

Bezprostřední podnět ke vzniku českých pásmových skladeb a ke genezi žánru pásma lze na rozdíl od jiných žánrů určit jednoznačně: je jím Apollinairova skladba Pásmo (Zone), úvodní báseň sbírky Alkoholů z roku 1913. Rok jejího uveřejnění se stal ve francouzské literatuře vývojovým mezníkem, podobně jako za něj může být považován v české poezii rok 1919, kdy vyšel Čapkův překlad této básně. Tento překlad i název pro báseň zvolený se staly určujícími pro zrod několika českých skladeb do té míry podmiňujících pozdější vývoj české poezie, že se pásmo stalo označením pro samostatnou básnickou formu. Francouzské slovo zone znamená, podobně jako český výraz pásmo, územně vymezený pruh země, prostor nebo oblast (ve francouzštině také konkrétně prstenec lidových čtvrtí kolem Paříže). V češtině se však k těmto významům přidružuje ještě význam řetězce článků, pospojovaných jeden za druhým, a v přeneseném smyslu, na rozdíl od slova francouzského, i časový sled výjevů, které mohou být značně rozmanité, ale tvoří dohromady jeden celek. Pásmo však nepředstavuje jen specifickou básnickou formu, založenou na určitém rytmu a uvolnění významových vazeb mezi tématy, ale obecněji, jak je to ostatně příznačné pro každý žánr, určitý noetický přístup ke skutečnosti, který se vymezoval na konci prvního desetiletí tohoto století v důsledku tehdejších pokusů postihnout překotné společenské a civilizační změny. Důraz v něm byl proto kladen na dynamickou stránku skutečnosti.

Pásmo je třeba rovněž vidět v souvislosti s širšími snahami evropské avantgardy před první světovou válkou, s hledáním ve výtvarném umění (kubismus a futurismus), s rozvojem kinematografie, s novými cestami v próze (M. Proust, J. Joyce) i v poezii (T. S. Eliot), jakož i s některými dobovými technickými objevy (fonograf, první pokusy

s létáním, bezdrátová komunikace a další).

K hlavním rysům avantgardy patřilo odvržení přijatých uměleckých forem, inspirace primitivním uměním, odpor k dekorativismu, příklon k bezprostřednímu vnímání každodenní skutečnosti, opojení technickou civilizací a „inženýrskou krásou“ (Neumann), popírání tradiční, jednoohniskové perspektivy vidění, relativizace hodnot, atomizace percepce a její simultánnost, polyfonie hlasů a vůbec mnohost pohledů na skutečnost v pohybu.

Projevovalo se úsilí o formální obnažení básnického tvaru na jeho „materiál“, na barvu ve výtvarném umění (orfismus), na tektonickou funkci v architektuře (konstruktivismus) či na elementární konkrétní počítky v poezii. Kolem první světové války byl všeobecně rozšířen pocit převratnosti doby, nesoucí s sebou zásadní změnu životního slohu i potřebu hledat novou funkci umění. Byly objevovány základní formy energie, do postihování reality se promítal nový, „čtvrtý rozměr“ — čas. S těmito snahami o jednoduchost souvisel zájem o naivní umění. Oprošťování umělecké formy, které se v poezii projevilo dezorganizací básnické struktury (u futuristů vedlo dokonce k experimentům s „osvobozenými slovy“), bylo spolu s pokusy o zrušení cenzury témat, tradičně považovaných za nevhodná pro poezii, jedním z podnětů, které přispěly k rozkládání obrazu vnímané reality.

Zrychlený tep moderního života působil na avantgardní básníky tak sugestivně, že se ani nepokoušeli o analýzu. Nechávali se ohromovat civilizačními zázraky a unášet proudem velkoměstského života, který vnímali jako celek, jako výsledný akord, v nějž se jim sléval „kategorický imperativ moderního lomu“.¹ Prožívali tento akord simultánně jako stav „všeobecného opojení“,² aniž usilovali o odlišení jednotlivých jeho tónů. Českým básníkům se ve dvacátých letech (podobně jako Apollinairovi v roce 1913) zdálo, že nastupuje nová epocha.

Evropský kontext žánru pásma je velmi důležitý, neboť avantgarda představovala poměrně jednotnou frontu „od Madridu až po Ural“ (Nezval v Akrobatovi). To platilo zejména před první světovou válkou, v době, kdy hranice byly ve větší části Evropy jen pomyslnými čarami. „Není důvodu, aby to, co se děje v 1913 v Paříži, v Londýně, v Římě, v Berlíně, nemohlo se dít i v 1913 v Praze,“ prohlašuje St. K. Neumann v Otevřených oknech.³ Čeští umělci byli přesvědčeni, že je Evropa „dohoněna“ právě v době, kdy těmito otevřenými okny k nám

vlétl futuristický manifest s Apollinairovým podpisem, nazvaný Futuristická antitradice. Spjatost Prahy s Paříží byla těsná a programová, informovanost o francouzské poezii byla značná. Půda pro přijetí nových podnětů byla zásluhou Čapkovou, Neumannovou, Šaldovou i zásluhou výtvarných umělců připravena.

Rozhodující vliv Pásma na českou poezii se projevil po válce. Česká avantgarda byla sice o této skladbě informována už dříve, avšak „nový duch“ Pásma se podstatně dotkl až básníků narozených kolem roku 1900 (Jiří Wolker, Vítězslav Nezval, Jaroslav Seifert, Konstantin Biebl, Vilém Závada) a také ovšem bratři Čapků, kteří byli o deset patnáct let starší.

Česká poezie dvacátých let se s Pásmem vyrovnávala postupně.⁴ V roce 1921 pod vlivem prvního dojmu, vyvolaného Čapkovým překladem, vzniklo hned několik pásmových skladeb, zejména Wolkrův Svatý Kopeček, ale také Kadlecova Svatba a Bieblův Jeden den doma.

První ze skladeb, které lze přiřadit k žánru pásma, je Wolkrův Svatý Kopeček (1921), napsaný ještě před zrodem poetismu. Společné s Apollinairovým Pásmem je vědomí osobního i básnického přerodu (Pešat konstatuje střetnutí unanimistického a avantgardního vlivu a směřování k proletářské poezii⁵). V této skladbě je rovněž patrná snaha o seskupení různých prožitků do jednoho výsledného stavu, zahrnujícího několik časových i prostorových rovin. Básnický tvar je však ve srovnání s Apollinaiem určován výrazněji nadosobním zřetelem. Vychází z přesvědčení o vyšších hodnotách společenské sounáležitosti. Slouží-li u Apollinaira střídání různých časových rovin a proměny perspektivy vidění k stále hlubšímu pronikání do skutečnosti, Wolkrův polytematický postup je aplikován dodatečně na poznání, které je ukončeno. Básnický subjekt se nerozplývá ve skutečnosti, nýbrž splývá se zástupem v představě kolektivní síly, jíž odpovídá forma plurálu:

jsme modrooký dělník a denně se chodíme modlit do fabriky
v Marientálu,
jsme ocelový drvař a líc máme tvrdou jak skálu,
jsme ubledlý Bertin, knihař, který se oženil před dvěma měsíci,
jsme osmahlý čeledín se sluncem na polích klečící,
jsme pokorný krejčí, který šije ještě pokornější šaty,

jsme raněný voják na dovolené, s rukou pohřbenou do rakve z bílé
vaty,
jsme prašpatný právník, který však přece ve III. semestru udělal
státnici.

