

Konfesijní ráz knihy doplňují objektivované obrazy básnickovy krize. Přírodní dění se tu zpravidla přirovnává k básnickovu niternému stavu. Vzniká tak typická dvoudílná skladba. Tak například okna, která první odnášejí nárazy bouře, jsou srovnávána s vlastními verši, které také první zachycují rozbouřené básnickovo nitro (*Okna v bouři*). Jindy stojí přírodní jev a nálada s náznakem paraboly vedle sebe (dvě části básně *Podzimní melodie*, *Impromptu*) a jindy zase bere na sebe toto dění podobu alegorie: celodenní hon na motýly-písň se završuje tím, že jsou chyceny jen večerní můry — pochmurné meditace (*Chyť!*). Alegorický ráz má i posmrtné setkání dvou duší, které se za života ujišťovaly vzájemnou láskou a nyní jako mrtvé stíny jsou si zcela cizí (*Stíny*). Konečně přírodní nálada se stává symbolem, nepřímým vyjádřením básnickova stavu (*Ocůnky*, *Vitr* — báseň v umělé formě villanelly). Propojení přírodních jevů se subjektivními stavy značně aktivizuje básnickovu obraznost. Paralelnost dvou obrazných rovin se zračí v detailu (například básnickovo srdce a písň připomínají pivoňky „o Božím těle / kudy slavný průvod táh“ — *Píseň—epilog*, nervy moderního člověka jsou telegrafní dráty vedené z mozku k duši — *Nervy*), v celých strofách (*Okna v bouři*, *Herbář*), a také ve vzájemném prolínání v rozloze celé básně (*Plavba*).

Prožitá bolest a vyznavačský ráz sbírky vedou k značné oprostěnosti výrazu i verše. Způsobují zjednodušení složitých větných konstrukcí a zesílení básnické spontánnosti; jednotlivým slovům se přes ojedinělé poetismy, vznikající krácením slov (vzchod, krt, slední), vrací jejich významová hodnota, zcela mizí rétorický patos a všechna reprezentativní okázalost. Vrchlického typický pětistopý jamb sice i zde dominuje, ale je doplňován jambickým, trochejským i daktylotrochejským veršem krátkým, který se přechosto sblíží s písňovým projevem (*Mrtvé štěstí*, *Povzdech*, *Impromptu*, *Sladké a hořké chvíle*, *Píseň—epilog* aj.); důsledkem je značná pestrost veršových i strofických útvarů. A tak ač *Okna v bouři* jsou bezprostředním výrazem básnickovy osobní krize, na Vrchlického básnické cestě znamenají výrazné obrození tvůrčích sil a patří k vrcholům jeho lyriky.

zp

Pantomima - Vítězslav Nezval 1924

Druhá autorova sbírka a zároveň programový básnický manifest poetismu je okázale pestrým seskupením rozmanitých textů. Uvádí

ji oddíl čtyřverší *Abeceďa*, který se opírá o asociace vycházející z tvarů jednotlivých písmen. *Rodina harlekýnů* je lyrický oddíl vázaný oblíbeným tématem poetistických dvacátých let — světem jarmarečnických a pouťových zábav (*Panoptikum*, *Kočující divadlo*, *Pierrot cyklista*). Teoretickou programní stať nazvanou *Papoušek na motocyklu* a proklamující proti poetice minulého věku, v němž „básníci... holdovali filozofii“, nový způsob tvorby, „organický a fyziologický růst formy z představ a jejich reprodukčních zákonů“, předchází báseň *Poetika* s nenucenou drzostí vrhající do tváře veřejnosti básnickovy základní esteticko-revoluční slogany: „nejprve pohrdání lakomci!“, „s aeronauty v jedné řadě / tančiti Rag-Time na barikádě“, „z měšťáckých lebek sádlo na šrouby“, „v dělnickém baru za hudby střelných ran / své básně koktat žhavým nevěstkám“, „plíti na literáty“ atd.

