ napsal F. X. Šalda ve stati o poetismu, „nevnímáme čistých senzací; všechno jest již utříděno pamětí, zlogიცizováno, proměněno v odtazitá rozumová schémata — i jest nám těžko vejítí ve stav blízký stavu dětskému nebo divoškému, kdy k nám hovořily pocity svou čistou, sladkou řečí.“

A tu přichází básník. Pojmenovává věci, jako by je poprvé viděl, jako by neměl paměť zatíženou tradičními asociacemi a pojmy.

„Vymaniv se ze všeobecných asociací, které jsou lidem vnuceny literaturou a společenským životem, ... jsem dojmán více lilií, kterou jsem jednoho rána v dětství přelomil při honičce, než lilií, která je obecným symbolem čistoty.“ „Kdykoliv jsem vyslovil slovo skříň,“ pokračuje Nezval v úvaze o svém vztahu ke slově, představám a básnické řeči, „myslil jsem na starou rodinnou skříň, podobající se skříní, jakou jsem viděl v úmrtním pokoji Otokara Březiny, na skříň, ve které jsou staré otcovy kabáty, z nichž každý mně připomíná několik roků dětského uplynulého života, vraceje mi minulé výhledy oknem, zemřelé venkovy, koně zahynuvší ve válce, litanie odpoledních pobožností, cyklisty projíždějící vesnicí, agenty s látkami, které mne seznamovaly s neznámým druhem vůni, jež jsem měl poznati po mnoha letech ve městě a jež mne téměř rozplakávaly mezi starodávnými vestami, v jejichž kapsičkách jsou dosud knoflíky, s nimiž jsem si hrál za podzimních dní, oddávaje se opojení, jehož původ tkvěl ve vůni česnekových nati, které vázaly do věnce na chodbě služky, k nimž jsem poután, neboť mně představovaly pohádkové hrdinky.“

Nezvalův citovaný výrok názorně odhaluje zdroje básníkovy představivosti. Je to živelná síla, která je neustále v činnosti a kterou každý jev, každé slovo, každý emocionální a smyslový vjem rozvlní v dlouho doznívající řetězce představ. Nezvalova obraznost se vymaňuje z pout ustálených, vžitých asociací tím, že vychází vždy z osobních prožitků, že nese vždy pečeť osobní



paměti, že se neustále obrozuje stykem s nevyčerpatelnými zdroji dětské zážitkové sféry.

Nezval často zdůrazňoval, že pro básníka je neobyčejně důležitá „smyslová paměť“, schopnost vidět všechny věci a pojmy v jejich konkrétnosti, v jejich přímých vztazích k autorovu osobnímu prožitku, k jeho životní empirii.

„Je jisté,“ napsal Nezval, „že básník, který používá své konkrétní paměti při psaní poezie, má velikou výhodu před básníky píšícími bez paměti. Ti jsou abstraktní, mlhaví, slovně neúnosní. Slovo pro ně nemá tíži, nemá specifickou váhu. Je jim pomůckou k přemýšlení, pomůckou vnějškové sdělovacího rázu. Básník, jehož slova jsou jako zrcadla, v nichž se odráží jeho paměť, jeho život a smyslová zkušenost, nebude nudit čtenáře.“

Konkrétnost Nezvalovy básnické metody se projevuje nejrůznějšími způsoby, promítá se do všech složek výstavby básnického díla.

Tak především je patrna ve vztahu k tématu. Nezval se vyhýbá abstraktním námětům, objektem jeho poezie není nikdy myšlenkové sdělení, morální sentence, logický paradox ap. I tam, kde se pokouší evokovat obecnější skutečnosti, jako například v četných „pásmech“, v nichž je zachycena polyfonie určitého místa, doby, osudu, zážitku (Premier plan, Akrobat, Edison, Signál času, Pět minut za městem aj.), neopouští základnu své senzibility, která jakoukoli obecnější realitu rázem rozloží v kaskády konkrétních obrazů.

V prvním tvůrčím období, jež bylo ve znamení poetismu, odrazovým můstkem básnickovy fantazie bývá velmi často určitá konkrétní věc: deštník, vajíčko, pohár, špendlík atd. Přítom ovšem Nezval neklade důraz na sám zobrazovaný předmět — jak to činili například žánroví realisté nebo impresionisté —, ale především mu jde o intenzitu básnických obrazů, jež daný jev je s to v něm vyvolat.

Nezval v básních nepopisuje předměty ani se nesnaží je čtenáři přiblížit prostřednictvím nějakého obrazného pojmenování. Jeho činnost směřuje k rozvíjení obrazů, jež jako by se snažily osamostatnit, jako by se od zobrazovaného předmětu pouze odrážely.

Půvab a osobitost Nezvalových básní psaných na tato drobná témata je v tom, že uvolňují hru představ, že spojují v nezvyklých vztazích slova a obrazná pojmenování, že osvěžují naši vnímavost a fantazii.

Mezi realitou a básnickým obrazem nebývá u Nezvala jednoduchá souvislost. Obraz se často dotýká skutečnosti, předmětného jevu jen podružnou vlastností, báseň má charakter zkratky, která zaznamenává jen některé záchytné body poznávacího procesu, ponechávající mnoho spojovacích členů stranou. V této zlomkovitosti je skryto napětí, jež ztěžuje naši vnímavost. Nezvalovy básně nelze číst tak, jak se čtou „náladové“ verše starého typu, u nichž stačí poddat se pasivně „kráse slov“, melodii

nebo představě, která se rozjíždí po vyježděných kolejkách básnické konvence.

Inspiračním zdrojem se může stát u Nezvala téměř každý konkrétní jev. V období, kdy manifestoval poetistickou básnickou metodu, napsal dokonce řadu čtyřverší na jednotlivá písmena abecedy. Stačily mu jejich jednoduché křivky a tvary, aby „rozehrál“ orchestrion svých představ a asociací.

Všimněme si například básničky na písmeno D:

## D

luk jenž od západu napíná se  
Indián zhlédl stopu na zemi  
Poslední druhové zmizeli v dávném čase  
a měsíc dorůstá prerie kamení

Na první pohled toto čtyřverší nemá žádnou logickou stavbu a náhodný čtenář mu nerozumí, nechápe jeho smysl. Ale stačí se jen trochu zorientovat v Nezvalově způsobu vybavování obrazů a porozumíme smyslu jednotlivých metafor a veršů.

Představa napnutého luku je vyvolána tvarem písmene D. V druhém verši přivolává slovo luk konkrétní situaci: lovec, Indián, sleduje stopu. I detail stopy je patrně spojen s tvarem písmene D; třetí verš se volně řadí k druhému (motiv zániku indiánských kmenů), přičemž se tu, zřejmě nikoli náhodou, objevují dvě slova začínající hláskou d, a poslední verš se opět vrací k základnímu optickému vjemu, který se tentokrát prolíná do tvaru „dorůstajícího“ měsíce. Poslední dvě slova „prerie kamení“ se opět vracejí k motivu Indiána a dokreslují v bleskové zkratce náznak scény, který se kmitl v druhém verši. Tak nám rekonstrukce vzniku básničky poskytla také klíč k její interpretaci.

Metodou asociativního rozvíjení základního inspiračního impulsu postupuje Nezval také při zpracování větších a obecnějších témat.

Ve sbírce Nápisy na hroby je například tímtež způsobem napsána básnička Morava. I tu Nezval vychází z konkrétního vidění, a ne z nějaké myšlenky, které by dával „obrazný háv“. Nezvalovi stačí položit vedle sebe několik konkrétních detailů, které jako barevné kamínky skládají dohromady lehce nahozený celkový obraz:

Morava zájezdní hostinec  
u Zeleného stromu  
Bubínky trubka štěbenec  
Potulní rytíři vracejí se domů



Košile visí na stromě  
 Impresionista měkké barvy míchá  
 Ve stínu rozkvetlé jabloně  
 Morava ovečka tichá

Při četbě této básně se nám před očima postupně vynořuje konkrétní krajina; nedovedeme ji sice přesně popsat, ale její „emocionální podoba“ je zde určitá, přesná. Starobylá patriarchálnost (zájezdní hostinec, potulní rytíři), pastelové barvy (hostinec u Zeleného stromu, impresionista, měkké barvy), mírová pohoda (potulní rytíři vracejí se domů, košile visí na stromě, stín rozkvetlé jabloně, tichá ovečka), hravost (bubínky, trubka, štěbenec) — to vše jsou charakteristické rysy moravské krajiny, jak je vidí básník, který se po celý život vracel — podoben starodávným rytířům či potulným muzikantům — do kraje svého domova, do země svého dětství, do líbezné končiny bezpečnosti a klidu.