Tato unanimistická a proletářská kolektivita je danou hodnotou, k jejíž demonstraci uvedená pásmová kompozice slouží. Forma pásma je tedy u Wolkra aktualizována ve smyslu jeho světového názoru. Ve své poetice přitom zůstává v mnohém směru tradiční: na rozdíl od Pásma, Akrobata, Panychidy i Nového Ikara zachovává Wolker ve Svatém Kopečku interpunkci i bohatý rým (nadějí — zahřejí). Námět je rozvíjen logicky (zelená hora — Svatý Kopeček — mí přátelé — vzpomínky — my všichni), způsobem, který se toliko blíží asociativnímu principu. Dialog vnitřních hlasů, sebereflexe a zápas o vyjádření autentického prožitku, tedy individuální zřetel, který patří ke znakům Apollinairova Pásma, je u Wolkra potlačen ve prospěch jiného sdělení. Za prvé, že hodnota jednotlivce spočívá v překonání soukromého zájmu, a za druhé, že toto soudružství, socialisticky a nábožensky zabarvené, umožní změnit svět. Závěry o zmnožení pohledu na skutečnost, o neschopnosti najít opěrný bod, pevnou jistotu, o noetické relativizaci, konstatované při interpretaci apollinairovského pásma, u Wolkra neplatí. Jeho pohled naopak vychází z pevně stanoveného bodu.

Wolkrův hlas je také na rozdíl od Apollinairova „výkřiku“ (původně zamýšlený název Pásma) i na rozdíl od ostatních českých pásem ztišený, navozuje atmosféru bezpečí (zvonek, chodba, květináč u ba-bičky), prostoty až evangelické (příběhy „jako kus společného chleba“) s nasládlou příchutí zdobnělin (řemeslničkové, domečky). Wolker je záměrně nedramatický a neproblematický. Neproblematická, jakoby „dětská“, je i důvěra v civilizaci: „pokorným řemeslníkům dobrou zeměkouli do rukou vložili, / osázíme ji stromy, domečky, láskou a automobily.“ Svatý Kopeček je výpovědí lidské blízkosti („jsem ve vašem kruhu a je mi dobře, jako bych soustem ve vašich ústech byl“), potěšením z jejího sdělení, nikoli bolestným vytrháváním vlastních útroh, patrným u ostatních pásmových skladeb. Je radostí z důvěrnosti komunikace a prostých, věcných informací. Usiluje o pocit pospolitosti. „Musil býti sám založen co nejméně problematicky, co nejméně subjektivisticky. A to skutečně byl. Vzpomeňte si, čím se nejvíce mučil v životě

takový Mácha? Otázkami záhrobními. Pro Wolkra jich prostě není,“ píše k tomu Šalda.⁶ Mihne se sice válka, je připomenuta sociální krivda, ale základní (a jediná) poloha je důvěrná. Není zde šízravá ironie. Ani stopy po zoufalství z lásky či odporu k její prodejnosti, který lze pozorovat u Apollinaire, Nezvala, Závady i Biebla, ani disharmonie Halasova. Wolker říká prostě: „Bolest je života půl a láska je život celý.“

Tato jedna nálada, jedna poloha a především jeden námět mají epické prvky: Svatý Kopeček je vyprávěním. Je-li však v něm jistá objektivní (epická, narativní) tendence, je zároveň zřejmé, že tato lyrizovaná epika má daleko k nezaujatému, objektivnímu líčení vševědoucího vypravěče. Uvolnění tematického plánu, charakteristické pro pásmo, je tedy u Wolkra provedeno jen v náznaku. Wolkrovo pásmo má „monotematický charakter“ a „objektivační tendenci“, shrnuje Pešat.⁷

Jestliže u ostatních pásmových skladeb je samota konstatována jako průvodní znak moderní společnosti, Wolker ji naopak považuje za ohrožení lidského bytí, za protiklad života („člověk by umřel už tím, že zůstal by na světě jediný“). Směřuje k obecným hodnotám, k monumentalizaci až děsivé,⁸ a staví se na druhý břeh Nezvalova bezstarostného dobrodružství a Zavadova tragického životního pocitu. Pásmo je hledáním vlastního výrazu a zároveň zoufalým hledáním řádu. Wolkrova báseň z řádu vychází, vyznačuje se křesťanskou pokorou a socialistickým přesvědčením: „přicházím z daleké Prahy a rodného Prostějova, / dospělý chlapec, student a socialista, / věřící v sebe, železné vynálezy a dobrého Ježíše Krista.“

Nejde přitom o řád, který by byl výsledkem únavy, opojení, rezignace nebo překonání vnitřního zápasu, tedy řád po dobrodružství, nýbrž spíše je to řád jako imperativ, jako zásada, řád před dobrodružstvím nebo mimo něj. Wolkrův odpor k vnitřnímu utrpení a k jeho konfesi souvisí se zmíněnou objektivizační tendencí, kterou vycítil už Šalda: „Poezie opravdu silná je vždycky výrazem vnitřního řádu: ne pouhou křečí, náhodou, rozmarem.“⁹ Křeč a rozmar přesahuje Wolker etickým patosem. „Všecky krásy světa“ ho nevedou k hédonismu, nýbrž k obavě, zda krása není příliš těžká pro člověka jediného:

já jsem ve zvonu srdcem a biji do jeho stěn,
aby každý věřící to slyšel a byl z toho potěšen,

tato krása je příliš těžká pro člověka jediného,
moji přátelé jdou za hlasem zvonu okusit se mnou štěstí všeho,
ale i pro nás je příliš veliké a těžké toto štěstí,
dej, Bože, ať všichni lidé jsou naši přátelé, ať přijdou a pomohou
nám je nésti.

I když je Svatý Kopeček Pásmu časově nejbližší, svou podstatou je mu poměrně vzdálený. Obě básně mají společné vědomí osobního i básnického přerodu, u Wolkra však jde o proces ukončený. Apollinaire v Pásmu usíná, loučí se s včerejším světem, Wolker se modlí ke světu budoucímu. Tato perspektiva a pevné vědomí řádu odlišují Svatý Kopeček od ostatních pásem.

Svatba Svaty Kadlece byla napsána roku 1921 těsně před Svatým Kopečkem, ale publikována byla až ve sbírce Svatá rodina roku 1927. Vychází z podobného životního pocitu jako Wolkrova báseň, avšak Kadlec, pozdější překladatel Baudelaira a Rimbauda, mohl mít i úzký vztah k francouzskému originálu. Například druhý verš Svatby („Na konci starého světa“) připomíná úvodní verš Pásmo („Tím starým světem přec jsi znaven nakonec“). Tento podnět však Kadlec přetváří ve smyslu unanimistické představy o čistém srdci: „Na konci starého světa / Vyhrál jsem srdce na pouti u sv. Vavřince / Věc stejně čistou jako sklenice u postele nemocného.“ Poté oznamuje, co bude druhým plánem básně: „Byl jsem v krvavé vojně.“ Obě tato východiska, srdce a válka, která vymezují základní téma básně, jsou překlenuta bilancující situací („zastavil jsem se na této křižovatce“), při které jsou ověřovány základní hodnoty, jež se stanou zároveň určujícími motivy (a také názvy některých básní sbírky): maminka, žena, chléb, ruce, stůl, Člověk, pokora, Kristus, dělník... Tyto hodnoty nejsou hledány a objevovány, nýbrž podobně jako u Wolkra konstatovány. Osobní účtování je napjato v jejich rámci, který je spíše vyplňován než pokračován.

Hodnoty srdce do sebe pojímají všechno: ty, kdo přežili, i ty, kdo se „stali číslem“. V důsledku tohoto sblížení protikladů není Kadlecovo vidění dynamické, nýbrž naopak směřuje k splývání jedince s celkem. Proti sváru je stavěn poklid, proti dramatickému konfliktu smír a dobrá vůle všech: „My dělníci nového světa a všichni ostatní socialisti / Sympeme smířlivé kadidlo do třídní nenávisti.“ Nakonec se ruší i rozpor mezi životem a smrtí: „A mrtví i živí štedře povečeříme / U jednoho stolu se rozdělíme.“

Proti nekoherenci, charakteristické pro pásmový žánr, proti antagonismu analytického a syntetického postupu ve sdružování představ, proti nepřítomnosti jednoho určujícího motivu nebo hlediska stojí u Kadlece bezbřehý pocit bratrství, představa souladu makrokosmu a mikrokosmu („Jsem ve všem a sám v živém i neživém těle“). Je pro něho příznačná představa jakéhosi společného přijímání života-svatosti, všeobecné eucharistie, jedné štědré večeře u jednoho stolu, u kterého všichni lámou společný chléb, až k závěrečnému amen. Všeobjímající, všezahrnující harmonie („Vtělil jsem se jako Kristus do desítek věcí / Konečky prstů začal jsem na všechny strany téci“), tento jednotný programový postoj, vlastně jedna nastolená, ale nevyhrocená otázka, odporuje vymezení žánru pásma jako dramatické, polytematické formy. Naproti tomu sled obrazů syntakticky uvolněných, zrušení interpunkce (na rozdíl od básně Wolkrovy i Bieblovy), střídání volného verše, asonancí i rýmů, nestejná délka veršů — to jsou rysy, které Svatbu s žánrem pásma spojují.

