

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra bohemistiky



Jaroslav Seifert: Na vlnách TSF

Textologická analýza

Jaroslav Seifert: On waves of TSF

A textual analysis

Bakalářská diplomová práce

Soňa OLEJÁROVÁ

Česka filologie se zaměřením na editorskou práci ve sdělovacích prostředích

Vedoucí práce: Mgr. Petr Komenda, Ph.D.

Olomouc 2015

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci/diplomovou práci na téma: „Jaroslav Seifert: Na vlnách TSF (textologická analýza)“ vypracovala samostatně pod odborným dohledem vedoucího diplomové práce a uvedla jsem všechny použité podklady a literaturu.

V Olomouci dne.

Podpis

Děkuji Mgr. Petrovi Komendovi, Ph.D., za odborné vedení práce, připomínky a trpělivost.

Obsah

1. Úvod	5
2. Krize poetismu.....	8
2.1 Manifesty poetismu	8
2.2 Krize.....	10
3. Jaroslav Seifert jako poetistický básník.....	12
4. Textologická analýza	13
4.1 Změna názvu	13
4.2 Vynechané texty.....	15
4.2.1 Cestování a exotika	16
4.3 Změna struktury.....	17
4.4 Typografie jako hra	18
4.5 Obraz a zvuk	21
4.6 Mezislovní předěly a interpunkce	25
4.7 Strofy	32
5. Závěr.....	35

1. Úvod

Básnická sbírka *Na vlnách TSF* Jaroslava Seiferta patří společně s *Pantomimou* Vítězslava Nezvala a s *S lodí, jež dováží čaj a kávu* Konstantina Biebla k významným básnickým dílům poetistické éry. *Na vlnách TSF* vyšla časopisecky a roku 1925 také knižně, čímž se u čtenářů zapsala jako poetistická sbírka. Na přelomu 20. a 30. let 20. století proběhla celospolečenská diskuze, které se nevyhnuly ani umění. Tato krize zasáhla i poetismus a poetističtí autoři začali hledat nové způsoby vyjádření.

Když se pak v roce 1938, tedy o celých třináct let později, Jaroslav Seifert rozhodl svou poetistickou sbírku vydat znovu, rozhodl se ji zprostit všech typografických úprav a hříček, vymizely tak veškeré obrazové básně a anekdoty založené na typografii, naopak byla do sbírky doplněna interpunkce. Změny dokonce postihly samotný název sbírky, takže podruhé vyšla pod názvem *Svatební cesta*, čímž se odklonila od svého původního poetistického zaměření.

Obě sbírky se dočkaly několika vydání. *Na vlnách TSF* vyšla poprvé v roce 1925 a následně ještě v roce 1929 ve sbírce *Básně*, následně vyšla až v roce 1977 v německé Konstanci. Na území České republiky byla tato básnická sbírka vydána až v roce 1992 v nakladatelství Československý spisovatel, dále pak v roce 2002 ve druhém svazku *Díla Jaroslava Seiferta*, který edičně připravil Jiří Brabec a který vyšel v nakladatelství Akropolis. Toto nakladatelství vydalo sbírku *Na vlnách TSF* ještě v anglickém překladu v roce 2004, dále v dvojjazyčném vydání v roce 2011 a ve stejném roce vydalo i další reprint samostatné sbírky. Je tedy patrné, že od roku 1938, kdy vyšla *Svatební cesta*, až do roku 1992 na českém území sbírka *Na vlnách TSF* nevyšla.

Naopak *Svatební cesta* vyšla mezi lety 1938 až 1992 hned několikrát. Druhé vydání (jsou-li brány v potaz pouze sbírky vycházející s názvem *Svatební cesta*) vyšlo v taktě v roce 1938 a bylo shodné s vydáním prvním. Třetí vydání vyšlo v roce 1947 v nakladatelství Fr. Borový, dále pak v roce 1953 v *Díle I.* uspořádaném A. M. Pišou a ve druhém vydání *Díla* v roce 1956, které vyšlo v nakladatelství Československý spisovatel. V těchto vydáních došlo k vynechání několika básní ze sbírky, z vydání roku 1947 byly vynechány básně *Marseille*, *Hotel Côte d'Azur*, *Má Itálie*, *Zrcadlo čtverec*, *Cirkus*, *Král Herodes*, *Krása*, *Oči*, *Vějíř*, *Básník*, *Filosofie*, *Zloděj a hodiny*, *S koketní dámou*, *Lawn-tenis*, *Osud*, z vydání z roku 1953 byly vynechány básně *Odjezd lodi*, *Hotel Côte d'Azur*, *Má Itálie*,

Cirkus, Král Herodes, Moudrost, Krása, Oči, Filosofie, Zloděj a hodiny, S koketní dámou, Lawn-tenis, Dým cigarety a Býti rybářem, také byly přehozeny básně *Hřbitov v Janově* a *Hedvábný kapesník*, v následujícím vydání z roku 1956 pak byly přidány básně *Král Herodes* a *Lawn-tenis*. V roce 1982 vyšla *Svatební cesta* po páté, tentokrát jako samostatná sbírka v nakladatelství Československý spisovatel, edičně se navrácí k vydání prvnímu s přihlédnutím ke třetímu. Šesté vydání vyšlo v roce 1989 v rámci výboru básní *Město v slzách; Samá láska; Svatební cesta; Slavík zpívá špatně; Poštovní holub*, který připravila Jarmila Víšková a který vyšel v nakladatelství Československý spisovatel. Další vydání *Svatební cesty*, v pořadí již osmé, vyšlo v rámci druhého svazku *Díla Jaroslava Seiferta* připravovaného Jiřím Brabcem, který jako výchozí text zvolil vydání první. Poslední vydání *Svatební cesty* vyšlo v roce 2007 v nakladatelství Vyšehrad jako samostatná sbírka, edičně se vrací k vydání prvnímu. Editoři se však nezabývali problémem, kterou z obou sbírek vydat. Většinou volí jednu z obou variant s tím, že se odkazují k některému z předchozích vydání, nejčastěji k prvnímu, popřípadě není výchozí text uveden vůbec (tak je tomu například ve vydání z roku 2007). V edičních poznámkách je však vždy uvedeno, že poprvé vyšla sbírka v roce 1925 pod názvem *Na vlnách TSF*¹. Je zde patrné rozdílné vnímání obou sbírek, lze se domnívat, že *Svatební cesta* je editory vnímána jako samostatný projev Seifertův, jelikož je nejčastěji řazena do souborných vydání, zatím co sbírku *Na vlnách TSF* lze považovat za spoluautorské dílo Seiferta a Teigehe, takže se vydává převážně samostatně, v souborném díle se tato sbírka objevila pouze ve druhém svazku *Díla Jaroslava Seiferta*².

Vydání, které komplikuje přístup k oběma sbírkám, je vydání Jarmily Víškové z roku 1989, které o rok později, tedy v roce 1990, v *České literatuře* ostře zkritizoval Jiří Brabec. Brabec ve své kritice Víškové vyčítá hned několik editorských pochybení. Prvním z nich je

¹ A. M. Píša v Ediční poznámce píše „*Svatební cesta (poprvé pod názvem Na vlnách TSF, 1925) ve čtvrtém vydání*“. SEIFERT, Jaroslav. *Dílo*. Praha: Československý spisovatel, 1953, s 181.

Víšková uvádí, že „*druhé vydání v dubnu 1938 vyšlo již s novým titulem – Svatební cesta, s podtitulem ‚Poezie 1925‘, s pouhým motem (bez dedikace) a v tiráži s označením ‚Druhé vydání sbírky Na vlnách TSF‘*“. Jaroslav SEIFERT. *Město v slzách: Samá láska; Svatební cesta; Slavík zpívá špatně; Poštovní holub*. 1. vyd. souboru. V Praze: Československý spisovatel, 1989, s 244.

Ve vydání *Svatební cesty* z roku 2007 se zmínka o sbírce *Na vlnách TSF* ani neobjevuje: „[...] *přes období poetismu (např. Svatební cesta, Poštovní holub, Ruce Venušiny) [...]*“. SEIFERT, Jaroslav. *Svatební cesta*. Vyd. 8., Ve Vyšehradu 1. Praha: Vyšehrad, 2007, s 98.