Vedle lyrických oddílů *Týden v barvách*, *Exotická láska*, *Múza a Cocktaily* je tu i vaudeville *Depeše na kolečkách*, filmový scénář, tzv. fotogenická báseň *Raketa*, obrazová báseň *Adé*, a scénář pro pantomimu. Ústřední postavení v Pantomimě zaujala — jakkoliv již od druhého vydání sbírky nezařazena, protože našla nové místo v BÁSNÍCH NOCI — lyrickoepická skladba o sedmi zpěvech *Podivuhodný kouzelník*, dedikovaná Jiřímu Mahenovi. Je uvedena čtyřverším napsaným zcela „nemodernisticky“ hexametrem (v náznaku se ozve i na konci 1. zpěvu), jenž podtrhuje ústřední motiv básně a celé sbírky, totiž motiv „proměny“, také odkazem k *Metamorfózám* Ovidiovým. Noční toulka básnickova snovou pražskou scénérií vede ke klásteru, kde na podloží oživených křesťanských legend a v polemice s nimi stejně jako s celou „asketickou přisností“ české národní povahy vyrůstá legenda kouzelníkova zrodu. Druhý zpěv uvádí *Rodokmen kouzelníkových předků* jako řetěz poetických emblémů — sasanka, vodotrysk pod zemí, krápníková síň, uhelný důl, roubení studny, mramorová loď, měsíc. Ve zpěvu třetím (*Ježerní dáma a kouzelníkovo mládí*) kouzelník spatří paní z jezera a vypráví jí svůj příběh, ve čtvrtém zpěvu (*Revoluce*) kouzelník jako kamelot stojí v čele proletářského povstání a po vítězství mizí („nových prezidentů nepotřebujem / a občan z něho bude / tak jako tak řádný“), pracuje ve stoce („Zápach stoky / rovná se zápachu kanceláře / když můžeš po práci dvěma skoky / v nejlepší oděvu prohlížet nejhezčí soudruzek tváře“), táže se ryb ve výkladní skříni obchodu na ježerní dámu. V pátém zpěvu (*Láska*) se kouzelník probouzí ze sna, výkřikem přivolá ježerní dámu, milenku, matku, unikající a nedosažitelnou, a hovoří s ní. V šestém zpěvu *Pohroma Kouzelníkova metamorfózy a transfigurace Vodotrysk*) navštěvuje kouzelník nemocnici, střetává se se smrtí a proti vnucu-

jící se představě zániku klade tezi proměny zaživa: jeho život opisuje kruh zpět k sedmi předkům. Poslední zpěv (*Závěr*) se obdobně vrací k samému počátku skladby, básník prochází Prahou a tok obrazů shrnuje v přímých formulacích, které jako by zobecňovaly základní prvky generační zkušenosti, zčásti ještě ve znamení proletářského umění a poválečného expresionismu (básnivost dětství, revoluce, láska, nemoc a smrt) až k obrazu dělníků organizujících „svůj sen v novou hvězdu volnosti“.

Generační zkušenost — orientovaná však už novým směrem — se promítá také přímo do podoby knížky, jejíž autorství je vlastně spíše kolektivní; mimo Vítězslava Nezvala se na Pantomimě podílel i Jiří Svoboda jako autor hudební přílohy (je uveden i jako autor hudby k *Depeši na kolečkách*), Jindřich Štyrský jako autor obálky a ilustrací, Jindřich Honzl jako autor doslovu a především Karel Teige — jehož se dovolává již i dedikace („Své múze a Teigemu“), který Pantomimě udělil definitivní podobu originální výtvarnou a zvláště typografickou úpravou. Kolektivní autorství, které u Pantomimy setřelo hranici mezi literárním dílem a jeho záznamem v knize, patří k nejnapadnějším příznakům generačního charakteru sbírky. K společnému uměleckému kontextu českého poetismu, jak byl programově vymezen v polovině dvacátých let, odkazovala ostatně i celá řada citátů z Jeana Cocteaua, Tristana Tzary, Guillaumea Apollinaira, Jacoba Epsteina, Stépšana Mallarméa, Charlese Baudelaira, a konečně množství doprovodného materiálu — fotografie klaunů Fratellini, černošské plastiky, světelné reklamy newyorského kina Criterion, reprodukce obrazů Apollinairovy přítelkyně Marie Laurenciové aj.

