

## TENDENCE AVANTGARDY

poetismu a surrealismu v české poválečné poezii

Téma tohoto rozjímání jsem vybrala zčásti pod dojmem úvodního článku k druhému číslu *Analogom*, který přežil roku 1990 svoje druhé narození. Poválečné období z hlediska „moderních uměleckých výbojů“ je tam označeno za „degenerativní fázi jejich historie“<sup>1</sup>.

Myslím, že situace v české poezii prvních poválečných let svědčí o relativnosti této myšlenky a že tak nepříznivou fází je lepší přesunout do pounorového období. Těsně po válce ještě zůstávala značná část české poezie svobodným územím legálního projevu strukturních a sémantických tendencí a impulsů českého poetismu a surrealismu. Jejich aktivita svědčila o tom, že nebyly jenom inerci doznívající minulosti, jenom nostalgickou vzpomínkou na „zašlého věku děj“, na mládí nejproduktivnější generace českých umělců, spíše projevem jejich osobní potřeby i vůle nevzdát se výbojů avantgardy. Pokvětnová, předúnorová situace ještě dávala možnost výběru.

Avantgardní tvůrčí aktivita se projevovala tehdy porůznu: jako uvědomělá manifestace a propagace nekonvenčního způsobu tvorby; jako spontánní projevy tohoto způsobu u básníků, kteří prostě zůstávali věrni sobě, protože měli ten poetismus a surrealismus v složení své krve; konečně jako inspirace dalších typů nového umění díky tomu uvolnění, rozpoutání tvůrčích sil, které způsobila avantgarda. První poválečná léta – to jsou léta veřejné aktivity českého surrealismu, nejživotaschopnějšího ze všech avantgardních směrů vůbec. Přežil likvidátorské Nezvalovo gesto, inspiroval vznik nových skupin (za války vznikly skupina spořilovských surrealistů, michelská skupina, skupina Ra) a energicky se pustil po osvobození do propagace svého umění a svých zásad. Roku 1945 vychází

1 Úvod redakce, *Analogon* 1990, č. 2.

v albu fotografií J. Štyrského texty J. Heislera, který vstoupil do surrealistické skupiny ještě na jaře r. 1938. Roku 1946 se objevuje jeho básnický doprovod k válečným kresbám Toyen, k cyklům *Střelnice* a *Schovej se, válko!*. Právě v těchto letech Zbyněk Havlíček překládá Nadeauvy *Dějiny surrealismu*, připravuje několik básnických rukopisných sbírek, pak jednu strojopisnou (*Imu mláďi je mláďi*), ilustrovanou J. Istlerem. V tu dobu ještě publikuje v *Kvartu* Karel Teige, surrealistické verše píše Vratislav Effenberger. Surrealisté jako ve 30. letech uspořádávají svoje večery a výstavy. 27. 11. 1947 se konal večer surrealismu (za účasti K. Hynka a V. Effenbergera) na Slovanském ostrově v Praze. Těsně za ním byl uspořádán diskusní večer o surrealistické ideologii v rámci výstavy Mezinárodní surrealismus v Topičově saloně. Úvodní referát přednesl K. Teige. S touto akcí je spojen „počátek nové skupinové součinnosti“<sup>2</sup>. Všechno to patří k programové manifestaci surrealismu.