Bieblův *Jeden den doma* (1921) je další z českých skladeb ze začátku dvacátých let, které bývají řazeny k žánru pásma. Námět této básně je rozdělen do dvanácti strof nestejně délky. Báseň pokrývá události čtyřadvaceti hodin (cesta vlakem,¹⁰ shledání s rodinou, nedělní ráno, poledne, odpolední ospalost, procházka lesem, vzpomínka na lounskou reálku a konečně opět večer, „kdy celý den nad tebou klekne“). Není to tedy let prostorem, nýbrž vlastně výlet, dokonce „poťouchlý“, jak se praví v prvním verši. Údery pražců jako by básni vtiskly specifický rytmus. Postupně se šíří pocit malátnosti, zdůrazněný pokojnou (a místy lehce ironickou) atmosférou básně. V osmé strofě se objevují motivy, které známe z Wolkra a Kadlece tohoto období: srdce, maminka, ruce, koláče. Bieblův básni není vlastní obvyklý spád řeči, nýbrž volně plynoucí proud obrazů, jež se ovšem sdružují do menších celků. Vůle a pozornost ochabují, rozhostí se atmosféra odevzdání, básnickovy pocity se nabízejí a vnukají čtenáři, který je tímto proudem unášen. Nejde o vyslovování zásadního lidského postoje či básnického programu (i válka je připomenuta jen okrajově, pokud reakcí na ni není celková útěšnost básně), ale o sdělení pocitu, který odpovídá dobovému zdůvěřujícímu vidění světa. Pohyb se zpomaluje, ze „zeleného rychlíku“ na začátku se stává „malátná lokálka“ na konci, vnímání je ukolébáno, „mohl bys umřít krásně“, říká se v závěru.

Tato sladká rezignace je ještě zvyrazněna sdílností, vtahováním „tebe“ do dialogu (báseň je psána ve 2. osobě, kromě pomyslného rozhovoru s maminkou, kde se objevuje „já“ a „vy“), oslovením adresáta, jímž je vnímatel básně, ale i básníkův subjekt sám („ty chceš a musíš být jenom fotografická deska“).

Jakkoli však obrazy v básni nastupují po sobě v rytmovaném sledu, nejsou zcela autonomní. Naopak, mají poměrně pevnou logickou soudržnost a vyznačují se časovou návazností. Jevy okolního světa jsou zaznamenávány (viz zmíněné verše o fotografické desce), netřeba nic měnit („každá věc sama o sobě bez tvojí pomoci je na světě nejvíc hezká“). Jistoty okolního světa nejsou uváděny v pochybnost, nýbrž radostně prožívány. „Pásmová“ je neobvyklá délka veršů; naproti tomu zachování interpunkce podtrhuje logické strukturování textu. Pásmový charakter Bieblovy básně je nesporný, avšak tendence k polytematickému vidění skutečnosti je tu omezená.

Vztah poetistů k Pásmu je složitý. Ztotožňovat polytematické básnické vidění s poetistickou koncepcí se ukazuje jako zjednodušující. Jestliže se poetismus k Apollinairovi hlásil ve svých manifestech („prvý kubistický poeta Apollinaire je znamením nového typu básníka, osudotvornou planetou v horoskopu moderní poezie“¹¹), šlo spíše o Apollinaira Kaligramů. První básně inspirované Pásmem však byly napsány v roce 1921, tedy ještě před zrodem poetistického hnutí nebo paralelně s ním. Další pásmové skladby — Nezvalův *Akrobat*, Závadova *Panychida* a Halasův *Spáček* (který ovšem má jen některé znaky pásma) — pocházejí potom až z roku 1927, Bieblův *Nový Ikaros* dokonce až z roku 1929.

Zdá se, jako by česká poezie navazovala na Pásmo ve dvou fázích a jako by poetismus znamenal přerušování tohoto vlivu. Ve skutečnosti šlo o plynulý proces. Působení Pásma je ostatně patrné i v Podivuhodném kouzelníkovi (1922) a ve skladbě *Premier plan* (1926). Není pravda, že poetističtí básníci na Apollinaira zanevřeli, byli jím naopak stále silně přitahováni. Zajímali se však jen o určité stránky jeho poetiky, zapůsobil na ně spíše Apollinaire nevážný, autor některých prohlášení ve Futuristické antitradici a také opěvateľ velkoměsta a modernosti. Do těchto souvislostí jej uváděl zejména St. K. Neumann a potom soustavně Karel Teige. Méně vnímaví byli vůči „temné“ straně jeho tvorby, spjaté s nostalgií a smutkem, jak Apollinaira chápal Karel

Čapek ve své recenzi v Přehledu.¹² Optimismus konstruktivního ducha, jenž tolik učaroval Teigově a Nezvalově představě o „světě, který se směje“, byl jen jednou stránkou Pásma. Poetistům zpočátku epická a bilancující složka této básně nevyhovovala. Inspirovali se především její hravostí, Apollinairovými hříčkami, jeho smíchem a karikaturou. Lehký vtip, hra, ironie, to jsou základní rysy této nevážné polohy. Vstupujeme tu do hájemství kouzelníků a magie, která přitahovala Apollinaira stejně jako Nezvala, zabýval se jí Josef Čapek, okouzlovala Biebla. Z tohoto okouzlení plyne přesvědčení, že poezie musí překvapovat. Básník se chce bavit a udivovat, a zároveň chce bavit a udivovat druhé. Slovo *div* (*merveille*) vyjadřuje ve francouzštině stejně jako v češtině nejen něco divného, podivného, zvláštního, ale také něco divoucího, překvapivého, zázračného, nádherného (*merveilleux*). Apollinaire prohlašuje „j'émerville“, udivuji.

Jazykové žonglérství se na Apollinairovi a ovšem také na dadaismu velice líbilo Nezvalovi a Teigovi. Šalda mluví v souvislosti s Nezvalem o „poezii jako jakési karambolové hře na vesmírném kulečnicku“, kdy „vzorem básníka stává se klaun nebo akrobat“.¹³ Je vyvoláván smích, ztřeštěný a bláznivý smích. Příznačné jsou rovněž cirkusové motivy. Později se ukáže, že tyto hříčky mohou být příznakem rezignace poezie, která si jen hraje. „O poznání Nezvalovi naprosto nejde . . . , jemu jde naopak o neustálé *unikání poznání*, o útek před vši definitivností,“ dovozuje Šalda.¹⁴

Postupně však poetisté začali sami tušit, že hravost se těžko může dotknout životních podmínek, natož působit na jejich změnu. Poetismus začínal směřovat k introspekci a k pocitu únavy, i když jeho manifesty vznikaly ještě po Akrobatovi a byť se Nezval proti výtkám z frivolity ohrazoval: „Není *biedermeierovský*, není *voňavkářský*, není *cukrový*, není *delikatesní* či *barový*.“¹⁵ Typickou pro toto období se stávala postava smutného šaška: Nezvalův akrobat je smutný jako Picassovi harlekýni; smutného šaška najdeme i u Závady. „Poetismus harmonizuje životní kontrasty a protiklady,“ prohlašuje Teige v roce 1924.¹⁶ O čtyři roky později Šalda uzavírá: „poetism není již dávno tím, čím byl v době, kdy jej formuloval Karel Teige: rozkošnou hrou požitku, sladkým eklektismem životním.“¹⁷