Už v tomto kolektivně stylizovaném tvůrčím gestu se odrážela zcela nová představa o poezii a nové pojetí jejího subjektu, osobnosti básníka, který je tu nápadně zbavován někdejší výlučnosti. Proti určující stylizaci básníka z druhé poloviny 19. století jako myslitele a věstce, stejně jako proti představě dekadentního básníka z konce století tu stojí náhle představa básníka vědomě ne-aristokratická: „básníkem je žena, která chtěla říci ‚dítě‘ a řekla ‚zlato‘, aniž se bála, že jí nebude rozuměno“ (Jiří Honzl v doslovu). Tradiční hranice poezie v souvislosti s tím mizí. Ruší se tu důsledně nejen předěl mezi básnictvím a jinými druhy umění, ale především se představa umění rozšiřuje směrem dolů: k novým uměleckým oborům dosud považovaným za neprestížní (film, fotografie), k pomocným technickým disciplínám (typografie), k umění „nízkému“ (cirkusy, varieté. atd.). Těsný vztah je navazován právě s těmi oblastmi malířství, hudby a divadla, které jsou samy o sobě z hlediska tradiční estetiky považovány za kýčovitě, periferní (sen-

timentální pokleslá romantická píseň a odrhovačka, jarmareční píseň, orientální malířství, africké umění, formy lidového divadla, pantomima, klauniáda, komedie dell'arte aj.). Poezie se stává synonymem umění v nejširším smyslu slova, pojatého jakožto „duševní hygiena“; je vědomě zbavena vznešenosti („atleti, básníci a kurvy v jednom šiku“) a dosavadních příznaků literátství. Při vši obrazové nespoutanosti a vynalézavosti je tak typ poezie, jaká se v Pantomimě nabízí, velice jednoduchý, nápadně neprofesionální a laický. Cílem básnictví v této koncepci není než hra, obrození smyslů dětskou fantazií, objevování krásy asociativním spojováním motivů mimo konvenční vztahy logických souvislostí. Jeden motiv přivolává v procesu tvorby jiný podle volných a často jen nahodilých spojů, jak se vytvořily v konkrétní paměti. Může jím být podobnost tvarová, asociace na základě prostorové, místní nebo jiné souvislosti, a to s podkladem často i velmi osobním. Zvláště zvuková blízkost pojmenování dovoluje uvádět ve styk zcela rozdílné představy, spojovat je a konfrontovat — z toho vyplynula v Pantomimě důležitá funkce rýmu („sbližovati vzdálené pustiny, časy, plemena a kasty souzvukem slova“) a plná rehabilitace neplného rýmu, asonance („asonance připouští velké množství asociací, nejsou zatížena akustickou vazbou tak legálně jako rým“). Slovo není používáno v básni z hlediska pojmové potřeby („není pro mne pojmu“), uplatňuje se právě z hlediska potřeby odvíjejícího se asociálního řetězce smyslových představ, který je vyjme z tradiční souvislosti a vřadí do souvislosti nové, kde se nečekaně uplatní esteticky a naváže řetěz představ dalších. To se týká i zevšedněných literárních asociací: patří k nim jméno hrdinky vypůjčené ze skladby F. Mistrala v básni *Mirèio 1923*, pokleslé romantické Adé z německé sentimentální písně, Poeovo Víckrát ne, Scottova (Apollinaiem zprostředkovaná) Jezerní dáma v *Podivuhodném kouzelníku* aj. V asociálním prostupování nejrůznějších představ se přesto některým vrstvám skutečnosti dává přednost: těm, které jsou spjaty s atmosférou zábav, atrakcí, komediantského kumštu, a pak i těm, které souvisí s civilizací. Na rozdíl od civilistní poezie (srov. Neumannovy NOVÉ ZPĚVY) je tu však civilizace přijímána především jako zdroj emocí a radovánek (film, umělé květiny, parníky, aviatika, turistika, sport, jazz-band, parfémy). Poezie, která byla ztotožněna s jakýmkoliv estetickým prožíváním skutečnosti, se tak zmocňuje téměř výlučně skutečnosti, která jako estetická již byla předem prožívána; v logice tohoto pojetí se tak předmětem poezie stává vlastně poezie sama, promítnutá do světa a životního stylu.