Ten se ale projevoval i jinak, spontánně, v tvorbě svých bývalých průkopníků. Mám na mysli především V. Nezvala. Nezval se sice otevřeně vzdal surrealistické činnosti, nevzdal se však svého způsobu tvorby, do kterého zasáhl poetismus a surrealismus (jako sama Nezvalova individualita se vryla do nich). I ve čtyřicátých letech zůstal věrný poetické hravosti, surrealistické spontánnosti, subjektivním asociacím, vynořujícím se z „ponorné řeky“ jeho paměti a podvědomí. Chtěl zůstat sám sebou i ve zpracování nových životních zkušeností. Zvláště bezprostředně se to projevilo v jeho první poválečné sbírce *Veliký orloj*. Byl vydán roku 1949 a zahrnul, jak je známo, básně z okupace a prvních let po osvobození. Je to jedna z nejreprezentativnějších Nezvalových knih vůbec. Nezval v ní potvrzuje své široké názory na poezii, snaží se v nové skutečnosti, kterou vítal, nezužovat kruh svých zájmů a možností, nevzdávat se svých starých lásek a kumírů. Věnuje básně (příležitostně) nejenom Gottwaldovi, Kopeckému, Stalinovi, nýbrž i Jakubu Demlovi, Jaroslavu Ježkovi, Viktoru Nikodémovi, Robertu Desnosovi. V jedné z nejlepších básní mluví s Apollinaiem. Polytematismem své sbírky a jednotlivých básní hájil svou představu o polifunkcionálnosti poezie. Způsobem tvorby uváděl do současnosti tradice meziválečné avantgardy – nejenom surrealismu, nýbrž i poetismu, který pokládal za intuitivní stadium surrealismu. Z této poetiky vyplývaly i základní stylistické linie *Velikého orloje*.

2 Viz: *Surrealistické východisko*, Praha 1969.



Radost ze života, z osvobození dávala impulsy k znovuzrození poetického kultu štěstí. Autor cítí „radost každé prožité vteřiny“ a jako dřív chce naučit lidi umění žít a radovat se: „neboť člověk chce být šťasten/ a být šťasten je osud a veliké umění“. Těžké vzpomínky na protektorát, na padlé a zemřelé přátele, dojmy z cesty do „rozbořeného Stalingradu“, – to je jiná náladová tónina sbírky, východisko surrealistických vizí a meditací. Některé básně jsou prosyceny slovy i obrazy, které jako by přiletěly z poetického mládí – z *Pantomimy*, *Menší růžové záhrady*, z *Básní na pohlednice*. Rodina harlekýnů, ariston, princezna, krámky na jarmarce, stánek párkáře, cirkus, aréna, krasojízda, pierrot, polykač nožů, slon, kondor z And, Nil, divadelní šaty, lampióny, promenáda, víno Francie – třpytí se v jeho verších jako znaky radostného karnevalu života.

Ale zároveň se pootevírají i jiné – tmavé a smutné, ireálné a tajemné stránky lidské existence. Prázdné pokoje, fantomy, sny, konfekce mrtvých, město červů, neviditelný život, neviditelní lidé, neviditelné domy, kdosi, cosí, voda snu, obměkčující tvrdý život, – to všechno je z lexikonu, vrhajícího jiné, surrealistické nádechy na Nezvalovu knihu.

Poeticky laděné básně z *Velikého orloje* jenom občas vyjadřují bezprostřední radost ze života. Častěji jsou způsobem sebezáchrany. Básně z oddílu *Na visutých hrazdách*, kde se rozezvuchely rytmy, tóny, motivy, obrazy z poetismu. Nezval skládal za okupace, jakoby navzdory všemu, připomínaje protidepresivní funkci poezie, na které trval poetismus. Ale v lehkých hravých rytmech často zní motivy smrti, prostupuje je tísnivý historický kontext, tragika lidské existence. Poetika poetismu znázornila svoje mnohem větší možnosti, než se jevily v době jeho vzniku, pružnost svých forem. Prokazovaly schopnost vyjádřit i tragické polohy a hloubky života, a udělat to působivě, drasticky, se vzrušujícími kontrasty mezi seriózním motivem a jeho rytmicky a metaforicky lehkovážnou interpretací, jako by šlo o nějakou hru, cirkus:

Život je tvrdý tvrdší než kamení  
 Nejtvrdší je však chléb  
 Obměkčit jej vodou snu tot' umění  
 Prázdna tvář prázdný stůl prázdná step  
 Touha je palčivá palčivější než hlad  
 Ó Pane Bože

Čas naučil nás hřeby polykat  
 Čas naučil nás polykati nože<sup>3</sup>

Nebo:

Zbavovat těžké věci tíže  
 Být chudšasem a kráčet si jak kníže  
 Jak měsíc přítel snu a cypřiše  
 Umět zvedat moře do výše  
 Dávati lidským ranám včelí křídla  
 Létat bez křídel a bez kormidla  
 Nadlehčit lidský úděl smrt a děs  
 a pak i s rakví vzlétnout do nebes!<sup>4</sup>

Poetická filosofie moderního epikureismu ustupuje před těžkou životní látkou. Ale tato látka je zpracována za pomoci epikurejsky založeného poetismu s virtuózní lehkostí, bez skuhrání a těžkopádnosti.

„Houpací židle“ Nezvalova stylu, jeho kolísání mezi poetismem a surrealismem se projevuje i v strukturální rozmanitosti básní. Lehké a hravé miniatury, sonety, písně, popěvky, souhrny různorodých dojmů (*Denní zprávy*) v duchu *Ozvěny ulice* z *Básní na pohlednice* nebo Apollinairova *Pondělí v ulici Kristin* z *Kaligrammů* – sousedí s velkými polytématickými pásmy, kde se aktivizuje básnické podvědomí a realita se spojuje s nadskutečným (*Kresba Roberta Desnose*, *Návrat Jaroslava Ježka*, *Pomnichovská elegie*). Nezval zůstal věren i přerušení logických spojení mezi slovy, osamostatnění slov a veršů, zrušení času a prostoru, své poetisticko-surrealistické technice.

Dobová kritika, již poúnorová a dogmatická, tu sbírku odmítla. Recenze v *Lidových novinách* pod názvem *Orloj se zastavil* vytýkala básníkovi rozpor mezi „novou skutečností a starou básnickou metodou“: „Nezval v podstatě stále zůstává věren své staré básnické technice, svému nerealistickému uměleckému pohledu na svět, svému idealistickému poetickému východisku. Zmíněný rozpor mezi novou skutečností a starou básnickou metodou se v autorovi samém promítá jako zásadní rozpor mezi jeho politickým přesvědčením a básnickým podvědomím. Nezval rozkládá jednotný svět do tříšesté jednotlivých, na sobě nezávislých detailů, objektivní vývojovou zákonitost zastírá řadou statických obrazů, nad

3 V. Nezval: *Veliký orloj*, Praha 1949, báseň *Polykač nožů*.

4 Tamtéž, báseň *Levitace*.



nutnost staví nekontrolovatelnou náhodu, zásah rozumu podřizuje hře iracionálních, mýtotvorných sil.“<sup>5</sup> Odmítala se nejpříznačnější zvláštnost Nezvalova stylu, zaznamenaná ještě Janem Mukařovským v *Sémantickém rozboru básnického díla: Nezvalova Absolutního hrobaře* jako „rytmické a významové osamostatnění malých významových úseků“<sup>6</sup>. V poválečné sbírce se tento jev uplatňoval s menší důsledností, osamostatňovaly se větší „významové úseky“ než v *Absolutním hrobaři*, ale stejně vyvolával neustálenost hlavní tématické linie básně a moderní mnohoznačnost básnického textu.

Stará recenze z *Lidových novin* nabývá v současném kontextu nového smyslu: ukazuje, že Nezval v tu dobu naprosto neodpovídal zjednodušeným představám o umění, které po únoru 1948 určily oficiální kulturní politiku; vrhá zvláštní světlo na objektivní význam jeho poezie 40. let – na to, co v ní přežilo a co nepřežilo svůj čas. Přežilo jej právě to, co se odmítalo v poúnorové recenzi. Tehdejší „nová skutečnost“ zestárla. Patos básní jí věnovaných je jenom dokumentem své doby. „Stará básnická metoda“ Nezvalova naopak zachovala svou nadčasovou platnost.