² Jiří Brabec v ediční poznámce píše, že se „*rozhodli vydání Svatební cesty počítat samostatně*“. Jaroslav SEIFERT. *Na vlnách TSF: Slavík zpívá špatně; Svatební cesta; Básně a libreta do sbírek nezařazené, (1924-1928); Překlady*. V tomto souboru 1. vyd. Praha: Akropolis, 2002, s 471.

fakt, že Víšková zvolila za výchozí text vydání z roku 1956, které Brabec považuje za nejvíc postižené cenzurou a autocenzurou. Víšková se ve stejném čísle *České literatury* obhájuje tím, že se na tomto vydání podílel sám autor. To ovšem nevylučuje ani cenzuru, ani autocenzuru, zvláště je-li přihlédnuto ke kontextu 50. let, což vysvětluje především vynechání básní, které už svým názvem odkazují k zahraničí nebo k náboženské tematice. Mezi vydáním A. M. Piši, které Víšková zvolila jako výchozí text, a vydáním Víškové však vyšla sbírka, která si za výchozí text volí první vydání *Svatební cesty*, nelze tedy předpokládat, že by se obracela k Pišovu vydání jako k vydání poslední ruky.

Ovšem největším problémem s vydáním připravovaným Jarmilou Výškovou je snaha o nastínění geneze sbírky již od svého vydání z roku 1925, kdy sbírka vyšla pod názvem *Na vlnách TSF*. Proto Víšková do svého vydání přiřadila Dodatky, ve kterých projevila snahu přetisknout původní podobu básní. Ty však nebyly otištěny ve své původní podobě, nýbrž byly zbaveny grafické úpravy, vnikla tak jakási „třetí“ verze sbírky, na níž se nepodílel ani Jaroslav Seifert, ani Karel Teige, a kterou vytvořila sama Víšková. Básně v těchto Dodatcích jsou zbaveny grafických zvláštností úplně, nebo byly ponechány jen do určité míry. Například báseň *Rébus* Víšková vytiskla postupně zvětšujícím se řezem písma, ovšem báseň *Objevy* je zde již bez mapy, kterou obsahovala v *Na vlnách TSF*.

Jak podotýká Brabec ve své kritice, je třeba uvědomit si rozdíl mezi poetikou poetismu a poetikou 30. let, k oběma sbírkám je proto nutné přistupovat s vědomím jejich kontextu. Víšková však oba tyto kontexty spojila, měla by tudíž popsat změny nejen při přeměně *Na vlnách TSF* ve *Svatební cestu*, ale také změny, které nastaly během vydávání *Svatební cesty* jako takové. Je rovněž zajímavé, že na svou obranu Víšková ve stejném čísle *České literatury* uvedla, že nemá smysl vydávat sbírku *Na vlnách TSF* bez Teigeho grafické úpravy, přesto však grafické básně do Dodatků zahrnuje.

Z jednotlivých vydání je patrné odlišné vnímání obou sbírek, ačkoliv se editoři hlouběji nezabývali změnami, které nastali při přerodu *Na vlnách TSF* ve *Svatební cestu*. Vydávání sbírky *Na vlnách TSF* jako reprint bez editorských zásahů (nebývá uvedena ani ediční poznámka)³ lze považovat za tendenci vnímat spjatost grafické úpravy a básnického textu. Spjatost těchto dvou rovin naznačuje úzkou spolupráci mezi Jaroslavem Seifertem a Karlem Teigem, je tedy možno ji brát jako dílo dvou autorů. Obě sbírky tedy

³ Vydání z let 1925, 1992, 2004, 2011.

nejsou považovány za jedno dílo. Skrze analýzu významových rozdílů mezi vybranými básněmi z obou sbírek by měla tato práce dojít k závěru, zdali je rozlišné vnímání obou sbírek opodstatněné a do jaké míry grafická úprava ovlivňuje možnosti interpretace.

V první části se tato práce bude krátce zabývat jednotlivými manifesty poetismu pro lepší pochopení poetistických východisek sbírky *Na vlnách TSF*. Následně se bude zabývat krizí poetismu a jeho následným vývojem. Dále se pokusí objasnit důvody, čím je sbírka *Na vlnách TSF* jedinečná mezi ostatními poetistickými díly. V druhé části se pak práce zabývá samotnou analýzou a sledováním změn. Jednotlivé grafické prvky ve sbírce *Na vlnách TSF* jsou popsány a je nastíněna jejich souvislost s poetismem, následně jsou srovnávány interpretace vybraných básní, ve kterých po odstranění grafické úpravy došlo k proměně sémantiky textu. Výsledky tohoto srovnání jsou nakonec shrnuty v závěru této práce.

Tato práce vychází především ze srovnání básnických sbírek *Na vlnách TSF* a *Svatební cesta* Jaroslava Seiferta. V teoretické rovině se opírá o *Poetismus a Manifest poetismu* Karla Teigeho, studii Marie Langerové *Vizuální aspekty básnického díla* a monografii Karla Srpa *Karel Teige a typografie: asymetrická harmonie*. Seznam veškeré použité literatury je uveden na konci této práce.

2. Krize poetismu

2.1 Manifesty poetismu

První manifest poetismu vyšel v roce 1924 v časopise *Host*. Karel Teige v něm podává návrh na nové směřování poezie, ta nemá být pouze novým směrem, novým „ismem“, nýbrž se má stát životním stylem. Poezie dle poetistických zásad má především bavit, z básníků se na místo profesionálů mají stát klauni a akrobati, kteří se nemusí omezovat tradičními formami a prostředky poezie, nýbrž jsou jim dány k užití výtvarné moderní techniky a prostředky ostatních uměleckých odvětví a lidové zábavy, například film, sport, tanec, kabaret či cirkus. Poetismus také odmítá poezii ve službách ideologie, naopak má podle Teigeho být „funkcí života a zároveň naplněním jeho smyslu. Je strůjcem obecného lidského štěstí a krásné pohody. Je vznešenou výchovou. Dráždidlem života.

Ventiluje deprese, starosti, rozmrzelost. Je duchovní a morální hygienou".⁴ Za jeden ze základů poetismu považoval Karel Teige konstruktivismus. Jak již bylo řečeno výše, byl poetismus založen především na hravosti a blízkosti k běžnému životu. Konstruktivismem Teige rozuměl „obecnou metaforu racionálního uspořádání moderní společnosti, jež je v základě společností technologickou, která se opírá o nárys konstruktivní metody, o inženýrův výpočet“⁵. Teige považoval konstruktivismus za princip, na kterém stojí fungování moderního světa. Jindřich Honzl ve svém článku ve *Frontě* podotýká, že konstruktivismus není uměním, ale spíše vědou, nehodnotí věci z pozic filozofické kategorie krásy, nýbrž posuzuje práci s tvarem a materiálem. Konstruktivismus znamená především uspokojení základních lidských potřeb.⁶ Právě v tom lze vidět blízkost poetismu a konstruktivismu, poetismus má taktéž sloužit lidem a je jedno, jaký prostředek básník použije, pokud to bude sloužit účelu. Proto se poetismus vyhýbá zbytečné zdobnosti a prostředkům znesnadňující porozumění básně a nebojí se využívat prostředků, které by se mohly zdát nepatřičné, například reklamy a plakáty.

Ve stejném roce vyšel v *Hostu* také *Papoušek na motocyklu čili O řemesle básnickém* Vítězslava Nezvala. Ve své stati je Nezval konkrétnější než Teige a zaměřuje se na umění poezie. Podle Nezvala je poetistická báseň „záračný pták, papoušek na motocyklu. Směšný, prohnaný a záračný. Věc jako mýdlo, perleťový nůž či aeroplán“⁷. Nezval podobně jako Teige odmítá umění ovlivněné ideologií a filozofií, poezie má být podle něj sletem volných asociací a představ, básních má do tvorby zapojit všechny smysly. V básních má být akcentována hravost a emocionalita.