Proti bojovnému patosu sociální poezie, zvláště pak proletář-

jíci se představě zániku klade tezi proměny zaživa: jeho život opisuje kruh zpět k sedmi předkům. Poslední zpěv (*Závěr*) se obdobně vrací k samému počátku skladby, básník prochází Prahou a tok obrazů shrnuje v přímých formulacích, které jako by zobecňovaly základní prvky generační zkušenosti, zčásti ještě ve znamení proletářského umění a poválečného expresionismu (básnivost dětství, revoluce, láska, nemoc a smrt) až k obrazu dělníků organizujících „svůj sen v novou hvězdu volnosti“.

Generační zkušenost — orientovaná však už novým směrem — se promítá také přímo do podoby knížky, jejíž autorství je vlastně spíše kolektivní; mimo Vítězslava Nezvala se na Pantomimě podílel i Jiří Svoboda jako autor hudební přílohy (je uveden i jako autor hudby k *Depeši na kolečkách*), Jindřich Štyrský jako autor obálky a ilustrací, Jindřich Honzl jako autor doslovu a především Karel Teige — jehož se dovolává již i dedikace („Své múze a Teigemu“), který Pantomimě udělil definitivní podobu originální výtvarnou a zvláště typografickou úpravou. Kolektivní autorství, které u Pantomimy setřelo hranici mezi literárním dílem a jeho záznamem v knize, patří k nejnapadnějším příznakům generačního charakteru sbírky. K společnému uměleckému kontextu českého poetismu, jak byl programově vymezen v polovině dvacátých let, odkazovala ostatně i celá řada citátů z Jeana Cocteaua, Tristana Tzary, Guillaumea Apollinaira, Jacoba Epstein, Stépšana Mallarméa, Charlese Baudelaira, a konečně množství doprovodného materiálu — fotografie klaunů Fratellini, černošské plastiky, světelné reklamy newyorského kina Criterion, reprodukce obrazů Apollinairovy přítelkyně Marie Laurenciové aj.

Už v tomto kolektivně stylizovaném tvůrčím gestu se odrážela zcela nová představa o poezii a nové pojetí jejího subjektu, osobnosti básníka, který je tu nápadně zbavován někdejší výlučnosti. Proti určující stylizaci básníka z druhé poloviny 19. století jako myslitele a věstce, stejně jako proti představě dekadentního básníka z konce století tu stojí náhle představa básníka vědomě ne-aristokratická: „básníkem je žena, která chtěla říci ‚dítě‘ a řekla ‚zlato‘, aniž se bála, že jí nebude rozuměno“ (Jiří Honzl v doslovu). Tradiční hranice poezie v souvislosti s tím mizí. Ruší se tu důsledně nejen předěl mezi básnictvím a jinými druhy umění, ale především se představa umění rozšiřuje směrem dolů: k novým uměleckým oborům dosud považovaným za neprestížní (film, fotografie), k pomocným technickým disciplínám (typografie), k umění „nízkému“ (cirkusy, varieté. atd.). Těsný vztah je navazován právě s těmi oblastmi malířství, hudby a divadla, které jsou samy o sobě z hlediska tradiční estetiky považovány za kýčovitě, periferní (sen-