K meziválečné avantgardě, ke generaci Devětsilu, hlásil se i Biebl ve sbírce *Bez obav*. Hlásil se nejenom deklarativně a trochu provokativně, navazujíc na Nezvalovu *Poetiku z Pantomimy*. (Srovn.: Nezval – „My jsme ta garda uličníků/ atleti básníci a kurvy v jednom šiku.“; Biebl – „Ach Caballeros de la banda/ Vy jste mě znali já vás všechny znal..“) Hlásil se k ní i způsobem tvorby: motivy Jávy, cirkusu, typem metafor. Jako kdysi V. Nezval v *Podivuhodném kouzelníkovi* (1922) vyjadřuje i Biebl myšlenky o magické moci umění přes postavu všudypřítomného čaroděje. Ale na rozdíl od mladého Nezvala-optimisty, který v proměnách svého hrdiny slavil věčný koloběh života, Biebl zdůrazňuje jeho krátkost a křehkost:

Než zajdeš jako křída po houbě  
Než zmizíš jako proužek u hrdličky  
Když kuchař škuje mrtvé holoubě.<sup>7</sup>

S ještě větší důsledností než Nezval ve *Velikém orloji* kreslí Biebl za pomoci znaků vyvolávajících asociace se světem exotických cestování a

5 Z. Pachovský: Orloj se zastavil, *Lidové noviny* 20. 4. 1949.

6 J. Mukařovský: *Studie z estetiky*, Praha 1966, s. 274.

7 K. Biebl: *Bez obav*, Praha 1951, báseň *Kouzelník*.

zábav (džungle, krotitel, bič, tygr, lev, klaun, rekvisitér, Mississippi atd.) obrazy utrpení a falše: tygr je „nemocný“, „lední medvěd“ je „bílá lež“ (*Příroda za mřížemi*). V kontextu jiných básní 40. let a dramatického Bieblova osudu obraz „přírody za mřížemi“ se vnímá jako metafora lidstva za mřížemi, kde převládá nikoliv sociologický (přes všechny Bieblovy poklony „vavřínu leninismu“), nýbrž hlubší fatální smysl. Bieblova poezie také potvrzuje, že se poetismus s postupem času vzdává své epikurejské a hédonistické funkce (jako umění žít a radovat se) a víc se soustřeďuje na funkci formální. To, co v době jeho vzniku bylo objektem poezie (nevšední, exotické, radostné stránky života: lunaparky, promenády, cirkus, lidové zábavy), stává se jejími prostředky, zásobárnou metafor pro vyjádření těžkých problémů všední lidské existence.

Aktivita poválečné skupiny českých surrealistů v čele s K. Teigem, otevřený příklon řady básníků k tradicím avantgardy, přesvědčují o tom, že v poválečné české kultuře existovalo „území“ intenzivního a zřejmého projevu energie avantgardního umění, kde se uplatňovaly a znásobovaly jeho výboje. Uvedenými příklady se ovšem terén jejího působení neomezuje, splývá v podstatě s poezií celou, i když se projevuje tato energie v nejrůznějších jejích úsecích porůznu – uvědoměle nebo spontánně, intenzivně nebo extenzivně, na skryté genetické úrovni v „složení krve“, jako vnitřní zvláštnost tvorby nebo jako východisko, jako impuls k novým výbojům. Vždyť nejdůležitější tradice avantgardy (české a celoevropské) spočívají v popírání ustálených tradic, ba i avantgardních.

Chtěla bych v potvrzení myšlenky o jiných, skrytějších projevech avantgardní energie uvést jenom dva dost libovolné příklady. Jeden se týká Halasovy tvorby, jeho „bezmezná formální vynalézavost“ (Z. Pešat), jejíž zdroje leží nejenom v básnickové individualitě, nýbrž i v avantgardním prostředí, v němž tvořil a které rozpoutalo jeho vynalézavost. Inspirován poetismem a prohlouben surrealismem pokračuje v jeho poválečných dílech proces obnovení a rozvoje básnického jazyka cestou jeho „delogizace“ a dosahuje nového napětí. V něm byl Halas mnohem důslednější a bezohlednější než jiní básníci, „hrál dál“. „Jestliže v české poezii už dvacátá léta rozpojila jednotu básnických představ a logiky“, píše Z. Pešat, „Halas směřuje dál k rozpojení syntaxe a logiky, k narušování významových elementů jazykové skladby:

Staré krásy mladý žal  
nahrásně  
starého žalu mladou krásu



na pokrouceném dýnku básně  
saze z plamene.<sup>18</sup>

Jako jiný příklad skrytého působení inspiračních impulsů avantgardy – teď již ke hledání nové cesty v umění – chtěla bych uvést tvorbu Jiřího Koláře. Předpokládám, že právě české avantgardní hnutí přispělo k uvolnění básnickovy individuality, imaginaci, k objevení vlastního individuálního stylu. J. Kolář se sice nehlásil ani k poetismu, ani k surrealismu, je jim však v lecčems blízký. Patří ke stejnému neklidnému kmeni těch, kteří hájili a hájí „svéprávnost poezie“, která se imaginací „bouří proti strnulým životním a myšlenkovým formám“<sup>9</sup>. (Pravě v tom V. Effenberger viděl smysl avantgardní a konkrétně surrealistické aktivity.) Jeho básně nemají ani poetickou hravost, ani surrealistické kolísání mezi skutečností a snem. V nich převládá „syrá“ realita. Kolář – to je nový typ nekonvenčního umění. Přesto jsou i v jeho básních a kresbách „mateřská znamení“ předválečné avantgardy. V mottu ke sbírce *Dny v roce* (Básně 1946–1947) manifestuje svůj zájem o „nepředvídatelné“, které odděluje od vymyšleného, vyfantazírovaného, vysněného a ztotožňuje s „bezmezně skutečným“, což je příbuzné nezvalovskému chápání náhodného a nečekaného. Vůdce českého surrealismu je měl rád jako básnické stránky reality a viděl v nich projevy skrytých, ale skutečných zákonitostí.

Velice výrazný je v této Kolářově sbírce i motiv snu. Většinou jej autor chápe jako normální lidský odpočinek, nikoliv jako království podvědomí a tvůrčí stav lidského ducha. Ale občas se projevuje i ta druhá, surrealistická interpretace snu (básně *František Gross, Kamil Lhoták*). Kolář používá i šokující obrazy, příznačné pro surrealismus: „František Hudeček.../ vmlouvá špinavost / vyhrožuje nečistotou/ jako by vyhrožoval smrtí,/ odplivuje do studni svého studu,/ jako pliváme do tváře ženy“. Nádech surrealismu najdeme i v dalších jeho dílech, které přesahují chronologicky rámec našeho příspěvku: v kolážích a kresbách ze sbírky *Návod k upotřebení* (1969), v *disonancích mezi nimi a básnickými texty*. *Připomeňme také, že* „optické básně“, v kterých Kolář vyniká, jsou jedním ze žánrů českého poetismu.

V literatuře prvních poválečných let existovaly i terény, kde avantgardní tendence byly přítuleny procesy demokratizace poezie, jejím

8 Z. Pešat: *Dialogy s poezií*, Praha 1985, s. 98. Autor uvádí citát z básně *A pak tam* ze sbírky *A co?*

9 V. Effenberger: *Realita a poezie*, Praha 1969, s. 301.

příklonem k lidové tvorbě, k biblickým tradicím, redukcí imaginativního žvilvu ve jménu maximální přesnosti a jasnosti v zachycování skutečnosti a citové reakci na ni (patří sem *Rudoarmějci* od V. Holana, *Povstání z mrtvých* od V. Závady, *Nesmírný krásný život* od F. Hrubína atd.). Ale k těmto demokratizačním procesům se tehdy ještě hlásili básníci dobrovolně, byly důsledkem jejich osobního výběru a nikoliv oficiálních kulturních a politických směrnic – jejich doba ještě nenadešla. Mimo to i v tomto proudu poezie se dala cítit škola meziválečné avantgardy, její rozmanitý vliv na básníky různých generací.