Zkratkovitost a náznakovost Nezvalovy básnické dikce dovozuje čtenářově fantazii, aby si báseň dotvořil po svém, aby si spojil jednotlivé obrazy, věty, slova v konkrétní ucelenou představu, při jejíž realizaci se může bohatě uplatnit čtenářova osobní „smyslová paměť“.

„Základem obrazného myšlení (tj. schopnosti vnímat básnické obrazy a jejich zřetězení) je“ — podle Nezvalova výroku — „touha po shodě neshodných věcí. Je třeba najít mezi dvěma vzdálenými věcmi můstek, který by byl s to je sblížit.“ Tento můstek, tzv. tertium comparationis, to, co vytváří mezi představami, věcmi, slovy vnitřní spojení, nebývá v moderní poezii vždy na první pohled patrné: často je to spíše jiskra, jež přeskakuje mezi dvěma vzdálenými kontakty, než viditelná podobnost. Ale i za tím poetickým jiskřením představ můžeme odhalit skryté sblížení, které se opírá jednou o shodu tvarovou, podruhé o podobnost zvukovou, barevnou, chuťovou, jindy zase o některé druhotné významové kvality. Ale pokaždé tu jde o příbuznost a ekvivalenci, která se vyjevuje v magnetickém poli stejnorodého emocionálního napětí.

V moderním básnictví se uplatňuje důležitá zásada o vztahu reality a fantazie: čím je obraz reality neúplnější, tím má fantazie větší pole působnosti. Je známo, že například dítě si často lépe pohraje s kouskem dřívka než s „realistickou“ figurkou, panenkou. Dřívko totiž může být čímkoliv, kdežto dřevěný vojáček může být jenom vojáčkem.

A tak je tomu v jistém smyslu i s Nezvalovými obrazy a verši.

Mnohé Nezvalovy obrazy přímo provokují čtenářovu představivost a nutí ji, aby se namáhala, aby si sama doplnila, rekonstruovala scházející články řetězu, který poutá básnický obraz k realitě. Tu často dochází — zejména v Nezvalově tvorbě z třicátých let — k tak výraznému rozkmitu tvůrčí obraznosti,

že se nám zdá, že básníkovi není zatěžko spojit kterékoli obrazy a představy. V mnoha básních Nezval rozvádí celé řetězce představ a obrazů, pojící se k jednomu inspiračnímu bodu, jediné výchozí realitě. Tyto shluky, trsy představ jsou řazeny paralelně za sebe a často mají kompoziční schéma litaní, tj. na začátku veršů se opakuje ono základní, „inspirační“ slovo označující jev, jež je osvětlován obrazností, imaginací.

V básni *Píseň písní* čteme tyto verše:

Tvé oči dva výstřely naslepo  
 Dva výstřely naslepo které se neminuly cíle  
 Dva výstřely naslepo za rohem ulice kudy jsem šel  
 Jak vězeň hledající konec dvora  
 Tvé oči dvě pouťové frkačky  
 Dva kolotoče v dáli  
 Dva zvony  
 Dvě pečeti  
 Tvé oči dva náprstky holehlavu  
 Tvé oči dva roubíky aby se věčně mlčelo  
 Dva proutěné koše  
 Dvě zkumavky  
 Dvě kolečka mosazných hodin  
 Tvé oči dva blatouchy  
 Tvé oči dva štěpné rýmy  
 Tvé oči dva polní bubínky  
 Dva smutné pohřby dva skoky s okna  
 Tvé oči dvě noci beze sna  
 Jak lékárnické vážky  
 Jak dvojitá ručnice  
 Jak dvojí sbohem ...

*/sb. Žena v množném čísle/*

Básnické obrazy, které v Nezvalovi vzbuzuje představa ženských očí, jsou zásadně odlišné od tradičního básnického přirovnání. Mají svou jakoby autonomní platnost, neustále se ke skutečnosti přibližují a zase se od ní vzdalují. Přirovnávali básník ženské oči ke „dvěma výstřelům naslepo, které se neminuly cíle“, je to představa zcela reálná a srozumitelná. Možná, že už méně pochopitelný je obraz očí jako „dvou frkaček“. Představíme-li si ovšem pouťovou hračku pomalovanou křiklavými barvami, která po každém fouknutí zavřeští a vymrští papírového hádka, pak už nebude přirovnání očí k frkačce tak nepochopitelné. Naše obrazotvornost nám vybaví představu ženských očí, které se dívají kolem sebe drze, vyzývavě, které nečekaně vystřelují pohledy dožadující se křiklavě pozornosti.



Báseň ovšem není křížovka, kterou bychom luštili podle pomocné legendy. Proto zde nechci vysvětlovat další obrazy, které jsou spjaty s původní realitou ještě mnohem skrytějšími znaky. Možná, že někoho obraz očí jako „dvou proutěných košů“ nebo „dvou zkumavek“, ale i tu se dotazte vlastní představivosti, oprostěte ji od tradičního, vžitého, logického nazírání, a to, co se vám třeba dříve zdálo násilné nebo nesrozumitelné, logicky se zařadí do celkového pletiva básně. Ovšem nebude to podle logiky pojmů, myšlenek, ale podle logiky básnické představivosti, která nemá jednoznačnost rozumové úvahy. Například obraz očí jako „proutěných košů“ nebo „zkumavek“ nabízí hned několik „vysvětlení“. Především je tu společná vlastnost očí a košíků i zkumavek: oblý tvar. Výrazné řasy mohou vzbudit představu prutů, ale nelze vyloučit možnost, že tento obraz vznikl na základě barevné podobnosti. Tak bychom mohli rozvíjet další úvahy o tom, jaký společný jmenovatel sdružuje představu oka a zkumavky, a došli bychom k celé řadě styčných bodů, jimiž může být tvar, barva, lesk, průzračnost atd. Oči se mohou také dívat zkoumavě, zpytavě — i v této jejich schopnosti a vlastnosti je ukryt asociální můstek k metafoře, která se nám zdá na první pohled značně neobvyklá. Ale opět zdůrazňuji: tato anatomie živé obrazné tkáně umrtvuje působení básnických obrazů, jejich působení je ve skutečnosti okamžité, podvědomé, bleskové. Logické vědomí a logická představivost, opírající se o příčinné spojování vjemů, je příliš zdlohavá a připomíná činnost kinooperátéra, který si chce po filmovém představení znovu vybatvit některé scény a prohlíží si — jednotlivé obrázky na filmovém pásku. Sbližovat různé představy v moderním básnictví neznamená provádět pouhou obraznou či názornou parafrázi skutečnosti — tak by tomu bylo, kdybychom si pokaždé uvědomovali ono skryté tertium comparationis a kdyby tato společná vlastnost patřila vždy do sféry vnější podobnosti věcí; působení moderních básnických obrazů směřuje především k intenzifikaci naší citové a fantazijní aktivity. Metafory tu tedy působí jako jakési rozbušky, které uvolňují naši vlastní emocionální a imaginativní tvořivost.

Nezapomínejme také na to, že básnické obrazy neexistují vně rytmičké a zvukové organizace slovesného materiálu. Skutečnost, že báseň Morava je osnována na pozadí daktylotrochejského metra, že jde o tradiční verše s výraznými obkročnými rýmy a s pevnou strofickou stavbou, způsobuje, že jednotlivé metafory v ní vnímáme jako podřízené části jednoho uzavřeného významového celku (asi tak jako když se díváme na pohlednici složenou z několika menších obrázků). Naproti tomu volný verš Písně písní s utkvělou litanickou intonací a s výraznou vzestupnou kadencí, jež je přerušována a navazována v nestejných intervalech, vytváří pro hru představ zcela jiný prostor: tu již nejde o mozaikovitou skládanku, o „nápis“, ale o nepřetržitý proud představ, o ohňostroj citových explozí s proměnlivou expoziční

dobou, o jiskření, které vychází z jednoho centra a které jako by nikdy nemělo končit.

V antologii Moderní básnické směry čteme významný Nezvalův komentář o moderním básnickém obraze:

„Víme, že básnické přirovnání vzniká sblížením dvou představ na základě společného znaku a že jeho účelem je zesílit, upřesnit nebo vysvětlit přirovnávanou představu. Není-li tento společný znak dosti zřejmý patrný, vzniká ze srovnání dvou představ básnický obraz. Znamená to snad, že by nebylo při básnickém obrazu žádného společného znaku mezi srovnávanými představami? Není pochyby, že je, avšak není již postřehnutelný logicky myslícím rozumem, nevyhovuje již požadavkům vnímajícího a kritizujícího logického rozumu, nýbrž poznává se za přispění jiné činnosti lidského ducha, než je logicky myslící rozum. Jaká je to duchovní činnost?”