timentální pokleslá romantická píseň a odrhovačka, jarmareční píseň, orientální malířství, africké umění, formy lidového divadla, pantomima, klauniáda, komedie dell'arte aj.). Poezie se stává synonymem umění v nejširším smyslu slova, pojetého jakožto „duševní hygiena“; je vědomě zbavena vznešenosti („atleti, básníci a kurvy v jednom šiku“) a dosavadních příznaků literátství. Při vši obrazové nespoutanosti a vynalézavosti je tak typ poezie, jaká se v Pantomimě nabízí, velice jednoduchý, nápadně neprofesionální a laický. Cílem básnictví v této koncepci není než hra, obrození smyslů dětskou fantazií, objevování krásy asociativním spojováním motivů mimo konvenční vztahy logických souvislostí. Jeden motiv přivolává v procesu tvorby jiný podle volných a často jen nahodilých spojů, jak se vytvořily v konkrétní paměti. Může jím být podobnost tvarová, asociace na základě prostorové, místní nebo jiné souvislosti, a to s podkladem často i velmi osobním. Zvláště zvuková blízkost pojmenování dovoluje uvádět ve styk zcela rozdílné představy, spojovat je a konfrontovat — z toho vyplynula v Pantomimě důležitá funkce rýmu („sbližovati vzdálené pustiny, časy, plemena a kasty souzvukem slova“) a plná rehabilitace neplného rýmu, asonance („asonance připouští velké množství asociací, nejsou zatížena akustickou vazbou tak legálně jako rým“). Slovo není používáno v básni z hlediska pojmové potřeby („není pro mne pojmu“), uplatňuje se právě z hlediska potřeby odvíjejícího se asociálního řetězce smyslových představ, který je vyjme z tradiční souvislosti a vřadí do souvislosti nové, kde se nečekaně uplatní esteticky a naváže řetěz představ dalších. To se týká i zevšedněných literárních asociací: patří k nim jméno hrdinky vypůjčené ze skladby F. Mistrala v básni *Mirèio 1923*, pokleslé romantické Adé z německé sentimentální písně, Poeovo Víckrát ne, Scottova (Apollinaiem zprostředkovaná) Jezerní dáma v *Podivuhodném kouzelníku* aj. V asociálním prostupování nejrůznějších představ se přesto některým vrstvám skutečnosti dává přednost: těm, které jsou spjaty s atmosférou zábav, atrakcí, komediantského kumštu, a pak i těm, které souvisí s civilizací. Na rozdíl od civilistní poezie (srov. Neumannovy NOVÉ ZPĚVY) je tu však civilizace přijímána především jako zdroj emocí a radovánek (film, umělé květiny, parníky, aviatika, turistika, sport, jazz-band, parfémy). Poezie, která byla ztotožněna s jakýmkoliv estetickým prožíváním skutečnosti, se tak zmocňuje téměř výlučně skutečnosti, která jako estetická již byla předem prožívána; v logice tohoto pojetí se tak předmětem poezie stává vlastně poezie sama, promítnutá do světa a životního stylu.

Proti bojovnému patosu sociální poezie, zvláště pak proletář-

ského umění, stojí v tomto mikrokosmu pojetí revoluce především jako tvůrčího činu, tedy aktu poezii velice blízkého, ne-li s ní totožného (*Depeše na kolečkách*, nekrolog *Památce Mikuláše Lenina*). Myšlenkovým vrcholem knihy je i po této stránce *Podivuhodný kouzelník*: revoluce i poezie tu nacházejí společného jmenovatele v principu proměny, metamorfózy, a jsou tak pojaty — jedna v oblasti společenské, druhá ve sféře lidské psychiky — jako hybné síly skutečnosti.

Svým tvarem i filozofií sehrála Pantomima důležitou úlohu při formování českého poetismu, jehož základní estetické obrysy začaly krystalizovat mezi mladými umělci z Devětsilu už zhruba v roce 1922 (přednáška K. Teigeho a J. Seiferta ve Studentském domě na Albertově v Praze, setkání Teigeho s Nezvalem, sborníky *Revoluce* sborník *Devětsil*, *Život II* aj.). Spolu se Seifertovou sbírkou NA VLNÁCH TSF (1925) představovala vlastně vyhranění poetiky, která poznamenala tak výrazně literární styl českých dvacátých let. Teze o smrti umění, programová laicizace básnictví souvisela ovšem velice těsně s celým myšlenkovým světem evropské avantgardy (dada, ruský futurismus, Erenburgův román *Julio Jurenito* a zvláště soubor esejů *A přece se točí*, francouzský surrealismus). Kompozice Pantomimy, která byla spíše jakousi volnou revuí nebo antologií, spojovala řadu textů jenom volně; některé vycházely dříve i později samostatně — *Podivuhodný kouzelník* v Revolučním sborníku *Devětsil* 1922, *Abeceda* knižně 1926, *Depeše na kolečkách* ve sborníku *Život II* — nebo se dočkaly samostatných scénických provedení (*Abeceda*, *Depeše na kolečkách*). Nová podoba sbírky ve vydání 1935 napověděla už značnou proměnu Nezvalovy poetiky: byl potlačen zřejmý kolektivistický a manifestační ráz prvního vydání, sbírka vyšla jako reedice rané sbírky předního současného básníka a byla navíc podrobena nové, surrealistické autorské interpretaci. Místo *Podivuhodného kouzelníka* se ve druhém vydání objevila básnická hra *Věštírna delfská*.