Hra otvírá nečekané pohledy, osvobozuje od starostí podobně jako alkohol, uhlazuje, nemluví ani za národ, ani nerevoltuje sociálně. Vy-

vstává tu otázka, nakolik je hra spontánní a nakolik je ten, který si hraje, s to zaujmout odstup, jenž dává vzniknout sebeironii jako způsobu sebereflexe. Právě dar vidět sebe sama zvnějšku a zároveň zevnitř je vlastní pásmovým skladbám, které se znovu objevují. Básník odkládá masku, přestává si hrát. Může se nachýlit na jednu nebo na druhou stranu jako Nezvalův akrobat, balancující (a bilancující) na laně poezie. Jak ustupuje ironie, odhaluje se její skeptický základ, její lehký, úsměvný přidech zhořkne a poezie přestává být odstupem od něčeho, k čemu se ironie vztahuje, a stává se zpovědí. Poetismus se zprvu přiklání spíše k prvním polohám (hra, lehká ironie), k závažnosti sdělení dospívá až v druhé půli dvacátých let právě v pásmových skladbách. V tom lze spatřovat projev jeho sváru mezi dobrodružstvím a řádem. Poetistické dobrodružství se ukazuje a zniterňuje. Avšak i tak je hledání řádu, zejména u Nezvala, vyřešeno kompromisně ústupem do poezie, pojímané jako záznam neurčitěho stavu mezi snem a bděním.

Na nedostatek řádu a kázně v české literatuře upozorňoval St. K. Neumann: „Jest u nás podceňována kázeň, která vyplývá z přísného cítění stylového, ze sebezpoznaní a ze vzdálené touhy o tvárnou čistotu.“¹⁸ Toto hledání rovnováhy mezi kázní a dobrodružstvím bylo zpočátku poetistům cizí. Václavek napsal, že „ne rád, nýbrž poetické dobrodružství je metoda jeho (tj. Nezvalovy) tvorby“.¹⁹ Později, v souvislosti s proměnami poetistické koncepce hodnot se jim stal bližší svět Pásma, které umožňovalo zřetelnější vyslovení životního a společenského postoje.

Nezvalův Akrobat, Zavadova Panychida i Halasův Spáček vznikly v roce 1927 uprostřed poetistické vlny, ale jsou v nich patrné pochyby o platnosti některých zásad tohoto směru.

Akrobat z Nezvalovy básně se podobně jako Apollinaire v Pásmu loučí. Jde skutečně o bilanci určitého životního období i vlastní tvorby a obecněji určité básnické a životní koncepce. Václavek vystihuje přesně, že „je výrazem přerodu básníkovy i problematiky vši poezie v přítomné chvíli, kdy poezie nemůže býti tím, čím by chtěla, radostnou a obšťastňující hrou“.²⁰ I když expoziční (Slavnost) a závěrečné poslání (Akrobat) jsou součástí díla a mají rovněž vztah k formě pásma, těsně se k ní váže jen střední část, nazvaná Vyznání. V ní je odložena autostylizace, do které se Nezval halí na začátku a na konci skladby, a text se stává zpovědí. Příslušnost k žánru pásma však nevyplývá jen z to-

hoto konfesijního charakteru Akrobata. Je patrná i v principu asociativního spojování témat, jež má blízko k simultánní polytematičnosti Pásma a naznačuje pozdější Nezvalův vývoj k surrealismu.²¹ Skepse, plynoucí z pochyb o oprávněnosti herního aspektu poetické koncepce, se v Akrobatovi obrací i proti okolnímu světu. Je-li Akrobat na jedné straně výrazem úzkosti z necitelnosti světa a zároveň i výrazem naděje, že by poezie mohla být prostředkem, jak praktickou (nepoetickou) realitu polidštit, přiblížit, prožít, je na druhé straně současně i poznáním, že „poezie hrou“ této realitě neodpovídá, a že tudíž „metoda, jak nazírat svět, aby byl básní“,²² je nedostatečná a vlastně falešná (viz metafora „lhoucích úst roditelky básní“). Toto dilema (básnické vidění může subjektivně „poetizovat“ svět, snažit se, aby „byl básní“, ale přesto nebo proto jej nevstihuje a vlastně falšuje), ačkoliv se vztahuje k poetismu, je možné považovat obecněji za dilema poezie. Z „falešnosti“ poezie může pak být vyvozována nutnost „odpoetizování“ poezie, tedy v konkrétním případě odklon od jejího herního prvku a „rozkošného předstírání“²³ ve prospěch zcivilnění a autentičnosti, jíž se rozumí maximální omezení stylizace. V Akrobatovi je obsažen jak moment poetizace reality navzdory vědomí falešnosti tohoto postoje, tak potlačení hravosti a úsilí o autentičnost. Zdá se však, že se Nezval nicméně přiklání spíše k druhé z těchto alternativ. Jejich svár — romantický rozpor mezi lehkým smíchem na tváři a hlubokým žalem v srdci, který vede k potřebě vyznání — je pak jedním z východisek celé básně. Bezstarostný smích šaška se mění v úšklebek, básník-akrobat se vznáší nad šílenstvím a smrtí „na černých křídlech sebevrahů“. Krkolomné hledání rovnováhy je v Akrobatovi výrazem pro poezii. Akrobat se setká se sedmiletým beznohým námořníkem, symbolem pokory a také dětské neposkvrněnosti poezie či apollinairovského „oproštěného citu“,²⁴ a toto beznohé dítě — v jednom z významů sám básník jako dítě — způsobí jeho pád, tedy pád všeho předstíraného v poezii, zánik snad krásného, ale falešného zdání a marné hry („na trávníku tančí děti mezi bublinami poletujes mezi nimi“).

Pro pochopení Akrobata je podstatné, že k tomuto vyznání dochází při pádu, který už naznačuje budoucí rozchod s poetistickou koncepcí poezie-hry („na prsou akrobata se zatřepotal veliký smrtihlav jako frivolní vázanka“). Tento pád je stejně závrtný jako zhroucení starého světa v Pásmu či jako pád Bieblova Ikara, a také stejně tragický, neboť

s sebou nese pochyby o čarovné moci určitého typu poezie léčit „chromé od narození“. O tom, že jde o pochybnosti spjaté s poetismem, svědčí například výrok Šaldův z roku 1926, pro kterého poetismus dosáhl „mrtvého bodu“. Rodí se nový básník, a ten má povinnost znovu pojmenovat svět („nepojmenovaný svět je nakupen ze všech stran kolébky“). Hledaje elementární hodnoty poezie, Nezval „couvá ve svém životě pomalu“ jako Apollinaire zpět až do dětství. Stejně jako pro Apollinaire, Závadu i Biebla představuje i pro Nezvala sonda do vlastního nitra trýznivé a samotářské sestupování na dno: „jsi tak sám / nevíš komu by sis postěžoval / a nikdo se nedozví že největším tajemstvím je bolest.“ „Tam dole“ leží zasutý vlastní obsah sdělení, vyslovovaný s utrpením, nicméně tato poezie-výpověď je zároveň bolestnou terapií.²⁶

Nezvalova báseň je odrazem skepse vůči určité (de facto i vlastní) poezii, vůči poezii řekněme akrobatické, poletující bez tíže kdesi mezi nebem a zemí. I když se v ní dospívá k závěru, že poezie je ve své poetizaci reality snad falešná, básník-akrobat se tohoto zdání nedokáže vzdát, neboť senilní rozumování mu zní jako „kolovrátky . . . starců bez duše“. Znovu se vynořuje dilema mezi kouzelnou hrou a autentickou konfesí, tentokrát vyjádřené jako protiklad města zázraků a města nudy. Básníkovo místo je samozřejmě v městě zázraků („odved mě tam kde je život“, říká akrobat-básník sedmiletému námořníkově), které lze ztotožnit se světem poezie a s dětstvím. Toto město je jakýmsi „sanatoriem choromyslných“ (viděno očima „zdravých“), útočištěm, kam se utíkají „prokletí němí básníci nad bílými ústy melancholie“, zkrátka všichni, kdo „opustili vesmír marné nudy života / pro jediný okamžik . . . poblouznění“. Ale ani tady se skepse nezastaví: město zázraků (poezie) je vzápětí nazváno „městem bezúčelných rozkoší“ a „městem bludiček“. Akrobat se ocitá „na opuštěné silnici“, neboť fantazie je falešná; město nudy je však ještě falešnější a navíc mrtvé — je to hřbitov:

Na druhé straně zářilo město nudy
zkrášlené nocí jako hřbitov
jehož světla omamují dálku
jak světla hřbitovů
pod nimiž umírají rodiny za cinkotu zlata

Akrobat je dialogem básníka s vlastním dětstvím jako symbolem nenarušené vnímavosti a také zároveň s poezií jako konfesí citu. V této tendenci k introspekci a k dobrodružství prožitku je naznačen Nezvalův vývoj v první polovině třicátých let.