Druhý manifest Karla Teiga vyšel v roce 1928 pod názvem *Manifest poetismu* v časopise *ReD*. Tento Manifest je na rozdíl od toho prvního mnohem obsáhlejší, brání zde poetismus před jeho kritiky a také rozvíjí manifest předchozí, především je zvýšen důraz na vytvoření poezie pro všechny smysly a stírání rozdílů mezi životem a dílem, dochází také k přehodnocení některých tvrzení z prvního manifestu. Mezi oběma

⁴ TEIGE, K: Poetismus. In: *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu : 1919-1924*. Praha : Svoboda, 1971, s 554–561.

⁵ WIENDL, Jan: Syntézy v poločase rozpadu. In: PAPOUŠEK, Vladimír. *Dějiny nové moderny*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2014, s 326.

⁶ HONZL, Jindřich: Ismus a umění. In: *Fronta: mezinárodní sborník soudobé aktivity : věda, umění, technika, literatura, sociologie, moderní život*. Editor František Halas. Brno: Fronta, 1927.

⁷ NEZVAL, V: Papoušek na motocyklu čili O umění básnickém. . In: *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu : 1919-1924*. Praha : Svoboda, 1971, s 566–570.

manifesty uplynuly čtyři roky, během kterých vzniklo několik poetistických děl, poetismus však v této době musel čelit i kritikám a nepochopení, proto se Karel Teige nakonec rozhodl svůj první náčrt poetismu přepracovat do podoby manifestu. V tomto druhém poetismu se otevřeně hlásí k vlivům Apollinaira, Marinettiho a Mallarmého, kteří z básní odstranili interpunkci a dali tak prostor k obrazové hře, kterou může rozvíjet sám čtenář. Právě obrazová funkce se dostává do popředí, báseň má působit především na zrak, a to skrze typografii a grafickou úpravu, a skrze zrak pak působit také na ostatní smysly.⁸

2.2 Krize

Právě nutnost přepracovat manifest poetismu a fakt, že již po čtyřech letech prohlašovali někteří kritici poetismus za mrtvý, ukazuje na začínající krizi. Ta byla jednak vnitřního rázu a znamenala proměnu poetismu, jednak rázu vnějšího, spojenou především s rozrůzněním názorů na uměleckou tvorbu mezi levicovými autory.

Oba manifesty poetismu spojuje Teigeho touha po jedné ucelené vizi umění. V druhé polovině 20. let se však tyto „vize jednoty a kolektivní stimulace“ dostaly do konfrontace s „*prvky existenciální úzkosti, fragmentarizace a deziluze*“.⁹ Teigeho teze byly v tvorbě autorů postupně přehodnocovány, což svědčí o tom, že ani *Manifest poetismu* nepřeklenul krizi, která však zasáhla celý prostor avantgardní literatury a umění. Tato krize vyvolala širokou diskuzi, která se netýkala pouze umění, ale přinesla celospolečenskou diskuzi, která se týkala také pojmů jako je ideologie a svoboda, proto se jí mimo literátů a umělců účastnili také politici. Postupně tak nastávala duchovní proměna avantgardních hnutí a s nimi i poetismu. Tuto proměnu sleduje Jan Wiendl na básni *Nový Ikaros* Konstantina Biebla: konstatuje proměnu žánru pásma. Původně měl konfesijní charakter pásma jednotící funkci, tato funkce se však vytrácí, spíše než aby jednotila, poukazuje na nekontinuitu života. Změna se týká také asociací. V původní koncepci poetismu plnily asociace jednotící funkci, sjednocovaly svět skrze smyslové vjemy, nově naopak asociace vnímají svět jako heterogenní a rozkládají tematickou osnovu básně. Ačkoliv *Nový Ikaros* vychází z poetistických tezí, ukazuje nemožnost

⁸ TEIGE, Karel: Manifest poetismu. In: TEIGE, Karel. *Karel Teige: výbor z díla I, svět stavby a básně, studie z dvacátých let*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966.

⁹ WIENDL, Jan: Syntézy v poločase rozpadu. In: PAPOUŠEK, Vladimír. *Dějiny nové moderny*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2014, s 334.

rozvinout Teigeho snahu o sjednocení světa a díla skrze senzualně založené asociace. Tím a také tčkáním mezi vědomím a nevědomím se báseň nachází na rozhraní poetismu a surrealismu. Svět již není nahlížen skrze smyslové asociace, nýbrž skrze asociace intersubjektivní. Poetismus se tak postupně proměňuje v surrealismus.¹⁰

Spory mezi levicovými autory se týkaly především přihlášení se jednotlivých autorů k marxistické ideologii. Ačkoliv Teige sám ve svém prvním článku o poetismu říká, že poetismus není světonázorem, tím je pro něj marxismus¹¹, požaduje tvorbu, jež nebude sloužit žádné ideologii. Podle něj stačí, otevře-li se umění myšlenka kolektivismu. S tím ovšem nesouhlasili Josef Hora a Stanislav Kostka Neumann, podle nich pouhé přihlášení se k marxismu nestačí, dílo musí vyhovovat nejen svou stranickostí, ale také životním záměrem. Podle Teigeho však deklarace kolektivismu stačí, jelikož se tím vyvrací individualismus, který může způsobit nepochopitelnost a samoučelnost díla a tím i jeho nepřístupnost masám. Takto deklaroval kolektivismus celý Devětsil, zašel dokonce tak daleko, že z počátku odmítal i vlivy ostatních směrů evropské literatury.¹² K vlivům básníků jako Apollinaire a Marinetti se Teige přihlásil až ve svém Manifestu poetismu. Rozdíl mezi vizí Karla Teigeho a Stanislava Kostky Neumanna spočíval v tom, že Teige posuzoval umění esteticky, zatímco Neumann z hlediska politického. Teige se také domníval, že aktivistická pozice má být spjata se všemi složkami díla a ne pouze zjevně přidána a také zastával názor, že tendenčnost není hlavním znakem proletářského umění, nýbrž pouze rysem jednoho odvětví.¹³ Takovéto názory společně s postupnou proměnou poetismu a jeho příklonu k surrealismu byly příčinou, proč se poetismus odklonil od proletářského umění. Již předtím se Teige pokusil své ideály o společnosti zakotvit do svého programu, byl však obviněn z revizionismu právě pro svou snahu přizpůsobit obsah marxistické ideologii.¹⁴ Právě rozkol mezi levicovými autory a následný příklon k surrealismu znamenal konec poetismu, ačkoliv oba jeho zakladatelé, jak Karel Teige tak

¹⁰ Tamtéž, s 334–341.

¹¹ TEIGE, Karel. Poetismus. In: *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu : 1919-1924.* Praha : Svoboda, 1971, s 557.

¹² WIENDL, Jan. *Hledači krásy a řádu: studie a skici k české literatuře 20. století.* Vyd. 1. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2014, s 32–33.

¹³ Tamtéž, s 34–35.

¹⁴ Tamtéž, s 37.

Vítězslav Nezval, považovali vztah surrealismu a poetismu za komplementární a viděli mezi oběma směry kontinuitu.¹⁵

3. Jaroslav Seifert jako poetistický básník

Jaroslav Seifert je mezi ostatními básníky poetistického zaměření výjimečný právě ve využití poetistických prvků ve své sbírce *Na vlnách TSF*. Tyto poetistické prvky nejsou záležitostí pouze grafického zpracování, ale jsou využity i v samotné stavbě básní. Na rozdíl od *Pantomimy* Vítězslava Nezvala není tak uvolněná a žánrově pestrá, zato se „soustřeďuje hlavně na vizuální účín, spojení poezie s výtvarným projevem v obrazových a grafických básních.“¹⁶ Jaroslav Seifert na sbírce úzce spolupracoval s Karlem Teigem¹⁷, což mělo za následek vznik mnoha „typografických básní, básnických anekdot, aforismů a rébusů“¹⁸. Podle Zdeňka Pešata Jaroslav Seifert ve své sbírce *Na vlnách TSF* „nejdůsledněji z poetistů uplatnil pojetí poezie jako hry“¹⁹. Toto tvrzení dokládá tím, že Seifert ve své sbírce uchopuje dění okolo sebe přímo a ne skrze mezičlánky a tradiční prostředky a že v ní Seifert hojně využívá asociativního principu, na němž je postavena smyslová a intelektuální hra se slovy a představami. Tím se do básní dostává velké množství paradoxů a kontrastů, což vede k aforistickému až anekdotickému ladění veršů, jak předznamenává už samotné motto sbírky „*Na tváři lehký žal, hluboký v srdci smích*“, jenž je vtipně převrácený verš z básně *Máj* Karla Hynka Máchy. Právě tato hravost se pokoušela o přiblížení všednímu životu. Zároveň hledala inspiraci v moderní poezii, která se tak v duchu poetismu setkává s lidovými zdroji a zábavou.²⁰ Právě kombinace asociací nejrůznějšího druhu, hravosti, anekdotičnosti a grafická úprava Karla Taigeho vytváří ze sbírky *Na vlnách TSF* unikátní dílo v rámci tvorby poetistických autorů.