Touto duchovní činností je lidská obrazotvornost. Tato obrazotvornost vzniká u člověka již v jeho útlém dětství, ještě dřív, než si osvojil logické myšlení, a trvá u něho po celý život, ba ještě i pak, kdy ztratí vlivem nemoci a stáří schopnost logicky mslit.“

Hovoří-li Nezval o obraznosti, ne náhodou zdůrazňuje, že její zřídlo je skryto v dětském věku, v elementárních prožitcích, jež vznikají při prvním bezprostředním styku lidského mláděte s realitou.

Marx nazval řeckou antiku dětstvím evropské kultury a chtěl tím zdůraznit, že dětské vnímání světa se vyznačuje bezprostředností, že dítě vidí svět jako celek, že vidí všechny jeho části v souvislostech, že se mu ještě realita nerozpadla v řadu izolovaných kategorií, logických pojmů, myšlenkových schémat, která se tak často odtrhují od skutečnosti, tíhnou k autonomnímu vývoji, a tím brání v přístupu k ní. Nezvalovo zdůrazňování obraznosti, smyslové konkrétnosti a osobní zkušenosti znamená návrat k bezprostřednímu, „dětskému“ vnímání skutečnosti, znamená úsilí vidět a zpodobovat věci v jejich předmětných vztazích, jež dosud nejsou překryty jinými, příčinnými, logickou cestou poznanými souvislostmi a kategoriemi.

Dítě, které dosud neví, co je to měsíc, říká, že za oknem visí talíř. Z hlediska logiky je to nesmysl, ale z hlediska poezie je to živelné básnické, obrazné vidění.

„Logika je právě to, co dělá ze svítivých slov fráze,“ napsal Nezval v jednom z manifestů poetismu. „Logicky patří sklenice stolu, hvězda nebi, dveře schodům. Proto jich nevidíme. Bylo třeba položit hvězdu na stůl, sklenici v blízkosti pianina a andělů, dveře v sousedství oceánu. Šlo o to odhalit skutečnost, dát jí její svítivý tvar jako v prvý den. Činil-li jsem to za cenu logiky, byla to snaha nadmíru realistická.“

Nezvalova obraznost, jeho smyslová paměť byla neustále inspirována osobními dětskými zážitky. Celá Nezvalova tvorba se o ně opírá jako o hlubinu bezpečnosti. Vždy kdykoli Nezvalovi hrozilo, že jeho poezie se stane přespříliš rafinovanou,



vymyšlenou, básník se neomylně vracel k barevnému světu dětství, k „dolce far niente“, k sladké nečinnosti onoho kouzelného světa, k němuž se ne náhodou vrací velcí básníci, k němuž se vracel Mácha v závěrečné apostrofe Máje, k němuž se vracela Němcová v Babičce i Neruda ve vzpomínkách na starobylou Malou Stranu.

Doména dětství a s ní spojená představa rodiny a rodného kraje má pro Nezvalovu tvorbu význam nejen jako bezedný a svěží zdroj inspirace, z něhož neustále čerpal náměty, motivy, emoce a obrazy, ale také jako opora v ideovém, světonázorovém růstu a zápase. Dětství se stává předobrazem svobodného, bezprostředního života, zbaveného tíživých pout peněžních vztahů a společenských konvencí.

Všimněme si například, že v básni Akrobat z roku 1927, která bývá neprávem vykládána jako výraz autorova kritického vztahu k poetistické životní filosofii, jež se leckdy příliš lehce — jako akrobat — přenášela přes zjitřené bolesti světa a doby, že tedy v této významné koncepční skladbě připadá básníkovým vzpomínkám na dětství rozhodující úloha. Vždyť onen „sedmiletý námořník bez nohou“, jenž akrobata zbavil rovnováhy a způsobil jeho smrtelný pád, je obrazem básníkovy dětství a dospívání. Avšak z tohoto kouzelného poetického času nelze, žel, odmyslet prožitky tak bolestné a trvalé, jaké chlapi přineslo například poznání světové války, která jako podivná neviditelná síla rozmetala ustálený životní běh a vtiskla mu pečeť nesmyslnosti a tragiky.

## P o e t i s m u s

Poetismus, avantgardní umělecký směr, který Nezval proklamoval spolu s Teigem poprvé v roce 1923 a který propůjčil jeho tvorbě z dvacátých let osobitý charakter, nebyl míněn jako básnická škola, jako pouhý soubor tvůrčích zásad a postupů.

Nezval do poetismu promítl své pojetí světa, svůj postoj k životním a společenským otázkám. Na rozdíl od proletářské poezie Wolkrovy, která se inspirovala soudobými třídními zápasy a která vycházela ze zobrazení životní, myšlenkové i citové problematiky člověka a kolektivu v předvečer revoluce, Nezval spojoval své revoluční komunistické přesvědčení s vidinou budoucího svobodného člověka, s pocitem životní radosti a optimismu, s výbuchem revoluce, která uvolní všechny tvořivé síly zasuté v lidském vědomí, která promění lidský život ve štěstí, která obnoví dětsky bezprostřední vnímání světa nezatížené pouty peněžních vztahů. Revoluční pojetí skutečnosti spojuje tvorbu obou básníků, ač je tato podobnost na první pohled nezřetelná.

V některých statích a kritikách bývá poetismus charakterizo-

ván jen svými vnějšími rekvizitami. Jako každý básnický směr, jako každé vyhraněné období ve vývoji poezie, i poetismus měl své ustálené, charakteristické motivy, obrazy, tematické zvláštnosti, i on se opíral o některé specifické úseky, oblasti skutečnosti. Ovšem podobně jako Máchův romantismus nevystihneme, budeme-li jej charakterizovat jen zálibou ve chmurných přírodních scénériích a v hrůzostrašných příbězích loupežníků, cikánů a katů, tak také Nezvalův poetismus nemůžeme plně pochopit, budeme-li zdůrazňovat jen jeho vnější stránku, jen jeho příklon k exotismu cirků, lunaparků, tropických krajín, mezinárodních expresů, filmových grotesek, jarmarků.

Nezvalovi epigoni, pasívně napodobující poetistickou metodu, často přebírali tyto kostýmy bez zřetele k vlastnímu obsahu jeho básnického a životního programu, který — jak je třeba poznamenat — už ve své době přesahoval literu poetistických manifestů. To však není v dějinách umění žádná výjimka. Připomeňme si například osudy neorealismu v italském filmu. Po slavné plejádě děl, jako byl Zloděj kol, Řím v jedenáct hodin, Za dva groše naděje, Umberto D apod., objevila se díla průměrná i slabá, která pronikavost sociální analýzy a kritiky zaměnila za lacinou poetizaci všedního dne italské ulice a života chudých lidí, přesněji: lidiček.

I když si uvědomíme, že každý umělecký směr má svou podstatu a vnější stránku, zůstává přesto nezodpovězena otázka, proč se Nezval ve svém poetismu orientoval právě na ony zvláštní, exotické úseky skutečnosti, proč tak často čerpal své obrazy ze světa cirku, proč se v jeho básních objevuje kouzelník, akrobat, fantóm jezerní dámy, tanečnice apod.

Stojí-li umělec před úkolem vyjádřit nový životní obsah, nový životní pocit, musí si také najít zvláštní oblasti skutečnosti, které by byly s to tento obsah vyjádřit, sdělit. Nezvalova tvorba vycházela více z budoucnosti než z přítomnosti. V Podivuhodném kouzelníkovi například básník vytvořil obraz revoluce, obraz proměny lidských vztahů, obraz touhy po svobodě člověka, vidinu vzpoury. Tento obsah nemohl Nezval vyjádřit realistickými obrazy ze života. Ne náhodou se opíral o realitu dětství, jež mu umožňovala, aby každý fakt viděl současně jako reálný i neskutečný, minulý i budoucí. A totéž prolínání skutečnosti a snu mu umožňovaly postavy z cirkusové manéže. Navíc tu kladně působila tradice moderního umění: už před první světovou válkou se začal v literatuře i ve výtvarném umění objevovat svět cirku a maringotek jako zvláštní doména svobody, poezie a volnosti. Olbrachtův Bratr Žak se svou buřičskou touhou, hrdoostí i pomstychtivostí je postavou, do níž se promítl autorův odpor proti měšťácké společnosti. Picassovy výjevy ze života potulných komediantů, jeho akrobati, pieroti, malé tanečnice jsou obestřeny zvláštním poetickým kouzlem, které tomuto světu společenských vyděděnců propůjčuje majestátní romantické svobody a krásy. A stejnou básnickou platnost si uchovávají postavy lidí z cirkusové manéže i v obrazech a



grafikách Rouaultových nebo v pozdějších dílech českého malíře Františka Tichého.