V uvolnění asociací je Akrobat Pásmu bližší než Svatý Kopeček. Základní východisko je však jinde: spočívá ve sváru mezi hlubokou, ale sebevražednou skepsí a radostným, avšak omamným opojením. Relativně silnější je v české básni sociální prvek, naopak se téměř ztrácí okouzlení civilizací, od něhož básníky odradila válečná zkušenost.

Závadova Panychida zaujímá ve stejnojmenné sbírce stěžejní postavení. Jestliže Apollinairovy Alkoholy začínají Pásmem, jímž se čtenář propadá do snové atmosféry celé sbírky, Závadova báseň, jež naopak sbírku uzavírá, je hořkým probouzením. Také ona znamená účtování s válečným zážitkem a také s jistou básnickou koncepcí, zejména s poetismem, i když se s ním Závada, patrně pro své skeptické založení, nikdy tolik nesblížil jako jeho druhové.²⁷

Příbuznost Panychidy s Pásmem je zřejmá už na první pohled. Je totiž proklamována motem vzatým z Apollinairovy skladby: „A ty piješ ten líh palčivý jako života bol / Tvého života jež piješ jako alkohol.“ Vyplývá i ze samotného tvaru básně, z jejího rozsahu, ve sbírce výjimečného, i z nepřítomnosti interpunkce, jež je v ostatních básních sbírky zachována. Naproti tomu uvolnění asociací, typické pro pásmové skladby, je v Panychidě relativně méně patrné. Tyto verše jsou uspořádány do strof, které vytvářejí větší soudržné syntaktické a sémantické celky. Panychidu s Pásmem dále spojuje střídání 1. a 2. osoby jednotného a množného čísla (já — ty — my — vy), motiv pouti časem (prostorem v menší míře) a řada shodných nebo příbuzných motivů, například obraz 20. století, sirotka mezi stoletími (ačkoliv Čapkův překlad dvojnásobnost slova panenka oka — sirotek nepodržel): „dvacáté století pohanství v úpadku je... ty krásné šelmy... neznají mateřské šňůry pupečné.“ Je pozoruhodné, že se objevuje i v Halasově Spáči, kde je rovněž řeč o oku a „pupile“. Jiným společným motivem je osamocení v davu: „úzkostí jsem byl ušlapán / jako bych byl omdlel pod nohama davů.“ A jinde: „a pouze já se míším bezútešně

v tento dav jenž vše / a padám jako rzivé zrno ke dnu.“ Tento motiv evokuje Apollinairovo „nyní ty kráčíš sám davem po Paříži“.

Jestliže pro pásmové skladby je příznačné, že se v nich prolíná několik citových poloh a poznávacích rozměrů, které jsou svědectvím dynamického vidění světa, znamená Závadova báseň spíše soustředění na jediný úhel vidění, pod nímž je absurdní a krutý svět nahlížen jako stav; proti typickému dynamismu pásem staví Závada relativní nehybnost. Pro pásmo charakteristická oscilace mezi obrazy místně a časově konkrétními, mezi nostalgií a letem vzhůru, se odráží od Zavadovy zobecněné polohy: „hle jsme v nějakém poutním místě.“ Místo opojení moderností je u Zavadovy patrná deprese, která motivuje hledání trvalých hodnot jako záchytných bodů: mateřství („děťátka překrásně zpívají v kolébkách mateřského lůna“), a vztahu k rodné zemi, kosmopolitně cítící avantgardou většinou opomíjeného.

Ironie a sebeironie je nahrazena rezignací na „nádherné“ metafory. Panychida jde mezi pásmovými skladbami nejdál v intenzitě zpovědi, na jejíž horoucnosti se podílejí četné obrazy ohně a žáru (žhavé odpoledne, rozevřená tlama slunce a rozpálená hlaveň děla, žárovky žhnoucí jako oči sov a konečně sám název básně), jako by Závadu fascinoval pohled do vysokých pecí rodného kraje. Imaginace je ztěžklá a křečovitá, nevyskytuje se v ní motiv létání, nýbrž spíše je přitahována k zemi. Vedle motivu země je výrazný motiv ohně, který nepřetavuje staré v nové, ale pouze spaluje. Obrazy „okuté cvočky“ jsou neúprosné vůči zdobnosti a hravosti, která se mění v sarkasmus; rozlévají se do větších celků, aniž by do sebe narážely a tříštily se. Objevuje se i tolikrát uvedený motiv dna a úzkosti ze sebe sama, přítomný v Pásmu, Akrobatu i Novém Ikarovi: „proč je vše smutnější když na dno všemu vidí se.“ Hloubka je asociována se dnem a poezie s pramenem, který ze dna tryská: „v šumícím proudu gejzíru / jež vrhal ze dna tvůj věčný stesk.“ Závada je důsledný v oprošťování od stylizace, avšak neusiluje o širí záběr. Jeho soustředění na jednu tóninu mu takové rozptýlení neumožňuje. Obraznost je dostředivá, zaměřuje se k pevným a tradičním hodnotám.

Introspekci, zarýváním do vlastního nitra, má Panychida blízko k Akrobatovi. Závada se o realitu zatvrzele zraňuje („jak mūra do světla / vrhám se do práce / nevěda že si pálím křídla“). Proti apollinairovskému opojení stojí však u Zavadovy spíše tragické vystřízlivění a zne-

chucení, nabývající místy fyziologické formy („byl jsi ten kdo se opá-
jel a zvracel“, „dáviš se a zvracíš jedovaté peklo“). Spolu s temným
dekorem celé básně (bláto, šero, mlha, soumrak, podvečer) se v těchto
polohách Panychida ocitá v blízkosti rozjitřené citovosti barokních žal-
mů („škeblemi veršů svých přeléváš svárlivý oceán“).

Halasův Spáč ze sbírky Sépie (1927) je básně rozsahem nevelká, tvoří
jí třicet veršů. Za pásmovou skladbu ji lze označit jen s výhradami. Jde
spíše o popis stavu snu, nebo přesněji upadání do snu, pokus o záznam
snového vidění („v ohnivých mušlích sopek plynové bubliny plují“) a
Halas se tu stýká s onirickým (snovým) aspektem pásem, v nichž bývá
sen prostředkem k uvolnění tematické struktury. S žánrem pásma spo-
jují také některé motivy: motiv Lazara (Apollinaire hovoří o „Lazaru,
kterého světlo drtí“), mumie, které „s pozlacenými víčky spí v muzeích“
(Apollinaire evokuje „obraz visící ve stínu muzea“), motiv andělů, kteří
u Halase nemají křídla, neletí, doprovázejíce Krista při jeho „výškovém
rekordu světa“ (Pásmo), ale naopak padají bezvládně do snu, do hloubky,
kamsi dávno, do doby, kdy vznikalo „těsto příštích kovů a déman-
tů“; je tu řeč o uhlí, geologii a kapradí. Spáč zahlédne měsíc přes
„hedvábné roubení řas“. Spánek se asociuje se smrtí: padnou slova jako
urna, kropenka, hřbitov, rakev, prázdný hrob, až nakonec přijde ráno
(„sen prázdný hrob k ránu“). Sen je zasažen realitou („každý zvuk
zvenčí houká a pochmurně krákorá“) za jitrního procitání: „zíváš“,
„blábolíš babylónskými jazyky“. Básník zaznamenává, co se ve snu
událo, doluje v paměti, co v ní utkvělo a nyní vyprchává („pavučiny
v koutech vzpomínky“).