Bedřich Václavek, ačkoliv označuje poetismus za nutnost hektické doby, na Jaroslavu Seifertovi a jeho poetistické básnické sbírce oceňuje elementárnost těchto básní. Právě ona hektická doba vyžadovala nové a čisté tvary, které poetisté nalézají ve

¹⁵ WIENDL, Jan. Syntézy v poločase rozpadu. In: PAPOUŠEK, Vladimír. *Dějiny nové moderny*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2014, s 341–342.

¹⁶ PEŠAT, Zdeněk. *Jaroslav Seifert*. Vyd. 1. V Praze: Československý spisovatel, 1991, s 56.

¹⁷ SRP, Karel. *Karel Teige a typografie: asymetrická harmonie*. Praha: Arbor vitae ve spolupráci s nakladatelstvím Filip Tomáš - Akropolis, 2009, s 53.

¹⁸ Tamtéž, s 53.

¹⁹ PEŠAT, Zdeněk. *Jaroslav Seifert*. Vyd. 1. V Praze: Československý spisovatel, 1991, s 61.

²⁰ Tamtéž, s 61–63.

smyslových asociací. V Seifertově sbírce tak vzniká čistá poezie a jasný a konstruktivně čistý tvar, básník se nebojí experimentovat s asociativní nosností jednotlivých představ, aniž by zanevřel na některé z tradičních prostředků, jako je lyrický děj a poetická pointa. Sbíрка je plná melancholického vtipu a hravého, nevinného humoru, který využívá paradoxu a antitezí. Právě tímto svým osobitým vtipem a humorem Seifert sbírkou *Na vlnách TSF* navazuje na dvě své předchozí sbírky. Ve své následující sbírce *Slavík zpívá špatně* již opouští od exotiky a cestování, vrací se domů, ke vzpomínkám. Ačkoliv se nevzdává metod, kterých využíval v básni *Na vlnách TSF*, zabývá se již jinými tématy.²¹

Přesto však o třináct let později, tedy v roce 1938, vyšla básnická sbírka *Na vlnách TSF* pod názvem *Svatební cesta*. Chyběla v ní veškerá typografická úprava, což mělo za následek nejen zmizení obrazových básní, ale také anekdotičnosti, hravosti a některých vlivů apollinairovské poezie, tedy věcí, které ze sbírky *Na vlnách TSF* učinily jedinečný autorský čin.

4. Textologická analýza

Při přerodu sbírky *Na vlnách TSF* ve sbírku *Svatební cesta* došlo k několika změnám. Odstraněním grafické úpravy Karla Teigeho se básnický projev Jaroslava Seiferta značně osamostatnil, jak dokazuje interpretace vybraných básní uvedená níže. Následná analýza změn přibližuje, jak grafická úprava zasáhla sémantiku básní, a také se zaměřuje na změny v paratextech obou sbírek.

4.1 Změna názvu

Zřejmě nejvýraznější změnou, která se udála při přerodu sbírky *Na vlnách TSF* na sbírku *Svatební cesta*, je právě změna názvu. Jedná se o změnu nakolik markantní, až vyvolává dojem, že se jedná o dvě zcela odlišné sbírky. Ačkoliv ve *Svatební cestě* došlo k velké řadě změn více či méně důležitých pro interpretace jednotlivých básní, změna názvu však působí na případného recipienta jako první a ovlivňuje tak čtenářovo celkové vnímání sbírky.

²¹ VÁCLAVEK, Bedřich. *Od umění k tvorbě: studie z přítomné české poesie*. 2. vyd. Praha: Svoboda, 1949, s 127–132.

Na vlnách TSF svým názvem odkazuje k rozhlasu, k vynálezu, který umožnil rychlé přenášení zpráv i na velké vzdálenosti. Tím název odkazuje právě k exotice a cestování, evokuje představy přístavů a rušných měst, a tak i postavy klaunů, tanečnic, akrobatů, námořníků a turistů, kteří se stávali postavami poetistických děl²². Rozhlas také bezesporu slouží k masové komunikaci a oslovování davů, sbírka na sebe svým názvem bere i tuto úlohu, stává se hlásnou troubou poetismu a za úkol si dává čtenáře především pobavit. Zkratka TSF, z francouzského *Télegraphie sans fil*, pak odkazuje k francouzskému kulturnímu prostředí, podobně jako se k němu odkazuje i první báseň obou sbírek *Apollinaire*, jehož Karel Teige označuje za „*nový typ básníka, osudotvornou planetu v horoskopu moderní poezie*“²³.

Svatební cesta naopak evokuje zcela jiné dojmy, ačkoli také obsahuje motiv cestování. Spíše než k daleké exotice a dobrodružství odkazuje k milostné intimitě, čímž tyto milostné motivy v jednotlivých básních vyzdvihuje na úkor motivů původních. Tím se zcela proměňuje čtenářovo vnímání sbírky jako celku, ač je název převzat z prvního oddílu sbírky *Na vlnách TSF*. Tento oddíl zahrnuje především básně inspirované cestou do Francie a Itálie²⁴, autor tak opouští vzdálenou exotiku a navrácí se k důvěrně známým evropským zemím. Zároveň se ztrácí původní spojitost s rozhlasem, který oslovuje široké davy, ale naopak se sbírka stává milostnou, odkazující k období osobního štěstí a radosti.

To vše souvisí s proměnou autorské poetiky. Už ve své následující sbírce *Slavík zpívá špatně se „vytrácí pojetí poezie jako hry, narůstá životní dosažnost veršů“*²⁵. Ačkoliv užíval prvky anekdotičnosti a poetisticky rozvolněné obrazotvornosti i ve své pozdější tvorbě, do básníkovy díla proniká osobitá melancholie, senzitivní lyrika, smyslová obraznost a citová vroucnost. Zároveň také začíná mnohem aktivněji pracovat s tvarem básní.²⁶

²² TEIGE, Karel: Manifest poetismu. In: TEIGE, Karel. *Karel Teige: výbor z díla I, svět stavby a básně, studie z dvacátých let*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966, s 326.

²³ TEIGE, Karel: Manifest poetismu. In: TEIGE, Karel. *Karel Teige: výbor z díla I, svět stavby a básně, studie z dvacátých let*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966, s 334.

²⁴ ČERVENKA, M. *Slovník básnických knih: díla české poezie od obrození do roku 1945*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1990, s 163.

²⁵ PEŠAT, Zdeněk. *Jaroslav Seifert*. Vyd. 1. V Praze: Československý spisovatel, 1991, s 69.

²⁶ Tamtéž, s 72 – 74.

4.2 Vynechané texty

Samotné básnické texty sbírky lze rozdělit do tří skupin. V první skupině textů došlo ke změně členění textu básně jak na úrovni celých stroj, tak na úrovni jednotlivých veršů. Grafická úprava zde primárně ovlivňovala intonaci básní. Do druhé skupiny lze zařadit texty, ve kterých grafická úprava zasáhla do významové složky básní a ovlivnila tak možnosti její interpretace. Do třetí skupiny se pak řadí texty, které byly ze *Svatební cesty* zcela vynechány.

Prvním z vynechaných textů je věnování Karlu Teigovi, Vítězslavu Nezvalovi a Jindřichu Honzlovi jako významným představitelům poetismu. Teige byl teoretik poetismu a typograficky zpracovával poetická díla, Nezval byl významným autorem poetických básní²⁷ a byl také jedním z iniciátorů poetického hnutí, Honzl se zase zabýval filmovou a divadelní tvorbou, a to jak teoreticky, tak také jako autor divadelních her a inscenací. Svou dedikací Seifert obsáhl všechna odvětví poetické tvorby, především grafiku, divadlo a básnictví. Skrze dedikaci je naznačena těsná spolupráce mezi představiteli jednotlivých umění. Odstraněním této dedikace mizí nejen spojitost s osobnostmi poetismu, ale také naznačení jejich spolupráce na poetické tvorbě.