Zdůrazňování fantastičnosti, lehkosti i záračnosti a pohyblivosti sdílel poetismus do jisté míry i s dadaismem, s oním pověstným uličnictvím v poválečném umění, které chtělo popřít vážnost a rozumovost v životě i v umění, prohlašující za základní rys soudobé skutečnosti nahodilost a nesmyslnost. Mnohem víc společného měl však poetismus s avantgardní teorií kina a divadla, která se například výrazně promítla v Mejercholdově „roztočeném jevišti“ nebo v Tairovových buffonádách, pohádkových scénických taškařicích. Průkopníci sovětského divadla vnášeli na scénu nespoutaný pohyb, napětí, lehkost, fantazii. V době, kdy v Praze krystalizoval poetismus, Jean Cocteau vyjádřil takto své pojetí básnické tvorby: „Býti dosti bystrým, dosti rychlým, abych rázem přežil směšné i smutné — to je, v čem se cvičím. Víím, že za to zaplatím: nazývají mne akrobatem nebo klaunem. Nezáleží na tom. Jen ať mám ducha tak způsobilého jako tito kejklíři těla.“

Přibližně na konci dvacátých let dochází v Nezvalově tvorbě k významným změnám. Už v básni Akrobat si autor uvědomil, že je rozpor mezi hravou bezstarostností, z níž chce poetismus vydobýt okamžitě štěstí, a mezi obecným údělem lidstva žijícího v kapitalistické společnosti, uprostřed peněžních vztahů, které otupují, negují životní radost.

. . . .  
Svlékáš se  
stojíš před zrcadlem  
a učíš se akrobatice  
je to optimism  
nechceš skládati zrcadlo v starý celek  
všecky střepy odrážejí přítomnost  
žárovka svítí stokráte  
to jsi ty  
polykáš z tisíce úhlů tutěž vteřinu  
stávati se v nekonečných podobách vteřinou  
jíž víckrát neuzříš  
spálená jepice padá v tisícových obrazech . . .

To je básníkův postoj, to je jeho neumdlévající touha zachytit aspoň zlomek štěstí z řitičeho se koloběhu života.

Ale burzovní lidstvo v statistikách počítacích strojů  
za ústředního topení  
v pýše studené páky ostří gilotin jež v chladu  
trhá hlavy

v násobcích tupého plození  
odmocnin žebráckých šosů  
úměr lásky  
rovníc titulů  
v početním shonu bez rozkoše

Básník — „přemožený akrobat“ vztahuje ruce po slunci . . .

Viděl své dětství  
sedmiletého námořníčka bez nohou  
a volal  
odveď mne tam kde je život  
mimo vše  
a dítě uchopivši ho odvážněma rukama  
vedlo ho daleko z města přes rozpačitá pole  
na sklonku zimy  
na kopec kde se zdálo že svět končí

Vábnička dětství odvádí básníka z věry světa do kouzelné zahrady nespoutaných snů, do domu, v němž končí zákony tohoto světa. Je to romantický útěk ze života, útěk, který se nemohl stát básníkovým, jakým je Nezval, konečným řešením, definitivní odpovědí.

Proto po Akrobatu přichází Edison. Je to první veliká syntéza Nezvalovy tvorby. Základní konflikt zůstává týž: básník a rozpory světa, hledání cest z „úzkosti z života i smrti“. Ale tentokrát je řešení jiné: místo nostalgického úniku ze života vyzývá Edison k odvážnému dobytí věčnosti, k neúnavnému hledání, k energii činu, která překonává bolesti světa, která neustupuje ani před smrtí:

Ještě vidět stále před sebou svůj stín  
ještě rozbíratí složky žiravin  
ještě se zas kůže rukou znovu drobit  
ještě najít přístroj k cestám do záhrobí  
ještě zpívati a nemít nikdy klid  
ještě magnetku na lidský perisprít  
ještě zapomenout na všecko co drtí  
na smutek a úzkost z života i smrti

Ideový rozdíl mezi Edisonem a Akrobatem se promítl i do odlišností ve výstavbě obou básnických skladeb. Nezval se o tom sám zmiňuje v dopise příteli:

„Akrobat je proti Edisonovi improvizací. Protože v prvním



a třetím zpěvu je podán symbolicky, může si do něho každý vymyslet, co v něm touží vidět, jako do hukotu tramvaje. To je dobrodruží a ošemetnost symbolu: připouští mnoho výkladů. Já v něm viděl něco, co mi nedovolí zábranná centra prozradit ani přáteli...

Edison je stavbou přísná sonáta a hudebník tu přísnou formu tam najde. Je to dosud moje nejkomponovanější dílo a již v tom má trvalou hodnotu uměleckou... [Edison] je pracovaný lineárně (jak se říká v hudbě: horizontálně) a jeho vertikální místa (ta místa, kde je za sebou vždy celá řada metafor), to jsou perspektivy kolem dokola hlavní linie, perspektivy, které spojují v zkratkách hlavní děj s celým ostatním světem.“

### Skutečnost a tajemství

Nezval v roce 1934 založil v Praze surrealistickou skupinu a po čtyři léta se hlásil k tvůrčím zásadám tohoto avantgardního směru, který v zostřené atmosféře společenských rozporů třicátých let logicky navazoval na poetiku českého poetismu, na některé jeho zjevné i skryté tendence.

Aniž se zde pokusíme definovat celkovou problematiku surrealismu jako důležité vývojové etapy moderního básnictví — jde nám koneckonců o osobitou poetiku Nezvalovu —, nemůžeme se nicméně vyhnout některým obecnějším poznámkám, které nám pomohou blíže situovat postavení české avantgardní poezie v druhém meziválečném desetiletí.

Sledujeme-li mladou českou poezii na přelomu dvacátých a třicátých let, je zřejmé, že osvěžující vlna poetismu již přečkala svůj kulminační bod. Hravost a bezstarostnost, výlučný důraz na okamžitou smyslovou inspiraci a sklon k harmonickému vyrovnávání životních protikladů v domnělé pocitového a emotivního okouzlení — tyto dominantní rysy poetistické tvorby, které byly zdravou reakcí na šokující zkušenosti válečné doby, nemohly vytvořit trvalou enklávu štěstí, nemohly se stát bezpečným útočištěm před krutými rozpory času a světa. Také vnitřní logika básnického dožívání skutečnosti vedla Nezvala a jeho generační druhy k tomu, aby postoupili ještě dál na cestě za zasutými a dosud neznámými zdroji lidské obraznosti. Nezval, okouzlený neustálými proměnami světa plného barev, vůní a tvarů, tento „podivuhodný kouzelník“, vždy pohotový vytáhnout z bezedného cylindru své fantazie nové a nové kaskády metafor, je stále více a více zaujat otázkami, které se dotýkají samých základů jeho vlastních psychických sil. Sen, podvědomí, dětské prazážitky, sexus a další oblasti, které filistrovská morálka obestřela předsudky a vystavila napospas okultismu a pověrám, měly být objasněny cestou racionální úvahy i zvláštních experimentálních akcí.

Nezval píše ve zmíněném období řadu článků i větších prací,

v nichž se pokouší osvětlit záhadné a tajemné psychické stavy, které ve zvláštní transformaci, zhuštění, dramatinizaci a hyperbole podávají svědectví o jedinci a jeho vztahu ke skutečnosti. Například v knížce Chtěla okrást lorda Blamingtona podává racionální výklad některých svých snů, předtuch i zdánlivě nevysvětlitelných duševních hnutí. V této souvislosti začínají v básnickové tvorbě intenzivněji zaznívat motivy základního existenciálního významu, jako je téma smrti, úzkosti, uplývání času, ztráty domova ap. (Srovnej například báseň Historie šesti prázdných domů ze sbírky Pět prstů.)

Nezvalův zvýšený zájem o tajemství lidské psychiky a obraznosti se logicky setkal s paralelním úsilím francouzských surrealistů — André Bretona, Paul Eluarda, Louis Aragona aj. I když si Nezval uvědomoval zvláštní situaci české poezie — nehodlal se například vzdát pevných veršových forem a rýmů, jak to ve francouzském básnictví proklamoval Breton, a nezdůrazňoval příliš metodu tzv. automatického záznamu podvědomých představ —, dovedl se inspirovat hledáním a objevy pařížských surrealistů a plně se solidarizoval s jejich nekompromisním politickým postojem. Tím, že se skupina André Bretona přihlásila k dialektickému materialismu a k socialistické revoluci, manifestovala jednotu básnické a společenské revolvy: touha osvobodit lidskou obraznost z pout tradičních schémat racionálního poznání a úsilí vnést světlo do nepoznaného dosud labyrintu podvědomých psychických hnutí — tento vnitřní program surrealismu, uskutečňující se v umělecké tvorbě, byl logicky dovršen a motivován požadavkem revoluční změny společenského řádu.