Spáč není v pravém smyslu pásmem z několika důvodů. Ačkoliv text
působí hermeticky jako shluk obrazů, mají tyto obrazy jistou vnitřní
logiku. Místo opojení realitou jsme svědky pátrání v podvědomí. I když
je ve Spáci použito dialogické formy, máme před sebou spíš monote-
matický dialog, téměř automatický text, záznam usínání a probouzení
bez dalšího rozměru společenského nebo poznávacího. Dalo by se říci,
že souvislost této básně s pásmem se kromě několika motivických shod
omezuje na formální stránku (nepřítomnost interpunkce, asociativnost,
střídání já-ty). Svou otažitostí, nezakotveností v realitě je však spíš
zachycením stavu než shrnující výpovědí obecněji platnou, typickou
pro pásmo.

Zato význam Bieblova Nového Ikaru (1929) je mnohem širší. I Ikaros

padá, nikoli však pouze do spánku. Z českých básníků uplatnil Biebl
nejdůležitější princip polytematického rozkladu skutečnosti.²⁸ Přitom
nejde pouze o asociativní organizaci obrazů, ale rovněž o syntetický
prožitek dění, viděného jako neustálý vznik a zánik, jako věčná změna,
jako drama poznání, které končí pádem.

Výrazné je tu pro pásmo charakteristické střídání různých citových
poloh: něžné obrazy mrtvých žen („v hrst růžového prachu proměně-
na“), lyrika přírodní, naivistická a hned zase reminiscence války, obraz
pralesa, zuby černochoů, nůž, krev, úvaha o smrti, poezii a válce, pojaté
apollinairovsky jako děsivá hra („válka ta umí čarovat / hleďte jak
rychle zmizí váš snubní prstýnek“). Válečný prožitek, který do jiných
českých pásem neproniká, je v Novém Ikarovi zvláště silný (Biebl byl
jediný z českých básníků pásem, který prošel frontou). Aeroplán pa-
dající na hřbitov, to je obraz její absurdity: válka burcuje i mrtvé...
Obraz války je stále neskutečnější (nanebevzatý domovník, jehož duše
se vznáší po náletu „do nebes... mezi uhlím květákem červenou řípou
a zpívajícími brambory“), mrtví vojáci stojí a živí leží. Velké náměty
— válka a smrt — jsou přitahovány k malým věcem, zdůvěřňovány
(válka a monogramy na prádle), působí jako halucinace (učitel, raněný
do hlavy, zkouší verše Jaroslava Vrchlického), smrt je banalizována
(obraz „prázdných ve vzduchu se houpajících nohavic“, které prohlíží
mladá paní, „aby se do toho nedali moli“). Protiklady se sblížují (smrt
s láskou, zánik se zmařeným zrodem) a posléze se hroutí hierarchie
věcí podstatných a vedlejších. Třetí část přináší náznak ukolébání ve
vlnách, které však přeruší výrazný obraz „potopy světa“:

zčernalá voda naplňuje mne znova svou bezednou úzkostí
a nikde ani fialový proužek země
ani kus skály z moře nevyčnívá
kde bych se aspoň očima zachytil
toť potopa světa.

Čtvrtá část přichází pak s obrazy lásky, kanibalské a falešné („všichni
milenci jsou lidojedi“, „vy nádherná šelmo vy falešná kočko“).

Jednotlivé motivy a obrazy se v básni vynořují a opět se ztrácejí
pod náporom dalších. Jestliže postavu Ikarovu, která tolik vzrušovala
už Apollinaira, je třeba chápat jako alegorii věčně vzletajícího a věčně

padajícího básníka, pak celá Bieblova báseň je tvůrčím zápasem o po-
stižení smyslu poezie i rouhačské touhy dostat se výš. Apollinairův
Kristus stoupá — Bieblův Ikaros stejně jako Nezvalův Akrobat však
padá; motiv pádu se zdá v českých powolkrovských pásmech velmi vý-
znamný.

Lehkost básníkovy letu realitou („básník nový Ikaros lehce se vznáší
v prostoru i v čase“) je vykoupena urputným hledáním vlastní podoby:

Hledíš dolů na svůj obličej zkřivený vlnami jako hrozným smíchem
chytáš se zábradlí

ale marně

tvé srdce těžké závaží jak odbíjí samo tě táhne dolů do hlubin

...

až dole tam v křečích svíjí se chobotnice

humr ji táhne na krvavé káře pozpátku do blázince.

Vracejí se tu motivy přítomné u Nezvala a už dříve v Apollinairově
Pásmu: zděšení a výsměch vlastní podobě („v achátech svatovítských
zříš zděšen vlastní rysy“; „sobě se vysmíváš“), obraz chobotnice v hlu-
binách, který v Novém Ikarovi koresponduje s motivem sépie v Pásmu
(„sépií hlubinných děsí se oči naše“), motiv couvání pozpátku, motiv
šílenství aj. Sestup je v Novém Ikarovi pojat jako cesta zpět, do dětství,
ale také do šílenství („Hledíš dolů na svůj obličej zkřivený vlnami jako
hrozným smíchem“). Oslava věčnosti lásky je zmarněna vědomím její
pomíjivosti a prodejnosti. Opojení exotickou barevností je korigováno
melancholií z nenávratnosti času; závrať z neustále se zvyšující rych-
losti životního rytmu, které si všiml Šalda u Nezvala („to šílené tempo
stále šíleněji zrychlované, to řítění se v bezcíli“²⁹), je vyvážena hledá-
ním pevného bodu. Oslnění barvami a vůněmi má svůj protějšek v mo-
tivu války jako krvelačné milenky. A poznamenejme ještě, že verš
o slzách „pro někoho kdo se teď každou noc vrací s krvavou ranou ve
spánku“ je možná narážkou na Apollinaira.

Melancholie, smutek, tíha života jsou opačným pólem smyslového
opojení „úžasně zvláštní“ realitou. V Novém Ikarovi „složky lyrické
i epické... se vyrovnávají v jedinou rovinu, v souřadný výtrysk básní-
kova podvědomí“³⁰ avšak nemyslíme, že by tento „výtrysk“ byl orga-
nizován pouze podvědomě. Bieblův proud asociací je sice skutečně

radikální destrukcí jednotného tématu, ale zároveň se vyznačuje důsled-
ností ve vidění sváru a jednoty protikladů.

Vědomí vznikání a zanikání („sbohem sbohem / Miluji změnu / pluji
všemi moři“) z konce Nového Ikara odpovídá posledním veršům Pásma
o západu slunce jako krvavém aktu každodenního stínání hlavy slun-
ečnickému bohu („Sbohem sbohem jsi ospalý / Slunce utatá hlava / Se
kuku kutálí“); Biebl píše o „velkém Bohu Ohně v kterého věří všichni
barbaři“. Nový Ikaros není jen básní o zoufalství přesahujícím jedince
a pramenícím z prožitku války, ale není ani pouze svědectvím o osobní
krizi. Není jen výrazem marnosti z pocitu uplývajícího času či z vě-
domí pomíjivosti hodnot zachycených smysly, ale ani pouze oslavou
bohatosti těchto smyslů. Báseň postihuje všechny tyto polohy. Spojov-
vacím článkem ovšem zůstává prožitek změny, střetání starého s no-
vým, vzdáleného s blízkým, trvalého s okamžitým, nadosobního s osob-
ním, letu s pádem, individuálního s obecným.

Těžko lze o některé z analyzovaných básní říci, že beze zbytku od-
povídá vymezení pásma jako polytematické skladby. Většinou v nich
byl tento postup jen naznačen. Ostatně ani Apollinairovo Pásmo není
důsledně asociativním proudem vědomí. I v něm se jednotlivé verše
spojují v celky, které mají jistou, byť omezenou a narušenou návaznost.
Jestliže není možné absolutní osamostatnění témat, pak je logické, že
se některé náměty v básních vracejí nebo rozvíjejí. Přesnější by proto
bylo hovořit pouze o tendenci k polytematičnosti nebo o uvolnění te-
matického plánu. Toto uvolnění může být různého stupně. Některé
motivy se opakují — potom jde o cykličnost, jiné se seskupují kolem
témat, která mají větší důležitost než témata jiná, relativně podřazená
— v tom případě jde o prolínání několika významových nebo vyprá-
věčích rovin.