Z původních 49 básní jich ve *Svatební cestě* zbylo pouze 43. Vypuštěny byly básně *Rebus*, *Objevy*, *Ulice*, *New York*, *Slova na magnetu a !! Hallo !!*. Básně *Rebus* a *Objevy* pak není možno realizovat bez grafických zvláštností.

Především u básně *Rebus* je nutnost propojení s typografií zcela zřetelná. Opakují se zde slova čtverák a štěstí, pokaždé jsou však napsány větším písmem. Dole na stránce je pak odpověď na tento rébus. Jelikož však sbírka *Svatební cesta* všechny grafické jevy opouští, nebylo by možné v této sbírce básně otisknout tak, jak byla otištěna v *Na vlnách TSF*. Pokud by však byla zbavena svého typografického zpracování, pozbyl by *Rébus* jakéhokoli smyslu, byl by redukován na několik opakujících se slov a jakousi tajenku, která by nijak nesouvisela s předchozím textem. Rozuzlení rébusu a tudíž i možnost pochopení a interpretace básně souvisí se zvětšujícím se textem a potažmo tedy i typografickou úpravou natolik úzce, že tyto dva aspekty básně od sebe nelze oddělit.

²⁷ Je autorem jedné z nejznámějších poetických sbírek *Pantomima* (1924), která obsahuje básně jako je *Abeceda* a *Podivuhodný kouzelník* a programovou stať *Papoušek na motocyklu*.

Podobně je na tom báseň *Objevy*. V ní dominuje mapa Karibiku. Ačkoliv by tato báseň mohla být otištěna bez zmíněné mapy, omezilo by to její srozumitelnost. Nelze odhadnout, kolik čtenářů by si při poděkování Kryštofu Kolumbovi vybavili právě Kubu, bez tohoto spojení by text působil nelogicky a byl vy ochuzen o svou vtipnou pointu.

V básních *Objevy* (kromě spjatosti s grafickou úpravou), *New York*, *Slova na magnetu* a *!! Hallo !!* se pak výrazně projevuje touha poetistů po cestování a exotice. Básni *objevy* dominuje mapa Karibiku, báseň *New York* už svým názvem odkazuje ke Spojeným státům Americkým, v básni *Slova na magnetu* se objevují motivy polárních i tropických oblastí a francouzských měst, báseň *!! Halo !!* je opětovně inspirována Spojenými státy, v textu je zmíněno hned několik amerických měst.

Kromě básní, jenž byly vynechány kompletně, byla vynechána také první strofa básně *Hedvábný kapesník*. Důvodem vynechání bylo zřejmě rozdílná struktura veršů, kterou se první strofa odlišuje od zbytku básně.

4.2.1 Cestování a exotika

Exotické motivy se v tvorbě autorů kolem Devětsilu objevovaly již od počátku fungování tohoto uměleckého směru a staly se jedním ze základních kamenů poetismu. Exotika pro poetismus neznamena pouze vzdálené země, moře a oceány, neznáme chutě, barvy a vůně, ale také věci tak běžné a všední, až jsou přehlíženy. Kromě divokých krajů plných neznámého lákala poetisty i velká města, jako je Moskva, New York či Paříž, která představovala města nekonečných možností a nových příležitostí a příslibů, čímž silně kontrastovala s Prahou, která byla pociťována jako provinční a maloměšťácká.²⁸

Velmi časté jsou krom vzdálených a exotických krajín také motivy Itálie a Francie. Především s Itálií měli Češi úzké kontakty již od 9. století, kdy se formovaly v rámci křesťanské víry a církve, později to byly především vztahy se severní Itálií v rámci Rakouska-Uherska. Tyto vztahy pak byly reflektovány především za první republiky, zároveň to bylo období největšího rozmachu česko-italských vztahů, což dosvědčuje i velké množství institucí a časopisů zabývajících se italskou kulturou²⁹. Italský vliv na

²⁸ KAVALÍR, Ondřej: *Evropa a modernismus*. In: Kavalír, Ondřej, Vučka, Tomáš. *Revoluční sborník Devětsil*. Editor Jaroslav Seifert, Karel Teige. Praha: Akropolis ve spolupráci s Centrem výzkumu české umělecké avantgardy, 2010, s. 232 – 234.

²⁹ Jedná se například Ústav italské kultury či odborné časopisy *Bolletino dell' Instituto di Cultura italiana* a *Rivista italiana di Praga*. BUKAČOVÁ, Irena: Kolik máme „našich“ Itálií? In: *Naše Itálie: stará i mladá Itálie v české kultuře 19. století : sborník příspěvků z 31. ročníku symposia k problematice 19. století : Plzeň, 24.-26. února 2011*. Vyd. 1. Editor Zdeněk Hojda, Marta Ottlová, Roman Prahel. Praha: Academia, 2012, s. 15.

českou kulturu se promítl nejen do literární tvorby, nýbrž i do ostatních uměleckých odvětví, jako je architektura, hudba či malířství.³⁰ „Cestovat Itálií znamenalo poznat základy západní vzdělanosti, seznamovat se s počátky evropské historie i s největšími uměleckými výtvoři.“³¹ Podobně i kontakty s Francií se datují do historie Českých zemí, ovšem styky s Francií byly vždy spíše rázu politického. Jak z Francie, tak z Itálie pak na začátku 20. století přicházeli nové literární proudy a představily básníky jako Guillaume Apollinaire a Filippa Tommaso Marinetti, kteří se pro poetisty stali inspirací.

4.3 Změna struktury

Ačkoliv je pořadí básní stejné jak v *Na vlnách TSF*, tak ve *Svatební cestě*, z přepracované verze byly odstraněny oddíly. Původní sbírka byla rozdělena na dva oddíly. První dvě básně, *Guillaume Apollinaire* a *Žhavé ovoce*, jsou postaveny zcela mimo oba oddíly a jedná se o básně programové. Báseň *Guillaume Apollinaire* je „vyznáním obdivu francouzskému básníku, jednomu ze zakladatelů moderní poezie“³² a báseň *Žhavé ovoce* je „zformulovanou poetikou a básnickým vyjádřením generační zkušenosti“³³. První oddíl je nazván *Svatební cesta*, stejně jako její první báseň, dohromady obsahuje jedenáct básní. Básně v tomto oddílu se svým obsahem týkají cestování, nepřiliš vzdálených zemí, jako je Francie či Itálie, a objevují se v nich také milostné až erotické motivy. Druhý oddíl je nazván *Zmrzlé ananasy* a jiné lyrické anekdoty a obsahuje většinu textů sbírky, tedy 36 básní. Právě tento oddíl, jak už jeho název napovídá, obsahuje nejvíce exotických motivů a zároveň také nejvíce typografických her a anekdot. Všechny vynechané básně patřily do tohoto oddílu, který byl taktéž zrušen, a zbylé básně se přesunuly do oddílu *Svatební cesta*, po němž dostala přepracovaná sbírka název. Tím se ze sbírky vytratily všechny oddíly, což má za následek vnímání všech básní optikou názvu sbírky. Jak již bylo řečeno výše, *Svatební cesta* má zcela odlišné konotace než původní název a také než název druhého oddílu sbírky, který nabádá čtenáře, aby se soustředil právě vtip a humor

³⁰ *Naše Itálie: stará i mladá Itálie v české kultuře 19. století : sborník příspěvků z 31. ročníku symposia k problematice 19. století : Plzeň, 24.-26. února 2011*. Vyd. 1. Editor Zdeněk Hojda, Marta Ottlová, Roman Prah. Praha: Academia, 2012, s 11 – 15.

³¹ FAKTOROVÁ, Veronika. *Mezi poznáním a imaginací: podoby obrozenského cestopisu*. 1. vyd. Praha: ARSCI, 2012, s 181.

³² ČERVENKA, M. *Slovník básnických knih: díla české poezie od obrození do roku 1945*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1990, s 163.