Jestliže v tvorbě tak rafinovaného básníka jako je Halas probíhal proces „delogizace“ básnického jazyka rozpoutaný avantgardou, tvorba Hrubínova se po válce zapojuje do procesu uvolňování českého verše, básnických struktur, do zápasu o „bezprostřední životnost řeči“, což je také objektem zájmu avantgardy. První poválečná Hrubínova sbírka vyniká nejenom novým obsahem, reakcí na skutečnost posledních let (na „skutečnost zledovatělých bojišť sovětských, ruských vojenských hrobů v české půdě, úzkostného sklepního ticha za nočních náletových poplachů, kosmicky se vzdouvající hrůzy ze zhouby, svržené na japonská města“<sup>10</sup>), nýbrž i novou rytmickou intonací. „Nic v Nesmírném krásném životě... nezbylo z lehce vdechnuté rytmické melodie pravidelného verše starší doby Hrubínovy. Nahradil ji systém volného nerýmovaného verše a nesouměrné sloky, útvaru ne tak hudebně líbezných, jejichž tvárný výraz obnažuje věci v jejich syrové hmotné podobě a zároveň je váže v tajemně stísňenou souvislost duchovního řetězu vidinného“, psal recenzent *Kritického měsíčníku* B. Polan a zaznamenával, že v úsilí o bezprostřednost řeči zbavené formálního akademismu Hrubín sice básnickou řeč „zřetelněji člení, ...nejde s ní daleko v nelogických skocích iracionální představitosti“<sup>11</sup>.

Avantgardní tradice, tendence, impulsy porůznu ovlivňující tvorbu českých básníků stejně přispívaly k „prohloubení plastiky českého básnického výrazu“<sup>12</sup>. A v tom je jejich největší význam a největší přínos pro českou poezii, včetně poezie prvních poválečných let. Tehdy ještě nevyvanul z české kultury neklidný duch avantgardy. Lze v podstatě mluvit o jeho znovuzrození po období okupace. Po květnu 1945 jako by se zvedala nová osvěžující vlna avantgardního umění (s činností poválečné skupiny

10 B. Polan, *Kritický měsíčník*, Praha 1948, s. 32.

11 Tamtéž.

12 V. Effenberger: *Realita a poesie*, Praha 1969, s. 269.



surrealistů, s aktualizací tradic a tendencí poetismu a surrealismu, působících na nejrůznějších úrovních tvorby). Její vzdušnost dává dost jednoznačnou odpověď na otázku „Východ nebo Západ“, která vznikala v české kultuře v „době orientační readaptace“<sup>13</sup>. Z formálního hlediska a přes svoje vnitřní spojení s avantgardními směry se poválečná česká poezie objektivně přiklání k Západu (a v podstatě sama k sobě), i když díkyvdání za osvobození spolu s tradičním rusofilstvím a převážně levou orientací meziválečné inteligence hovořilo pro Východ. Ale upřímnost této ideologické orientace se začala vypařovat po únoru 1948 a vypařila se definitivně v srpnu 1968.

Po únoru 1948 byla avantgardní vlna v českém umění potlačena. Nezmizela však zcela, částečně se přeměnila v podzemní proud nezníčitelného českého surrealismu, který se oživoval, probíjel se do legálního života za doby politického uvolnění (v období vyzrávání a dozrívání pražského jara, v nynějším období) nebo zůstala v tvorbě zakázaných básníků. Částečně se avantgardní živly ukryly do básnického a společenského podvědomí, aby v latentním stavu přečkaly nejtísnivější léta a pak se zase vzchopily k aktivní existenci jako fakt a faktor české poezie, jako jeden z jejích přirozených pramenů.

13 V. Černý: Ještě jednou: mezi Východem a Západem, *Kritický měsíčník* 1945, s. 142.