Nezval se ne náhodou přimyká k francouzským surrealistům ve chvíli, kdy si poprvé zformulovali pozitivní politický program a kdy — tváří v tvář silnému reakčnímu tlaku — nabývá požadavek jednoty pokrokových kulturních sil zvláštní naléhavosti. Dnes je ještě snad předčasně činit definitivní závěry o Nezvalově vztahu k surrealismu, který musíme chápat nejen jako vyhraněnou básnickou doktrínu, ale také jako zvláštní dobové umělecké i společenské hnutí. Mnohé otázky jsou dosud sporné a vyžadují podrobného studia. Aniž chceme předbíhat jeho výsledky, můžeme s jistotou říci, že surrealisticke období nebylo v Nezvalově vývoji ani bezvýznamnou či nahodilou epizodou, ani zblouděním, ale ani cílem nebo kulminačním bodem, v němž by se koncentroval smysl Nezvalova poetického novátorství. Jisto je, že Nezval věděl surrealismu za cenné tvůrčí impulsy, které mu umožnily dovést do důsledku jisté objevené procesy v oblasti básnického vidění světa, v rozvíjení a uvolňování skrytých sil, jež určují a podmiňují lidskou fantazii, tvořivou imaginaci i senzibilitu. Surrealismus dovedl pojmenovat některé rozporné stránky soudobé skutečnosti, vymykající se z dosahu tradičních básnických směrů, a podařilo se mu také zmapovat jisté nesnadno postižitelné, tajemstvím obestřené procesy ve sféře individuálního vědomí a podvědomí.



V oblasti poetiky a básnické techniky je patrný přechod od poetismu k surrealismu zejména v tom, že původní asociativní metoda, která se dotýkala skutečnosti lehkými a hravými prsty pohotových smyslů (poetismus byl definován také jako „poezie pro pět smyslů“), mění se v nástroj analýzy vnitřních psychických — zejména emocionálních a podvědomých — procesů. Tím není řečeno, že by se surrealismus odvracel od vnější skutečnosti; teoretikové tohoto směru nikdy nepřestávali dokazovat, že tzv. nadrealita — to znamená oblast vnitřních představ člověka — není nezávislá na realitě, ale že je její koncentrovanou, dramatinovanou a od vnějších zábran racionální kontroly osvobozenou a umocněnou podobou. Společenský a etický smysl své tvorby spatřovali surrealisté v tom, že výzkumem nadreality dobývají pro člověka oblast tajemství, jehož důsledné odhalení a demystifikování je nezbytnou podmínkou plného osvobození individua i společnosti.

Srovnávané-li nejtýpější díla Nezvalovy poezie dvacátých let s jeho surrealistickou tvorbou, je na první pohled patrné, že v ní zesílila intenzita a neočekávanost básnických obrazů, které se již nepohybují pouze ve světě smyslových senzací, ale které míří někam hlouběji pod povrch počítkového „ohmatávání“ okolního světa. Ve shodě s Bretonovou tezí o tom, že krása ve společnosti podléhající ztročující moci peněžních vztahů — aby vůbec přežila, aby odolala tlaku banality a zevšednění — musí se uchýlit na nejuvzdálenější výspy skutečnosti, tj. že musí být křečovitá, Nezval vnáší do své obraznosti drsné prvky disharmonie a šokující „nepoetičnosti“. Vzdálenost mezi skutečností a jejím obrazným vyjádřením je někdy tak veliká, že jejich styčné body jsou nepostřehnutelné — tu pak nezbývá, než se nechat unášet proudem básnických představ, než se pohroužit do ponorné řeky imaginace, která nás táhne dolů do temnot, aby odtud z nánosu šterku i bahna vynesla démanty jiskřivého světla.

Způsob vnímání uměleckého díla je vždy přímo úměrný způsobu jeho vytváření a krystalizace. Miniatura, která vzniká detailní prací štětce, musí být pozorována zblízka, zatímco impresionistický obraz je komponován i porovnáván z jistého nutného odstupu. Záviš Kalandra ve stati o surrealismu výstižně charakterizuje dialektiku surrealistického tvůrčího i recepčního (čtenářského nebo vnímatelského) aktu: „Jakmile tvůrčí individuum dává uvědoměle plnou volnost působení své neuvědomělé psychické aktivitě, kterou za tím účelem zkoumá a studuje, je tu efektem surrealistické nadskutečno: mozaika elementů bezprostředního vnímání, vzpomínkového materiálu, barev citových emocí, konstruovaná ne už logickými mechanismy a ne už do forem empirie nebo konvence, nýbrž silami uvolněného a prozkoumávaného principu slasti do iracionálních konstrukcí...“

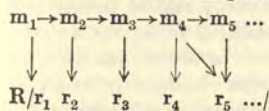
Má-li toto umění působit, může proto působit zase jen přímo, jen „krátkým spojením“ (V. Nezval) od subjektu k subjektu —

bez pomoci racionálních transformátorů, na něž jsme jinak v umění zvyklí. Musíme proto zapomenout snahu, jež se nám před uměleckými výtvoři dosud automaticky vynořuje, na snahu „porozumět“ mu, a dát na svou emotivnost přímo působit emocemi surrealistických básní a obrazů.“

Protože proud metafor v surrealistické básni je spjat s realitou, která jej vyvolala v život, spíše jen pocitovými vztahy než konkrétními počítkovými a smyslovými kontakty, vystupuje tu do popředí konfrontace metafor a obrazů mezi sebou: realita sama je v nich „zakleta“, transponována, převedena do jiné roviny podle zvláštního klíče subjektivní autorovy emocionality. Proud představ není přítom nijak plynulý a harmonický; na rozdíl od asociativní obraznosti poetismu, která obnažovala logiku posloupnosti metafor i jejich sepětí se skutečností, surrealistická imaginace jako by byla sledem neustálých významových zlomů a výbuchů.

Graficky bychom si mohli znázornit rozdíl mezi oběma básnickými technikami takto:

asociativní metoda poetismu



surrealistická imaginace

$$m_1 \rightarrow m_2 \rightarrow m_3 \rightarrow m_4 \rightarrow m_5 \dots$$

$$m_1 \rightarrow m_2 \rightarrow m_3 \rightarrow m_4 \rightarrow m_5 \dots$$

R

$m$  = metafora

$R$  = realita

$r_1, r_2$  = jednotlivé vlastnosti reality

Realita, kterou má na mysli surrealistický básník a která vstupuje do básně jako téma, není zpravidla žádná konkrétní a smyslově názorná věc nebo objekt, nýbrž pouze obecná představa, která se konkretizuje právě oněmi překvapivými a diskontinuitními obrazy. V tomto smyslu je příznačný název Nezvalovy sbírky *Žena v množném čísle*: ve shodě se surrealistickou poetikou nešlo tu o verše inspirované konkrétní ženou nebo individuálním citovým vztahem k té či oné milence, ale o ženskou bytost jako takovou, o „kolemjdoucí ženu“:

Kolemjdoucí žena  
 Papsrku jehly a bouřlivých orchestrů  
 Gumový strome  
 Pláštvi přibitá na strop večera



Strašidelný dome v podobě rukavice  
 Jazýčku sirky a vah  
 Měsíční napajedlo  
 Hranice paruk a květů jasmínu  
 Polibku pramene a letek divoké husy  
 Démanty posypané náledí  
 Úsměve děcka nad astronomickou mapou  
 Struno vyluzující flažolet  
 Strome z ovčí vlny  
 Plachetnice poháněná obláčkem z doutníku ...