³³ Tamtéž.

jednotlivých básní. Na název sbírky se však některé básně odkazují, v básni *Večer v kavárně* se objevuje zmínka právě o zmrzlých ananasech, v mnohých jiných se pak objevují motivy či zmínky o mrazu, sněhu a ledu či bílé barvě, například v básních *Výstředník*, *Zrcadlo čtverec*, *Zmrzlina poezie*, *Horečka a Rue de la Paix*.

4.4 Typografie jako hra

Jak již bylo řečeno, v některých básních ve sbírce *Na vlnách TSF* hraje typografie tak zásadní roli, že ovlivňuje možnosti interpretace jednotlivých básní, především jim dodává ironii a posiluje hravých charakter samotných básní. Pro Teigeho byl humor důležitou součástí života, humor byl pro něj „reakcí životního elánu proti zhoubě, nezdaru, nicotě“³⁴ a právě tomu měli pomáhat moderní básníci³⁵. To se odráží i v grafickém zpracování některých básní, kterým typografie dodává nejen ironických odstínů, ale často také hravý podtón.

V básni *Moře* je hlavním rozdílem mezi sbírkou *Na vlnách TSF* a *Svatební cestou* třetí a sedmý verš. Text je v nich vysázen verzálkami a větším řezem písma, zároveň je text mírně odsazen a text v obou verších se liší také velikostí, čímž v textu vznikají vlny podobně jako na moři či ve vlasech. V původním provedení básně tak vlny moře a vlny vlasů splývají v jeden jev, moře a dívky se tak v básni stávají jedním. Naopak ve *Svatební cestě* pracuje s příměrem, vlny dívčích vlasů pouze připomínají mořské vlny. V básni se využívá jejich vnější podobnosti, avšak nesplývají v jedno jako v *Na vlnách TSF*. Zatím co v původní verzi jsou vlasy a moře tím samým, dalo by se říci, že vlnící se vlasy jsou pokračováním moře na zemi, ve *Svatební cestě* se vlasy stávají spíše vzpomínkou na moře. V původním typografickém zpracování je pobřeží místem změny, záměny dívky za moře ve smyslu výměny jedné milenky za jinou, naopak ve *Svatební cestě* je mnohem silněji přítomen motiv loučení.

Ve *Večerních světlech* je jiným typem písma vysázen pouze poslední verš, který je tučný a výrazně odsazený. V prvním verši šesté strofy také došlo k textové změně z „buráci“ na „zazněly“, na slovo mnohem méně expresivní a sémanticky také tišší. Slovo „zazněly“ také neobsahuje žádné dlouhé vokály, takže se verš při četní zkracuje a ony

³⁴ TEIGE, Karel. O humoru, clownech a dadaistech. In: *Fronta: mezinárodní sborník soudobé aktivity : věda, umění, technika, literatura, sociologie, moderní život*. Editor František Halas. Brno: Fronta.

³⁵ Tamtéž.

„výkřiky světél“ se zkracují na pouhý okamžik, na rozdíl od původního „buráci“, které vyvolává dojem dlouhého trvání. Nejzajímavější je však na básni reklamní text, který je v *Na vlnách TSF* umístěn podél básně a který ve *Svatební cestě* zcela chybí. Jedná se o název dobové značky kondomů. Romanticky laděné básni dodává provokativní náboj a další možnou interpretaci, jelikož se do ní kromě romantiky takto dostává i sexuální podtón. Takže zatím co ve *Svatební cestě* je báseň o intimním a láskyplném prostředí rodiny, ve sbírce *Na vlnách TSF* se zdá být spíše o ukradených momentech mezi dvěma milenci. Právě erotický nádech básně výrazně proměňuje její vyznění, především vyznění některých básní vyznívá diametrálně odlišně od vyznění ve verzi ze *Svatební cesty*, kde tyto pasáže působí často zcela nevinně. Především jsou to verše jako „*svou podobu vtisknu ti do dlaní*“ či „*výkřiky světél buráci jako v bouřce*“, které ve *Svatební cestě* vyznívají jako ruce položené na obličej a oslepující záblesky světél pronikající skrze žaluzie do potměšlé místnosti, ve sbírce *Na vlnách TSF* se mohou velmi snadno proměnit ve verše evokující sexuální styk a prožitek. Podobně i opakující se motiv anděla, který rozevívá svá křídla, má v obou sbírkách odlišnou interpretaci. Zatím co ve sbírce *Svatební cesta* je spíše nevinnou, láskyplnou bytostí, ve sbírce *Na vlnách TSF* tím, kdo vynáší básnický subjekt do výšin rozkoše. Poloverš „*anděl sám sebe svírá křídly*“ pak v obou případech evokuje spojení v jedinou živou bytost, v původní verzi ve smyslu fyzickém, v přepracované verzi pak ve smyslu duchovním, popřípadě může v přeneseném smyslu znamenat ono dítě zmíněné ve třetí verši čtvrté strofy. Zmínka o dítěti v původní verzi pak ve spojitosti s reklamou na kondomy působí silně ironicky. Na této básni je patrné, jak pouhé umístění reklamy může ovlivnit vyznění básně a jak výrazně se proměnila autorská poetika po jejím odstranění. Kromě odstranění reklamního textu byla doplněna také interpunkce, což výrazně proměnilo vyznění poslední verše. V *Na vlnách TSF* je text „*měsíc havran a růže*“³⁶ bez interpunkce, není zcela jisté, jedná-li se o tři samostatná slova, tedy o havrana, měsíc a růži, nebo pouze o dvě s tím, že měsíc je připodobněn k havranu. Tato možnost dvojí interpretace je ve *Svatební cestě* odstraněna právě doplněním čárky, čímž je jasné, že se jedná o tři samostatná slova.

V básni *Cirkus* došlo pouze k úpravám typografickým. V původní verzi se báseň blíží plakátu, dominuje mu výrazný nadpis, který je graficky součástí básně. Následující

³⁶ Na vlnách TSF, s 22:

dvojverší odděluje text vysázený verzálkami. Toto rozvržení, ačkoliv bez použití verzálek, je zachováno i ve *Svatební cestě*, ovšem následující text, který je v původní verzi vysázen tučně a je oddělen od předchozího dvojverší, ve sbírce *Svatební cesta* je k němu však připojen. V *Na vlnách TSF* pak následuje ještě text v černém kruhu, který evokuje „veliký balon“, o kterém se mluví v předchozím verši. Tento verš je pak ve *Svatební cestě* napsán zcela běžným způsobem, od předchozích veršů je však oddělen větší mezerou, očividně zde byla nutnost tento verš oddělit od zbytku básně. V původním zpracování se verš vepsaný to balonu vznášející nad zbytkem textu, je od něj graficky oddělen. Není tak zcela jasné, k čemu konkrétně se verš vztahuje – či lépe řečeno, může se vztahovat k více místům básně. Ve *Svatební cestě* tak bylo nutné zachovat grafické oddělení verše, aby se nevztahoval pouze k jednomu místu básně a báseň si tak zachovala svou interpretační bohatost. Balon vznášející se nad textem se vztahuje k tanečnici Chloe, která byla tu noc naposledy pannou, poslední představení cirkusu a poslední vypouštění balonu klaunem Pomem, či snad dokonce poslední den, kterým je Pom klaunem. Ve *Svatební cestě* je pak dojem z posledního verše jiný, ačkoliv je, jak již bylo řečeno, stále oddělen od zbytku slov, stejně působí dojmem, že se vztahuje především ke klaunu Pomovi a jeho „naposled“.

I v následující básni *Počítadlo* jsou zjevné prvky hry. V původní verzi je text básně vepsán do vyobrazení jednoduchého počítadla, jednotlivé kuličky počítadla pak korespondují s počty ňader uvedených v příslušném verši. Samotná kresba počítadla podtrhuje hravost a koketnost celé básně. Toto zvýraznění básně pak ve *Svatební cestě* chybí, pouze poslední verš je oddělen od předchozí strofy, podobně jako v *Na vlnách TSF*, kde je poslední verš oddělen od zbytku jedním řádkem počítadla. Ale právě motiv hry pozměňuje vyznění celé básně. V *Na vlnách TSF* básnický subjekt referuje přímo k milence, v rámci erotické hry přirovnává její ňadra k jablkům a zároveň je počítá, což ho vede k přirovnání k počítadlu. Ve *Svatební cestě* se naopak pozornost soustřeďuje k obdivování ňader milenky. Odstraněním kresby počítadla se tak hravost a motiv hry vytrácí a pozornost se přesouvá z počítadla k ňadrům.