vm

Panychida - Vilém Závada

1927

Prvotina jednoho z čelných českých moderních lyriků obsahuje řadu krátkých lyrických básní, cyklus *Z románu* a obsáhlou titulní báseň *Panychida*. Sbíрка vychází z několika tematických okruhů, které se prostupují i na ploše jediné básně. Jsou tu vzpomínky na

básnickovo rodné Ostravsko viděné v kontrastu mezi původní okouzující venkovskou a horskou přírodní scenérií (*Rodná země*) a krajinou krutě poznamenanou moderním průmyslem a šachtami (*Ztracený ráj*). Do venkovského prostředí jsou zasazeny expresionisticky pojaté postavy *Žebráka*, rodící ženy (báseň *Dítě*) i celé řady dalších, smyslně vzrušujících ženských postav. — Dalším důležitým zdrojem motivů a témat je moderní velkoměsto, jehož životní způsob je podroben nelítostnému morálnímu odsudku pro svou vyžílost, neplodnost, neschopnost kontaktu s bezprostředními životními zdroji; v této souvislosti básník s odporem reaguje na soudobou tvář poválečné Evropy (*Stará Evropa*). Nejde však o kritiku zvnějška: projevy přímo fyzického znechucení velkoměstským životem jsou tak bouřlivé především proto, že lyrický subjekt právě zde tuší nebezpečí pro svou vlastní duši, pro své lidské i básnické dozrání. Svědčí o tom zejména jedenáctidílný cyklus *Z románu*, který je pokusem zachytit — na pozadí drasticky předvedených kulís úpadkových jevů souč. světa — jednotlivá stadia vlastního hledání místa ve světě, vymezit tragický úděl moderního básníka: zahleděn do cizích životů, ztrácí svůj život vlastní; pohled na dno věcí ho vystavuje smutku a hořkosti. Co je v umělcově osobnosti moderní dobou podle Závadových veršů nejvíc ohroženo, jsou právě hodnoty, z nichž poezie Panychidy čerpá svou působivost, co ji činí básnicky nespornou. Je to schopnost bezvýhradného spontánního okouzlení, v němž se subjekt plně odevzdává svým smyslům a prožívá (aby se pak pokusil ve slovech je obnovit) okamžiky jasu tak oslnujícího, že se do vědomí vrývá skoro bolestně. Sám reálný podnět, který tyto zážitky vyvolal, ztrácí v té chvíli zřetelné předmětné obrysy (charakteristickou situací Závadovy lyriky jsou v Panychidě sen, spánek, horečka, usínání) a stává se východiskem obrazných asociací. Ty jsou ovšem velice vzdáleny lyrické hravosti soudobé poezie Nezvalovy a Seifertovy; směřují naopak, byť tápavě a v nevypočitatelných zvratech, k bleskovému osvětlení některého z hlubinných rozporů lidského bytí ve světě. I ve své zlomkovité podobě, kterou se básník zatím nesnaží překonat, dávají tušit hloubku a dramatickост rodící se životní koncepce Závadovy. K ní patří např. pocit „vyhnání z ráje“ (nejranější básně sbírky tvořily původně cyklus nazvaný *Země a ráj*), v němž se k elegickému stesku po ztracené jednotě lidí a přírody druží vědomí odpovědnosti za osudy krajin vystavených útokům živlů i civilizační aktivity lidských pokolení (báseň *Osud*).

Uměleckou i názorovou syntézou a vrcholem prvního období Závadovy tvorby je rozsáhlá báseň *Panychida* (= mše za mrtvé, v tomto případě za padlé ve světové válce; patřil k nim i autorův