Základním pořadajícím principem citovaných veršů (jde o začátek básně *Litanie*) je navozování neustálých významových zvrátů. Projevuje se to jak v rámci jednotlivých metafor a veršových jednotek (kontradikční spojení dvou slov a představ: gumový strom, polibek pramene, strop večera; setkání dvou vzdálených obrazů v jediném verši: hranice paruk a květů jasmínu, paprsek jehly a bouřlivých orchestrů; rozbití prostorové nebo hmotné představy: plachetnice poháněná obláčkem z doutníku, strom z ovčí vlny atd.), tak také ve způsobu, jak jsou za sebou řazeny jednotlivé verše. Výsledným dojmem je neustálé rozkmitávání citového dojmu, ustavičná asociace představ, emocí, psychických stavů. Pocity pronikavosti (paprsek jehly), bizarnosti (pláštěv přibitá na strop večera, strašidelný dům v podobě rukavice), klidu (měsíční napajedlo), něhy (úsměv děcka nad astronomickou mapou) ap. střídají se s výraznými smyslovými počitky hmatovými (gumový strom), zvukovými (struna vyluzující flažolet), optickými (strašidelný dům v podobě rukavice): tím vším je obrazně definována „nadreálná“ podoba ženy, její tajemná mnohotvárnost, zřídlo tisíceroch smyslových i citových vzruchů, dramát, dobrodružství.

Vyhraněnost a normativní závaznost surrealistického poetického programu nemohla se obejít bez konfliktů s povahou Nezvalova tvůrčího temperamentu, o jehož próteovských proměnách jsme se zde již nejednou zmiňovali. Například v básni *Píseň písní*, jejíž ukázkou jsme již rozebírali v kapitole o speci-fičnosti Nezvalovy obraznosti, můžeme dobře sledovat hranice, kde se stýká požadavek surrealistického záznamu pocitové imaginace, vnitřního nadreálného modelu pozorovaného objektu (jímž je v tomto případě ženské tělo), se smyslovou povahou básníkovy „konkrétní paměti“. Základem i mírou jeho obraznosti zůstává zde konkrétní představa ženského aktu, jenž — jako předmět obdivu — soustředí se na sebe zjitřenou básníkovu pozornost. A tato smyslově názorná představa vytváří také pevnou kompoziční osnovu básně. Nejde tu o přepis nekontrolovatelného proudu podvědomí, ale o trsy metafor, které se seskupují kolem reálných motivů, o moderní adaptaci starobylé biblické milostné písně.

Se surrealismem spojovaly Nezvalovu tvorbu již od počátku některé styčné body. Už v jeho prvotině *Most Šalda* konstatoval dvojí básnické zřídlo: „život dětství básníkovy, opilého hrůzně sladkým vínem podvědomí“ a „život rodného kraje básníkovy, který je v jakémsi smyslu jasnějším prodloužením sféry první“.

Sny, přechody mezi bděním a spánkem, prchavé vzpomínky na nejranější vjemy a pocity z básníkovy dětství, stavy, kdy se uvolňuje přísná rozumová kontrola — to jsou Nezvalovy inspirační zdroje, které do jisté míry odpovídaly surrealistické doktríně o rozhodující úloze podvědomí a snu v básnické tvorbě.

Surrealismus byl pro Nezvala výrazem jeho touhy po svobodě, jeho hledání kouzelného světa dětství, jeho radikálního, až anarchistického popření kapitalistického světa, jeho zálib v tajemství prchavých a nesnadno definovatelných citových stavů. V některých Nezvalových básních — zejména z třicátých let — je využito „tajemství“ jako důležitého stavebního prvku. Básnické obrazy míří k určité skutečnosti, která není přímo vyjádřena a kterou je třeba hledat, nalézat. Nejde tu však o žádné metafyzické záhady, nýbrž velmi často o nejprostší životní jevy.

Tak například v *Abstraktním hrobaři*, ve sbírce, která je nejvíce poznamenána surrealistickým programem, je celá řada básní, jako *Kovář*, *Dojení*, *Oráč*, *Cívka*, *Pokryvač*, *Bizarní městečko* a jiné, jež mytizují všední skutečnost tím, že nejobyčejnější úkony a věci líčí jako jevy ovládané tajemnou, neznámou silou.

Na konci

Netřeskem porostlého kouta

Buše

Obrovským kladivem

Jež dopadá na střechy

Odkud mu mává na pozdrav

Křídly

Osamělý čáp

A sloup jisker

Grandiózní rozkročený muž

Ošlehaný střelným prachem

A s výhni na čele

Vymršťuje do výše pěst

Zatímco jeho rozevlátá kštica

Znázorňuje dohasínající požár

[Kovář]

Na první pohled se zdá, že tu jde o nějaký podivuhodný výjev. Zpočátku nevíme, kdo je oním „grandiózním rozkročeným mužem“, a uniká nám také smysl jeho počínání. Ve sku-



tečnosti však jde o zcela prostou věc; stačí jen poněkud přestavět detaily, z nichž je báseň komponována, stačí jen najít jejich příčinné a prostorové vztahy, a ze scény, jež jako by byla vyřazena ze strašidelného příběhu, je náhle zcela prostý a srozumitelný obrázek venkovské kovárny, před níž kovář opravovává na kovadlině rozžhavenou železnou tyč.

Jan Mukařovský v rozboru Absolutního hrobaře ukázal, jakými způsoby Nezval propůjčuje zobrazované skutečnosti zázračnost a podivuhodnost. V citované básni Nezval při zobrazování konkrétního výjevu zaměnil prostorové vztahy optického vjemu, a tím jej znejasnil, učinil podivuhodným, zvláštním: „obrovské kladivo dopadá na střechy“, „muž s výhní na čele vymršřuje do výše pěst“, „jeho rozevřátá kšice znázorňuje dohasínající požár“.

Tohoto promítnutí prostorově blízkých věcí na pozadí ve značné míře využívá soudobá fotografie a film, ale není to postup zcela nový. Ejzenštejn ve svých vzpomínkách například uvádí, že už E. A. Poe z podobné montáže vytěžil v jedné své povídce děsivý efekt: z obyčejné krtonožky lezoucí po okením skle vytvořil obrovitou obludu plížící se po vrcholcích hor.

Vytváření tajemné skutečnosti z obyčejného výjevu dosahuje Nezval také nadměrným využíváním synekdochických obrazů. Místo celého předmětu nebo jevu básník uvádí na scénu jen jeho část — ta pak jedná jakoby samostatně (hlava „pluje pokojem jako chumáč vlasů, zmitaný bouří“, „cívka na šicím stroji znepokojuje kout s pavoukem, jenž se bojí, že by ho mohla rozslápnout“). Podobné Nezvalovy verše si vyžadují vysoké čtenářské aktivity. Správně spojit a vysvětlit jednotlivá obrazná pojmenování není někdy snadné — tu se pak básně vlastně blíží hádankám. Rozluštění někdy nabízí sám básník (zejména v titulu; tak je to například v básni Cívka, Kovář, Dojení, Otáč) nebo je skryto hlouběji v textu.

Jan Mukařovský uvádí tento složitější příklad:

Kadeřnice

S vysokými účesy

Sedí

Na náměstí

V plechových vanách

A drží si na rtech

Své jemné

Růžovými nehty zakončené ukazováčky

[Bizarní městečko]

„Jak pochopit empiricky nemožné významové seskupení: kadeřnice — vana — náměstí? Nemožnost je však jen zdánlivá: k tomu, aby toto významové seskupení nabylo pravděpodobnosti, stačí nepatrný přesun reálného dosahu jednotlivých pojme-

nování: kadeřnice ve vaně jsou toliko zobrazeny na plakátech visících na skutečném náměstí.“ V těchto případech básník využívá napětí mezi jednotlivými obrazy a skrytou skutečností k získání zvláštního emotivního účinku. Čtenář je v neustálém střehu: pojmenuje-li básník nějakou věc, děj nebo jev, jako bychom mu zcela nedůvěřovali, a četbou dalších veršů si ověřujeme skutečný význam a reálný základ jednotlivých detailů i básně jako celku.

I když tyto „nejsurrealističtější“ Nezvalovy verše stojí na okraji básnickovy tvorby, přesto nebyly bez vlivu na další vývoj jeho tvůrčí metody. Asociativní způsob rozvíjení básnického obrazu, který už na konci dvacátých let Nezval ovládal se svrchovaným mistrovstvím, hrozil uzavřít další vývojové možnosti jeho poezie. Za popisnosti surrealistických veršů, jež sledovaly zobrazovaný předmět do nejmenších detailů, je někde hluboko skryta touha přiblížit se skutečnosti.

A budiž tu znovu zdůrazněno, že Nezval ani v období, kdy přijímal surrealistický program, nesevřel svoji tvorbu jen do jednoho přesně vymezeného řečiště. Anonymně vydané balady a sonety Roberta Davida dokazují, že Nezval byl stále připraven řešit různé a často protikladné tvůrčí úkoly. Také v ostatních sbírkách, jako je Praha s prsty deště nebo Matka Naděje, básník překračuje nejen „příkaz“ surrealistického kodexu. Ne náhodou ortodoxní pařížští surrealisté vyjadřovali svůj údiv i nesouhlas nad tím, že Nezval píše básně o matce a o domově i verše o Praze naplněné vlasteneckým patosem.