Báseň *Oči* je ozvláštněna typografickým vtipem, v původní verzi je v prvním verši spojení „ó, oči“ napsáno dohromady tak, že obě samohlásky připomínají dvě velké oči, nad nimi je vedena vodorovná čára, která oba páry očí přemění v brýle. Připomínají tak právě brýle studentů, o nichž se v básni mluví později. Oči sedmikrát tak vůbec nemusí znamenat květinu jako takovou, ale naznačuje, že jsou brýlemi chudých studentů,

popřípadě že brýle těchto studentů jsou očima sedmikrás. Ve *Svatební cestě* byl tento vztah mezi brýlemi a očima zrušen. Oči sedmikrás a brýle se tak dostávají do rozporu, studenti učí se na maturitu nemohou mít oči sedmikrás, jelikož jejich oči zakrývají brýle.

4.5 Obraz a zvuk

Typografická úprava hrála pro poetisty velmi důležitou roli, a to nejen kvůli možnosti obohacení interpretačních možností. Poetisté toužili po osvobození slova od syntaxe a interpunkce³⁷. Uvědomovali si, že vnímání poezie neprobíhá pouze sluchem, ale především zrakem, slovo se pro ně stalo znakem.³⁸ Tento znak byl vnímán okem, jehož úloha byla poetisty velmi vyzdvižována, svou dobu dokonce Teige označil za kulturu zraku³⁹. Význam znaku tudíž mohl být snadno ovlivněn grafickým a typografickým zpracováním. Tím se poezie identifikuje s malířstvím⁴⁰, poetisté se inspirovali nejen moderním uměním, ale především plakáty, novinami, cedulemi a nejrůznějšími nápisy, čímž se snažili přiblížit básně běžnému životu⁴¹.

Právě pouliční reklamy se staly jedním z podnětů Teigovy nové typografie, skrze akcidenční písmo do poetistické tvorby pronikal každodenní život a všednost. Poetisté se uchýlovali k úpadkovým písmům, které se tehdy používaly především k reklamnímu tisku, takže je bylo možné vidět nejen v novinách, ale především v ulicích. Zároveň s tím přebírala poetistická kniha i způsoby pouličních reklam, plakátů a tisku, především v oblasti výroby – tedy strojovost a masový tisk. Prosazovala se tak demokratizace knihy, k čemuž sloužila nová typografie.⁴² „*Kniha měla být co nejdostupnější širokým společenským vrstvám, nesloužila jen k uspokojování osobních estetických potřeb [...] Nová typografie se skupinově a cíleně stavěla proti výlučnému a výjimečnému, ale i proti nadčasovému ideálu.*“⁴³

³⁷ TEIGE, Karel: Manifest poetismu. In: TEIGE, Karel. *Karel Teige: výbor z díla I, svět stavby a básně, studie z dvacátých let*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966, s 334.

³⁸ TEIGE, Karel: Manifest poetismu. In: TEIGE, Karel. *Karel Teige: výbor z díla I, svět stavby a básně, studie z dvacátých let*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966, s 335.

³⁹ Tamtéž, s 351.

⁴⁰ Tamtéž.

⁴¹ SRP, Karel. *Karel Teige*. Praha: Torst, 2001, s. 35.

⁴² SRP, Karel. *Karel Teige a typografie: asymetrická harmonie*. Praha: Arbor vitae ve spolupráci s nakladatelstvím Filip Tomáš - Akropolis, 2009, s 16 – 28.

⁴³ Tamtéž, s 22.

Mezi básně inspirované plakáty a nápisy patří například báseň *Žhavé Ovoce*, v němž je část textu ve druhém verši původní verze sbírky napsán kapitálkami, ve čtrnáctém verši je pak text verše vysázen menším řezem písma a kurzívou a na sedmadvacátý je vysázen kapitálkami s prostrkáním. Všechna takto zvýrazněná slova tak připomínají nápisy na cedulích, novinové titulky. Čtrnáctý verš pak může připomínat kouř vzdalující se parolodě, o níž se ve strofě mluví, nebo samotné vzpomínky, které jsou ve verši zmíněny.

Dalším příkladem může být báseň *Svatební cesta*. Text v posledním verši čtvrté strofy, „*Pozor sklo! Pozor neklopit!*“, je v původní verzi vysázen verzálkami, čímž připomíná výstražné texty a upozornění. Zároveň se tak ještě více zdůrazňuje křehkost manželství, o níž se mluví v předchozím verši.

Báseň, *Hôtel „Côte d’Azur“*, obsahuje v původní verzi speciální font pro název hotelu „*Côte d’Azur*“, čímž evokuje nápis přímo na hotelu.

Báseň *Má Itálie* je v *Na vlnách TSF* vytištěná na šířku strany. Básni dominují čtyři verše obsahující čtyři italská slovesa vyskloňovaná v přítomném čase. Tyto verše jsou vysázeny výrazně větším písmem než zbytek textu, také jsou vysázeny verzálkami. Zbytek textu je vysázen menším, zato však tučným řezem písma. Celek tak působí jako leták či plakát, popřípadě jako novinová reklama.

Ve *Večerních světlech* je část textu, jak již bylo rozebírání výše, vytištěna podél textu básně a působí tak jako reklama. Podobně tak i báseň *Cirkus* nápadně připomíná svou typografickou úpravou plakát oznamující poslední představení cirkusu.

To však neznamena, že by zvuková stránka byla potlačena. Právě naopak, meziválečná avantgard se snažila všechny prvky umění spojit⁴⁴, poezie se měla stát „*poezií pro pět smyslů, poezií pro všechny smysly*“⁴⁵. Nebyl jediný, kdo o propojení všech smyslů v básnickém díle přemýšlel, podobně uvažoval například francouzský básník a esejista Stéphane Mallarmé, který snil „*o sloučení hudby, básnictví a malířství v jedinou symfonii slov, představ, barev a tónů*“⁴⁶.

⁴⁴ LANGEROVÁ, Marie. *Vizuální aspekty básnického díla*. In Červenka M. *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz : poetika literárního díla 20. století*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2002, s 379.

⁴⁵ TEIGE, Karel: *Manifest poetismu*. In: TEIGE, Karel. *Karel Teige: výbor z díla I, svět stavby a básně, studie z dvacátých let*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966, s 339.

⁴⁶ Tamtéž, s 345.

Ačkoliv Teige ve svém *Manifestu poetismu* jasně tvrdí, že psychologické výzkumy dokazují nezpochybnitelnou převahu zraku v procesu vnímání a akustické jevy si lidé představují desetkrát řidčeji než jevy optické, zvukovou rovinu neopomíjel. Ta byla modulována skrze typografickou úpravu, a to jak v modulaci hlasu při čtení básně, tak v intonační rovině. Teige se v tomto ohledu inspiroval italským básníkem Filippem Tommasem Marinettim, který ve svých básních využíval typografie k ilustraci zvuku⁴⁷, čehož je v *Na vlnách TSF* často využito. Naznačuje se tak různá síla hlasu, kurzíva budí dojem šepotu, tučné písmo je naopak hlasité. Odkazuje také na Réného Ghila, který poukazuje na to, že „nejen samohlásky, ale i souhlásky mají své korespondence, že každé slovo má vztahy hudební a instrumentální“⁴⁸.

Například v básni *Žhavé ovoce* je ve čtrnáctý verš vysázen drobným písmem a kurzívou, čímž působí velmi jemně a tiše. Některé básně jsou kurzívou vysázeny celé, jedná se o básně *Mramorové město*, *Verše o dvou utopencích*, *Zmrzlina poesie* a *S koketní dámou*. Tyto básně jsou tak ztišeny a zjemněny celé, často se také zabývají vážnějšími tématy, na která není nahlíženo skrze humor, tak jako je tomu u většiny básní sbírky.