V genezi žánru pásma můžeme spatřovat projev obecnější tendence
ke zdůrazňování subjektivního času v literatuře 20. století. Předbíhání
a návraty v čase, postup rozpomínání, změny časových a prostorových
plánů se staly v moderní literatuře běžnou věcí. Sdělení se problema-
tizuje, někdy se uvádí několik variant reality. Přitom je ponechána větší
interpretační volnost vnímateli poezie. To je trvalý zisk, který plyne
z objevu pásmové formy, nebo spíše ze změn a tendencí, jichž byla
tato forma důsledkem.

Z poznatku, že se jednotlivé motivy v pásmech přece jen sdružují

ve vyšší celky a že se některé z nich opakují častěji než jiné, lze nejen vyvodit, jaká jim byla přikládána důležitost, ale i vymezit základní obsahové rysy tohoto žánru. K těm patří také výrazná tendence k introspekci, projevující se ve druhé polovině dvacátých let a v první polovině let třicátých. Častý je motiv sestupu či klesání na dno, kde je obvykle nalézána „pravá tvář“. Toto odhalování „spodní“, vnitřní reality, které má společné rysy se spánkem (usínáním, probouzením), bývá uváděno do souvislosti se šílenstvím. Patrně se jedná o vliv psychoanalýzy, u českých pásem pak také o styčné body se surrealismem. Ve většině pásmových skladeb je přítomný strach ze samoty uprostřed davu. Motiv samoty nebo naopak formulace kolektivních ideálů různého syčetonázorového zabarvení vystupuje často do popředí v literatuře 20. století: Z tohoto hlediska je zajímavé, že tendence ke kolektivismu, vyzdvižení objektivních hodnot a řádu, kázně apod. znamenají odklon od polytematičnosti pásma a příklon k monotematické tvorbě (Wolker). Naproti tomu tendence k prosazování jedinečnosti individua, tíhnoucí k polytematickému vyjádření, se dovolávají dobrodružství a relativizace hodnot. Pásmo se pak jeví svou povahou jako forma problematizující.

Dojem kontinuity, zvýrazněný zrušením interpunkce, je v pásmové poezii paradoxně podmíněn diskontinuitou konkrétního detailu. Do textu se zapojují výseky reality, zjevně vytržené z kontextu a vzaté z každodenního života (postup příbuzný s technikou koláže), slepují se postřehy nebo útržky rozhovoru, které v tomto spojení nabývají nové funkce. Tyto „momentky“, jakési dokumenty, inspirované fotografií, filmem, ale i žurnalistikou a brakovou literaturou, vytvářejí ve svém neočekávaném seskupení podmínku pro vznik básnického obrazu, jehož účinnost je hlavním nositelem a bezmála posledním znakem poetičnosti textu.

Snahy o formální zjednodušení básnického textu, kterých jsme svědky v básních typu pásma, byly důsledkem hlubší změny v přístupu básníka k realitě; subjekt se do této reality noří, sestupuje, vcítuje. Nepostihuje ji však v jejích příčinných souvislostech. Třífá ji, vnímá její jednotlivé výseky tak, jak se nabízejí jeho smyslům. S tendencí k atomizaci skutečnosti na úlomky jejího obrazu souvisí problém jejich kompozice v textu, jehož struktura se v pásmových skladebách rozpadá do té míry, že vzniká shluk obrazů působící dojmem nepřehlednosti. Jednotlivé verše nebo jen slova na sebe mnohdy sémanticky ani syn-

takticky nenavazují, a vytvářejí tak autonomní obrazy zdánlivě bez zjevného, logicky sjednocujícího činitele.

Simultánnost vidění uvádí jednotlivé obrazy do nečekaných vztahů. Nový kontext věcí, které se mohou zdát všední a nepoetické, jsou-li odděleny, a které ve své nakupenosti vyvolávají překvapení, se stává zdrojem básnického obrazu. „Podivno, že právě nejkonkrétnější a nej názorněji vyjádřená umělecká realita zdá se v moderních dílech přeludnou a fantaskní,“³¹ domníval se Teige.

Ztráta záchytného bodu, která stojí u zrodu pásma, svědčí o relativizaci hodnot. Zároveň však podmiňuje odhodlání začít znovu, od ničeho, vytvořit nové umění. Čeští autoři pásmových skladeb staví proti této skepsi náboženské nebo socialistické ideály (Wolker, Kalista, Kadlec). Tento program stojí proti anarchistické, dadaistické a futuristické koncepci, která ovlivnila některé názory Teigovy a Nezvalovy.

Jednotlivý prvek polytematického básnického textu v české literatuře tedy spočívá na jedné straně v kolektivní perspektivě, na druhé ve zničení a v subjektivním toku asociací. Vzniká nový typ asociace, jež v jednom záblesku, v jednom „krátkém spojení“, shrnuje do jednoho celku prvky zdánlivě neslučitelné.

Zdůraznění autonomie subjektivního vnímání a proudu vědomí vedlo zároveň k zájmu o jeho snovou dimenzi. Subjektivní prožitek, odkládající při styku se skutečností na okamžik rozumovou kontrolu, se stává preludem a podobá se snu. Podobně jako je Pásmo poutí Paříží až do závěrečné únavy a upadnutí do spánku, je i v Novém Ikarovi výrazný snový prvek. Rovněž v Akrobatovi je patrné klesání na dno vědomí a Halasův Spáček je celý záznamem usínání, probouzení a rozpomínání na sen, který se vytrácí.

Toto sestupování na dno, typické pro pásmo, je trýznivé. Trpitelská a sebetrapičská stránka je akcentována nejen u Závady, ale i u ostatních básníků pásma, které je bilancí a zpovědí, programem uměleckým, hodinou pravdy. Sen v něm však není únikem, nýbrž má povahu pronikání pod povrch skutečnosti. Autorův subjekt se omezuje na simultánní zážnam prožitku reality, jeho pohled téká z předmětu na předmět, tak jak míjejí před zrakem při cestě Paříží nebo při jízdě vlakem (Bieblův Jeden den doma). Tento rys je podstatný: subjekt sám se přemísťuje, je v pohybu, mění se úhel a východisko jeho pohledu. Jeho let, riskantní balancování s rizikem pádu, vyvolává pocit, že se cestovatel řítí prosto-

rem, který se proměňuje, takže už nelze určit, kde je střed, kde je osa, kde pevný bod.

Všechno je v básni uvedeno do vzájemného vztahu, nic není objektivně dáno, nikde není „tady“ a nikde není „tam“. Dokonce se ztrácí povědomí o vlastní totožnosti básníka. „Já“ a „ty“ se zaměňují. Konvenční perspektiva se odhaluje jako falešná. Poznání objektivní reality umožňuje jen pohled z několika hledisek najednou.

Vnucuje se nám otázka, zda obecná tendence k odstředivé a disparátní mnohosti a k proudu vědomí není protichůdná ke konstruktivnímu a systematizujícímu duchu doby. Nejsou tyto pochyby o jedné autorské perspektivě, tyto tendence k pluralitní koncepci, rezignaci na poznání a ovládnutí vnějšího světa? Není chápání skutečnosti jako chaosu, kdy všechno vším prostupuje, koneckonců jen únikem před tímto světem? Básně nejdůsledněji polytematické takový závěr připouštějí. Pozorujeme, že v dobách zesíleného kolektivního vědomí je zdůrazňováno úsilí o řád, který přeje patosu a proklamuje jedno hlavní téma, jeden úkol, jednu perspektivu, jednu objektivní zákonitost. Naopak v dobách, které pevnou perspektivu postrádají, vystupuje do popředí ztráta opěrného bodu, relativizace hodnot a kladení různých témat vedle sebe. Proměnu objektivní skutečnosti není optika pásma s to postihnout ve vzájemných vztazích, nýbrž toliko jako rozložený celek. Pochybnosti o platnosti poznání mohou představovat proces destruktivní, nicméně cílem této destrukce může být zboření přežívajícího, odhazování krvavého pozůstatku starého světa jako „uťaté hlavy“ (závěr Pásma).