## Poezie myšlenkové a citové aktivity

Někteří kritikové zdůrazňovali smyslovost a improvizaci lehkost Nezvalovy poezie do té míry, že nedovedli pochopit a ocenit její myšlenkovou, intelektuální průbojnost. Nezvalovi byla často přisuzována epiteta, jež jeho metodu nevysvětlovala v její vnitřní složitosti, ale pouze redukovala na některé její dílčí, z celku vytržené momenty. Svého času byl dosti běžný názor, že prý Nezval netvořil uvědoměle, jen si hraje, nepřemýšlí o světě, jen jej prostě a téměř bezděčně vnímá.

Nezvalův odpor proti nadvládě rozumářství a moralismu v poezii, proti meditativnosti, spiritualismu a metafyzice býval leckdy nesprávně vysvětlován jako hlásání bezmyšlenkovitosti a rzye improvizaci povahy básnické tvorby.

Dnes, kdy je Nezvalovo dílo již ukončeno a kdy zejména jeho poslední vývojová fáze nese výraznou pečeť úsilí řešit některé základní společenské, filosofické a morální problémy (vzpomeňme zde z větších skladeb například Chrpy a města, Baťavskou slzu, Veliký orloj, Plán, Z domoviny, Život básníka ap.), není obtížné dokazovat přítomnost myslitelského momentu v básnickově tvorbě. Spíše je třeba ukázat, že poválečné



období netvoří v Nezvalově tvorbě zlom, nýbrž je logickým pokračováním jejich předcházejících etap.

V Nezvalově básnickém díle byla již od počátku určitá část veršů výrazně společensky angažována. Šalda, Václavěk a jiní kritikové ji ne zcela právem kladli do zásadního protikladu k tvorbě, jež svou nespoutanou obrazností a smyslovostí jako by popírala všechno logické, myšlenkové, intelektuální.

Šalda v kritice Skleněného haveloku napsal:

„Nezval se komihá neustále mezi dvěma extrémly: na jedné straně omamné smyslné lyrika vteřinová, hašišové opojení rytmem a rytmem, lyrika čistá až do snové a hudební nesdělitelnosti — a na druhé straně programová rétorika skoro mítinková a novinová, poezie služební až do didaxe, beztvářá polopróza a poloverš... A mezi nimi nic. Prázdné.“

Tento Šaldův soud, vyslovený nad sbírkou, která byla úmyslně koncipována jako pestrý soubor různorodých básnických textů, je výstižný jen zčásti. Mezi Nezvalovou poezií přímých výzev a mezi verši povýtce lyrickými, jež se zcela vymanily jakékoli racionální kontrole, neexistuje tak naprostá absence „myšlenkové“ poezie, jak se domníval Šalda. Právě zde se rozvíjí významný proud básnické tvorby, k níž patří především velké koncepční skladby, jako Podivuhodný kouzelník, Akrobat, Premier plan, Edison, Signál času, Historie šesti prázdných domů — abychom zůstali jen u děl, která časově předcházela Šaldův citovaný výrok.

Nezvala již od počátku lákal významný úkol spočívající v tom, aby dal svou nespoutanou, živelnou, smyslovou a neustále se obrozující obraznost do služeb myšlenky, aby skrze ni vyjádřil svou koncepci světa. Rozumí se, že jeho filosofické básně nemají nic společného s „oblékáním idejí do veršů“, že i v Podivuhodném kouzelníkovi nebo Akrobatovi je myšlenka obsažena v složitě souhře a konfrontaci jednotlivých básnických obrazů, že ji lze jednoduše z básně vyjmout jako tezi, jež stála na počátku básnického činu.

Přestože první koncepční skladby Nezvalovy — Podivuhodný kouzelník i Akrobat — vyjadřují myšlenku ještě s použitím symbolických postupů a umožňují tak různý výklad některých obrazů, jejich základní patos je zcela zřejmý. Je to výraz touhy po člověku svobodném a silném, který se oprostí od všech pout starého světa a který bude jednat, žít a pracovat v souladu se svou přirozeností.

Místo všech včerejších zákonů dva nové jsou stvořeny  
Nezabiješ jinak mezi šilenci strávit bys musel

svoje dny

a neporušíš práce

jinak tě budou soudruzi hladem a žízní léčiti  
abys moh' příští den k práci jak ku přijímání  
hladov a žízniv vstoupiti

Co nad to přikazovaly včerejší zákony  
toť vlastní tvá přirozenost nuž tedy vezmi si ji

— — — — —  
Viděl jsem volného člověka jenž podoben bohům  
znásilňoval krystaly staré skutečnosti  
v nový útvar

Viděl jsem život v nespočetných proměnách  
a blahořečil lidské touze  
hnáti se za novými hvězdami

*[Podivuhodný kouzelník]*

Patos revolučního humanismu je vlastní celé Nezvalově tvorbě. Touha po naprostém osvobození člověka od všech vnitřních i vnějších pout a zábran se projevuje nejen v koncepčních skladbách a nejen v „programové rétorice“, ale ve zvláštní sublimaci je přítomna i tam, kde básník uvolňuje, rozpoutává svou okamžitou smyslovou, emocionální, obraznou a snovou aktivitu.

Poválečný vývoj Nezvalovy poezie je ve znamení konkrétnosti myšlenek a snů, které básníka vedly po celý život. Od každé poválečné básnickovy sbírky, ať je to Z domoviny, Zpěv míru, Křídla nebo Chrpy a města, vedou zcela zřetelné stopy ke skladbám a básním předválečného období. To, co bylo v minulosti vysloveno jako budoucnost, jako touha, jako cíl — objevuje se v nových společenských podmínkách jako reálný proces.

Socialistická revoluce, kterou mohl Nezval ve svých starších dílech — například v Podivuhodném kouzelníkovi — zachytit pouze jako symbolický obraz, jako vzdálenou vidinu, stala se skutečností. Lidová a národní jednota, k níž Nezval na prahu války apeloval svým poetickým obrazem Veliké pouti, začala se rovněž uskutečňovat a upevňovat jako přirozený důsledek společenských změn v období socialistické revoluce. A také výzva k světovému míru, jež zněla v Signálu času nebo v Budoucí válce jako ojedinělý výkřik, nabyla v poválečném Zpěvu míru zcela nové, konkrétnější podoby.

Básníkův včerejší romantický únik do snů, podvědomí, fantazie pozbyl své společenské motivace. Nezvalovo vidění a vnímání světa se začalo zásadně transformovat. Skutečnost mu již nebyla nepřátelská; tím se také nutně měnil jeho vztah k inspiračním zdrojům. Romantická doména dětství, v níž nalézal útočiště ve chvílích úzkosti, kdy ostře pociťoval nesmyslnost soudobé společnosti, nabyla v jeho tvůrčím procesu nového významu a smyslu. Aniz ji zbavil kouzelného oparu, zvláštní snové barevnosti a smyslového bohatství, vnímá ji objektivněji a strážlivěji — bez idealizování. Neklade ji do protikladu k současnosti, ale naopak: touží, aby lidé, kteří patřili k mikrokosmu



jeho dávného dětství, mohli ožít do nových poměrů, mohli poznat svět zbaivený starých křivd:

Všecko, co bylo tenkrát, vím  
a s láskou zobrazil jsem chudé.  
Jen ať si kouří komíny svůj dým.  
Chci zobraziti to, co je a bude.  
Živí i mrtví, volám vás,  
povstaňte z loží i ze hřbitova,  
chci s vámi žít a prožít znova  
přítomný čas, budoucí čas.

/sb. Z domoviny/

Mládí, mládí mé, ty víš, že litovat nelze,  
dobře, že minul tvůj čas, čas křivd,  
jež vláčně se táhnou  
jak ten zahořklý med, jenž ztrouchnivěl  
v dutém stromě,  
dobře, že minul tvůj čas, čas krevní msty a hladu,  
dobře, že minul tvůj čas, čas ropuší chamtivosti,  
dobře, že minul tvůj čas a že se už nenavráti...

/sb. Chrpy a města/

Ve sbírce *Z domoviny* konfrontuje Nezval vesničku svého mládí s družstevní vsí, která se postupně zbavuje důsledků minulých vykořisťovatelských poměrů a zaostalosti. V básníkové vidění světa dochází k příznačné proměně: kouzelné světlo poetizace a idealizace ozařuje nyní nikoli sen nebo ztracenou končinu dětství, ale soudobou realitu. „Má skutečnost je krásnější než sen,“ říká básník a tím jen dokládá naléhavost svého dávného přání dočkat se konečně toho, aby se realita sama stala poetickou a krásnou.