Destrukce, atomizace, subjektivizace nalézá v pásmu svůj protiklad v komplexním pohledu na skutečnost, který se projevuje jako dispozice nechat se zahrnout všemi dojmy okolního světa bez rozdílu, intenzívně vnímanými všemi smysly. Výrazem snahy o překlenutí rozporu těchto dvou tendencí (syntetizace a atomizace) je pak simultánní organizace jednotlivých prvků skutečnosti v textu. Nejen realita se rozpadá a opět skládá v subjektu, ale i subjekt sám se rozděluje do několika gramatických osob. Dialog mezi „já“ a „ty“, který se tolik zalíbil českým básníkům dvacátých let, je rozhovorem sama se sebou, viděným hned „zevnitř“ a hned zase s odstupem, zvnějšku, jako obraz, na němž malíř střídavě polemizuje a splývá se svým autopořetrem. Přitom jde o dialog dramatický, vedený v několika rovinách. Důsledkem těchto procesů je značně rozkolísaná kompozice, v níž jsou patrné časové

a prostorové skoky; jednotná linie času je narušena, nebo dokonce zrušena a ani cesta prostorem nevystihuje zcela přesně tento nový dynamismus, neboť vlastně jde o pohyb všemi směry zároveň; já/ty jsem/jsi tady/tam a vidím/vidíš tento/tamten předmět zleva/zprava včera/dnes apod.

Z pocitu nepřijatelnosti mechanického kopírování jednou provždy dané reality směřuje moderní umění jednak k zevšeobecnující a shrnující zkratce, k objektivizaci, jednak k ztírnění pohledu na skutečnost a cestě do sebe, k subjektivizaci. Tyto dvě tendence, které postihl ve své už několikrát citované studii Pešat, se navzájem nevyklučují. Mechanický záznam zvuku a obrazu v pohybu přivedly malíře a básníky ke zdůrazňování umělecké specifičnosti a k expresi. Subjektivizace a objektivizace jsou vlastně dvěma jejich podobami. Velice konkrétní věcnost, jména lidí a míst se v textu pásem prolínají s verši o vesmíru, slunci, mořích; nekonečný svět je polidšťován, někdy důvěrně, jindy ironicky či sarkasticky.

Časoprostorová distorze, koncentrace delšího časového úseku do jediného okamžiku básnického obrazu, tedy zhušťování, stejně jako rozřezávání času, který není napjat na dějové osnově, mělo podstatný vliv na vytváření poetiky pásmových skladeb. Autorův subjekt se stává skrytou kamerou, jež se pohybuje všemi směry, střídá detail s celkem a zpochybňuje názor o stabilitě prostorových vztahů v umění. Oko této „kamery“ umožňuje vidět nejen strany předmětu v danou chvíli neviděné, ale dokonce i okem neviditelné. Poznání nedostatečnosti tradiční optické perspektivy vedlo k nutnosti znázornit skutečnost jinak než pouze staticky a popisně. Jednou z uměleckých forem, v níž se toto nové vidění realizovalo, bylo právě básnické pásmo — útvar, který česká poezie přejala z poezie francouzské a specificky jej přehodnotila.

POZNÁMKY

¹ Neumannova formulace ze statí *Ať žije život!* Knižně in: *Ať žije život!*, Praha 1920.

² „Universelle ivrognerie“ (Apollinairova formulace z básně *Vendémiaire*).

³ St. K. Neumann, *Otevřená okna*, in: *Ať žije život!*

- ⁴ Srov. Z. Pešat, Apollinairovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poezie, in: sb. *Struktura a smysl literárního díla*, Praha 1966, s. 109–125. Žánrem pásma se zabývá rovněž I. Seehasová ve stati *Der tschechische Genretyp „pásmo“ und sein internationales Entstehungsgefüge*, *Zeitschrift für Slavistik* 29, 1984, č. 3, s. 407–416.
- ⁵ Z. Pešat, Apollinairovo Pásmo.
- ⁶ F. X. Šalda, O nejmladší poezii české, Praha 1928, s. 24.
- ⁷ Srov. Z. Pešat, cit. dílo, s. 117.
- ⁸ F. X. Šalda, O nejmladší poezii české, s. 23.
- ⁹ Tamtéž, s. 20.
- ¹⁰ Nabízí se srovnání se Cendrarsovou Prózou o transsibiřské magistrále a malé Johance z Arku z roku 1913.
- ¹¹ Teigův Manifest poetismu, *ReD* 1, 1927–28, č. 9, s. 317–336.
- ¹² K. Čapek, Guillaume Apollinaire, *Přehled* 12, 1913–14, č. 15, 30. 1. 1914, s. 271–3.
- ¹³ F. X. Šalda, O nejmladší poezii české, s. 72.
- ¹⁴ Tamtéž, s. 61.
- ¹⁵ V. Nezval, Kapka inkoustu, *ReD* 1, 1927–28, č. 9.
- ¹⁶ K. Teige, *Poetismus*, *Host* 3, 1923–24, č. 9–10, s. 197–204.
- ¹⁷ F. X. Šalda, O nejmladší poezii české, s. 79.
- ¹⁸ St. K. Neumann, Různé výpovědi, in: *Ať žije život!*, s. 94.
- ¹⁹ B. Václavek, *Česká literatura XX. století*. Citováno podle vydání z roku 1974, Praha, s. 120–21.
- ²⁰ B. Václavek, *Akrobat se stává mistrem*, *ReD* 1, 1927–28, č. 1.
- ²¹ To dokládá už Václavek v citované stati *Akrobat se stává mistrem*: „Jsou-li úvod a doslov básnickou vizí — meditací, je vlastní teplý střed básně surrealistickou intimní epopejí o jeho vlastním životě.“
- ²² V. Nezval, *Kapka inkoustu*, s. 29.
- ²³ „Adorable feinte“ — výraz apollinairovského znalce Michela Décaudina v knize *La crise des valeurs symbolistes*, Toulouse 1960, s. 434.
- ²⁴ Apollinairův výraz z programové stati *L'Esprit nouveau et les poètes*, přednáška z 26. 11. 1917, otištěná v *Mercure de France* 1. 12. 1918 (česky ve *Světové literatuře* 25, 1980, č. 2, s. 15–21).
- ²⁵ Václavek psal o „vyrovnání složek Nezvalovy poezie a zelementárnění jeho básnické práce, které nám zaručuje nástup k novým odvážným výbojům“ (*Akrobat se stává mistrem*).
- ²⁶ Tato očistná funkce zpovědi byla zřejmá i J. Horovi: „jeho (tj. Nezvalův) Premier plan, jeho *Akrobat*, kde štěstí a životní hodnota není něco daného, nýbrž předmět bolestivého, vášnivého zápasu.“ J. Hora, *Co s poetismem?*, *Tvorba* 2, 1927, č. 6, viz i J. Hora, *Poezie a život*, Praha 1959, s. 62.
- ²⁷ J. Hora soudí, že „v knize nejnadanějšího z generace ponezvalovské, *Panychidě*

V. *Závady*, nahrazen je již zliterárnělý, rokokový obrazový aparát jakousi tělovou nebo chemickou, syrově zemitou imaginací, jež sama vede básníka k úplně jiným cílům, za hranice poetismu“ (tamtéž).

- ²⁸ Podle Pešata Biebl Pásmo v tomto ohledu dokonce přerůstá. Viz citovaná studie, s. 122.
- ²⁹ F. X. Šalda, O nejmladší poezii české, s. 71.
- ³⁰ Z. Pešat, cit. dílo, s. 122.
- ³¹ K. Teige, *Guillaume Apollinaire*, *Kmen* 3, 1919, č. 7.