Nezval si už dříve uvědomoval, že jeho ideál dětství není skutečný, že je to jen sen, že skutečnost byla a je jiná. Je příznačné, že již v *Akrobatovi*, v němž jej vidina dávných let zachraňovala před zraňujícími rozpory soudobého světa, že již v této velké koncepční básni se do vzpomínek na dětství mísí disharmonický akord války a sociálních protikladů.

V básni *Pět minut za městem* zaujímá rovněž významné místo motiv dětství. Ale i tu se objevuje stín skepse. Skutečnost je silnější než sen:

Pobodán životem myslíš že šťasten jsi  
Toužíte usednout pod křížem v rodné vsi

Žel ani jeden pes už neuvítal by tě  
Krčmářka k níž jdeš spát zemřela na úbytě  
Za mříží pokoje v kterém ses vždycky bál  
Ten pokoj změnili teď na taneční sál  
Žel netančí se v něm jak byla by zas válka  
Ta celá vesnice je tvoje stará mýlka  
Vlečeš ji na bedrech stěhovač nábytku  
Jsi jako strašidlo jež bloudí po statku  
Se zpěvem kohouta vždy mizí beze stopy  
Kněz jenž má v ruce děšť nadarmo ten dům kropí

Poetický svět dětství navždy zmizel. Ale básník stále čekal na jeho návrat. Ne ovšem v tom smyslu, že by chtěl vyvolat v život minulost se všemi jejími stíny. Byla to touha po lepší a krásnější budoucnosti, nikoli pouhé oplakávání zašlého věku.

Jak dítě čekáš den kdy vše to vrátí se  
Kdy zatoužíš jak hoch zas po cestopise  
Kdy člověk nechá rád svůj pot jak slzu téci  
A kdy svět fantómů se promění v svět věcí  
Kdy hudba s fábory uchvátí lidský krok  
Kdy člověk nebude člověku už jen sok  
Kdy vina dá se smýt anebo napravit  
Kdy nebude již trest pracovat snít a žít

Poválečný společenský vývoj Nezvalovi umožnil, aby své vzpomínky na dětství i svůj humanistický ideál budoucího světa, zbaiveného násilí, válek, neshody a peněžních vztahů, pojal mnohem reálněji a konkrétněji.

Tato změna vztahu ke skutečnosti se promítla také do Nezvalova výběru výrazových prostředků, do umělecké výstavby jeho děl.

Asociativní metoda, která se v období poetismu leckdy uplatňovala jakoby „pro sebe“ a která námět nebo reálný objekt, z něhož vycházela, považovala spíše za inspirační zdroj než za integrální součást básnické struktury vymezující její konečný smysl, začala v poválečné Nezvalově tvorbě nabývat jiné podoby a funkce. Básníková obraznost a fantazijní vynalézatelství, spojující bleskem metafory vzdálené představy a oblasti skutečnosti, není v nejlepších básních zmíněného období oslabena, pouze její sepětí s myšlenkovou osnovou básně je zesíleno. Naproti tomu napětí mezi dvěma krajními body Nezvalovy předválečné poezie — mezi rzyi lyrikou a revoluční rétorikou — výrazně se oslabuje. Neobjevují se již verše, které by měly převládající funkci provokační či experimentální. To



však neznámá, že by si již básník v tomto období nekladal nové cíle. Zejména je pro něho charakteristické úsilí novým způsobem integrovat obraz a myšlenku, metaforu a reflexi.

Dobře je to patrné například na skladbách jako Chrpy a města nebo Batávská slza: ústřední myšlenka je tu vyslovována postupně, v přímé závislosti na tom, jak se rozvíjí sled obrazů, jak se konstituuje obrazná tkáň díla.

Představa chrp a měst nebo drobné skleněné školní pomůcky (batávské slzy) nabývá v Nezvalově interpretaci bohatého a složitého myšlenkového obsahu. Obraz chrp znamená spoutanou a současně osvobozenou přírodu, jejíž všechny skryté, nepoznané nebo zhoubné síly a možnosti jsou využívány člověkem, slouží jeho zdraví, životu, kráse. Batávská slza konkretizuje rozporný abstraktní pojem: ničivou a současně léčivou i konstruktivní sílu atomové energie.

Tyto básně jsou záměrně komponovány; základní obraz se postupně obohacuje o nové a nové významy. Všimněme si blíže, jak je napsána báseň Chrpy a města.

V první strofě se před námi otevírá monumentální krajina — žírná a plodná, složená z elementárních prvků života a živlů. Žádné detaily ji nezdůvěřují ani neindividualizují; je v ní něco téměř tajemného, snového. Teprve z druhé strofy je zřejmé, že je to krajina básníkovy dětství, která ho láká jako ztracený ráj, jako končina štěstí. Ale třetí strofa představu zpřesňuje, konkretizuje: básník si uvědomuje — řekli bychom — rub krajiny svého mládí, před jeho očima defilují obrazy lidské bída, ponížení a otroctví člověka. V další strofě jako by začínalo nové téma. Básník se obrací od minulosti k budoucnosti. Vidí velká vítězství člověka nad přírodou, kdy si lidstvo podmaní dosud nepoznané přírodní síly:

Vidím škodlivý hmyz, jenž zachránil člověku život,  
vidím tropické hady, vzácnější nad všecko zlato,  
vidím bujivou plíseň, jež vrací rodičům děti,  
vidím laskavý zítřek luštit hieroglyfy  
vepsané do listí, hvězd, trávy, do rybičích šupin

V závěru básně se uzavírá okruh básníkovy myšlenky opět vzpomínkou na dětství. Tentokrát to již není elegická vzpomínka ani dávná snová vize, ale obraz šťastné budoucnosti, která vyplní všechny touhy mládí, která v sobě ztělesní kouzelnou krajinu dětství zbavenou stínů minulosti.

Mládí, mládí mé, tvůj sen, jež snili jsme spolu  
pod hvězdnou nocí tam, kde vzduch se světelně chvěje  
uprostřed skleněných trubic, mládí, gejíze světa,  
pod tou hvězdnou nocí, která se zborčila v tanci,

sen, jež snili jsme spolu a se všemi moudrými snilký,  
vrací, vrací se nám teď splněn výbušnou silou,  
splněn horečným štětce, splněn, znovu se vrací

Kruh básníkovy života i díla se poznenáhlu uzavírá. V tvorbě posledních let se uplatňují harmonizující síly, volný verš ustupuje klasickým veršovým formám, obrazy se projasňují, jazykový výraz se blíží prostému sdělení. Více než kdykoli jindy je patrný bezprostřední inspirační vztah k tradicím české lyriky a epiky 19. století. Například v oddíle Českých balad ve sbírce Křídla nebo v Romancích a písních z knížky Chrpy a města Nezval aktualizuje náměty, motivy, obrazy i básnickou dikci klasické poezie, zejména Erbenovy a Nerudovy.

V některých básních napsaných po válce jsou ještě patrné stopy výrazových prostředků surrealistické poezie (např. Veliký orloj, Kresba Roberta Desnose, Plán aj.), avšak změněný vztah k realitě jim propůjčuje nové významy; sled obrazů nevytváří autonomní nadreálnou vizi, ale pojmenovává skutečnosti, které jsou samy o sobě rozporné a neuchopitelné, tajemné a bizarní (evokace okupační a válečné atmosféry s fantasmagorií věznic a táborů, hledání zašifrovaného poselství předků, úvahy o nevyzpytatelné sudbě jednotlivců vržených do víru historického času atd.). Postupně však i tyto prvky mizí a zejména v závěrečných skladbách (vzpomeňme aspoň memoárových básní Syn lidu a Život básníka) Nezval dospívá k jasně členěnému a sdělnému výrazu, který se s obdivuhodnou samozřejmostí poddává pravidelnému metrickému a strofickému uspořádání.

Končí-li Nezvalovo dílo, to veliké, neklidné, proměnlivé, mnohotvárné básnické pásmo, jež se neustále vzpíralo a vzpírá normativním kritériím a jednoznačným soudům, verši klasicky prostými a sdělnými jako lidová písnička nebo vyprávění, pak v tom nehledejme paradox. Je to výraz básníkovy vědomého úsilí dovršit své novátorské a často přímo provokativní dílo syntézou, která by dosáhla oné „složité prostoty“, jež bývá svědčtím opravdové básnické i lidské zralosti. A že k této syntéze docházelo i za cenu bloudění a omylů, patří také k charakteristickým rysům básnického i lidského údělu tohoto podivuhodného kouzelníka.