V některých básních bylo naopak využito tučného řezu i velikosti písma k zesílení. Příkladem může být šest po sobě jdoucích básní *Básník*, *New York*, *Napoleon*, *Útěcha*, *Láska* a *Filosofie*, které jsou specifické nejen rozmístěním textu na straně, ale také a postupně se zvětšujícím řezem písma. Název básně je vždy malý a posazený u horního okraje strany, té pak dominuje samotný text básně. Básně *Útěcha* a *Filosofie* jsou vytištěny na délku strany, takže na levé straně je báseň otištěná na šířku a na pravé straně je báseň vytištěná na délku strany, „a to v takovém poměru, aby vznikla zajímavá konstruktivistická kompozice“⁴⁹. Básně *New York* a *Napoleon* jsou celé vysázeny verzálkami. Zvětšující se písmo zvyšuje hlasitost textu, verzálky zase jeho intenzitu. Tak například báseň *Krásy* je vysázena malým řezem písma, ale tučně, působí tak sice hlasitě, ale z dálky či přes překážku. Tučný text totiž působí velmi výrazně, i pokud je velmi malý, takto vysázený text může budit dojem, že nese důležité informace. Zajímavý efekt mají i básně, které mají celý text vysázen verzálkami. Tyto texty působí velmi intenzivně, hutně

⁴⁷ Tamtéž, s 337, 347.

⁴⁸ TEIGE, Karel: *Manifest poetismu*. In: TEIGE, Karel. *Karel Teige: výbor z díla I, svět stavby a básně, studie z dvacátých let*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966, s 345.

⁴⁹ SRP, Karel. *Karel Teige a typografie: asymetrická harmonie*. Praha: Arbor vitae ve spolupráci s nakladatelstvím Filip Tomáš - Akropolis, 2009, s 53.

a kompaktně. Navíc podobně jako texty vytištěné tučně působí dojmem, že oznamují něco důležitého, co by čtenář neměl přehlédnout.

Podobně i velká a malá písmena mění povahu textu, jelikož „*velká písmena vedou ke čtení, které zaráží, neboť mění slovo ve jméno a jako takové je pozvedá z textové produkce významů*“⁵⁰. I tato hra s významy byla ze *Svatební cesty* taktéž odstraněna. Jedná se například o třetí verš básně *Žárovka*, ve které bylo v původní verzi Edisonovo jméno vytištěno verzálkami a větším řezem písma, čímž je na jméno kladen větší důraz, je tedy znázorněna jeho důležitost pro text, a zároveň naznačuje, že se nemusí nutně jednat o živou osobu, ale může naznačovat například značku či reklamu, popřípadě jako projev úcty vynálezci žárovky. Další příklad lze nalézt v básni *Koncertní kavárna*, kde se v posledním verši nachází sousloví „*Bílý pták*“, takže evokuje název lodi, zároveň se však může jednat i o odhozenou bílou čepici.

Změna velikosti počátečního písmena může také pomáhat k modulaci intonace, jak je tomu vidět například v básni *Verše o dvou utopencích*. Ve druhé strofě je první verš rozdělen slovem „*Tvář*“, které je napsáno s velkým počátečním písmenem bez zjevného sémantického důvodu.

Teige podotýká, že majuskule a minuskule pochází z historicky odlišných abecedních systémů a že i v historii často zastávali jiné role než ty, které mají dnes. Ve středověku se například majuskule užívali především k vyjádření úcty nebo majestátu. Podle Teigeho majuskule také narušují estetiku řádku a slova vysázená verzálkami se obtížněji čtou. Prosazoval tzv. „malopis“, tedy psaní pouze malými písmeny, a verzálky považoval za samostatný druh písma.⁵¹ Sám malopis nepraktikoval důsledně⁵², ovšem právě práce s verzálkami a užití velkých písmen k vyjádření jiných věcí, než pouze názvů a vlastních jmen, je ve sbírce *Na vlnách TSF* bezpochyby přítomna.

⁵⁰ LANGEROVÁ, Marie. Vizualní aspekty básnického díla. In Červenka M. *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz : poetika literárního díla 20. století*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2002, s 424.

⁵¹ TEIGE, Karel: *Vyřadit velká písmena?* In: Srp, Karel. *Karel Teige a typografie: asymetrická harmonie*. Praha: Arbor vitae ve spolupráci s nakladatelstvím Filip Tomáš - Akropolis, 2009, s 236 – 240.

⁵² SRP, Karel. *Karel Teige a typografie: asymetrická harmonie*. Praha: Arbor vitae ve spolupráci s nakladatelstvím Filip Tomáš - Akropolis, 2009, s 121.

4.6 Mezislovní předěly a interpunkce

Jedním z významných prostředků k modulaci veršové intonace bylo využito také mezislovních předělů. Grafická úprava verše „*je však základem prostorového členění textu, jeho svébytnosti jeho zápisu*“⁵³. Mezery mezi jednotlivými slovy zde neslouží pouze k oddělení slov, ale stávají se grafickým prostředkem, který ovlivňuje zvukovou rovinu verše. Právě na těchto mezislovních předělech je patrné propojení všech rovin poezie, jelikož zde grafická úprava, tedy vizuální aspekt básně ovlivňuje zvukovou rovinu, tedy melodii hlasu při čtení básně.

Tyto mezislovní předěly se nachází ve velkém množství básní ve sbírce *Na vlnách TSF*, jedná se především o básně, ve kterých se nenachází žádná jiná výrazná grafická úprava. Často nahrazují interpunkci, která ve sbírce zcela chybí, a rozdělují tak verš na dvě části, popřípadě rozdělují výčty. To výrazně ovlivňuje intonaci básní, která je důležitá nejen pro volný verš, ale zle ji označit za jeden z nositelů veršové výstavby. Básně ve sbírce *Na vlnách TSF* jsou psány volným veršem a zcela jim chybí interpunkce, proto je rytmus básní budován skrze veršovou intonaci.⁵⁴ Jakýkoli zásah do verše pak může změnit jeho intonaci a tak i celkový rytmus básně. Rytmus volného verše je pak „*těsně spjat s významovou výstavbou básnického díla, kterou současně organisuje i rozrušuje*“⁵⁵. Proměna prostředků sloužících k modulaci rytmu tak mohou zasáhnout i do významové složky a vice versa.

Rozdělení verše na dvě významově samostatné části je přítomno například v první básni sbírky *Guillaume Apollinaire*. V posledních dvou verších této básně se navíc mezislovní předěly zvětšují a vynucují si tak delší prodlevy ve čtení ze strany čtenáře. Jak již bylo řečeno, i v této básni zcela chybí interpunkce a intonace je modulována právě skrze mezislovní předěly, ve *Svatební cestě* však byly tyto grafické prvky odstraněny. V básni *Guillaume Apollinaire* však často nebyly ničím nahrazeny, proměnila se tudíž i samotná veršová intonace. V prvním verši byl mezislovní předěl nahrazen velkým písmenem, čímž se zachovává sémantické rozdělení verše na dvě části, verš má však mnohem plynulejší intonaci, jelikož nedochází k pomlce. Naopak, ve verzi ve *Svatební*

⁵³ LANGEROVÁ, Marie. Vizuální aspekty básnického díla. In Červenka M. *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz : poetika literárního díla 20. století*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2002, s 381.

⁵⁴ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky*. 2. dopl. vyd., ve Svobodě 1. Praha: Svoboda, 1948, str. 17.

⁵⁵ Tamtéž, str. 200.

cestě není v prvním verši verš rozdělen tečkou, takže nedochází ke kadenci. Ve třetím verši pak byl mezislovní předěl odstraněn bez jakékoliv další změny a intonace je ovlivněna pouze sémantikou verše. Tyto změny se pak opakují v celé básni. Ve dvanáctém, pětadvacátém a sedmadvacátém verši je mezislovní předěl nahrazen velkým písmenem, verše jsou tak rozděleny na dva sémantické celky. Ve třináctém a sedmnáctém verši došlo k odstranění předělů bez následných změn. Oba typy změn dodávají veršové intonaci na plynulosti, zatím co však první způsob zachovává rozdělení verše na části, druhý je zcela sjednocuje do jedné plynulé věty. Trochu atypicky zde působí verš poslední, v němž byl mezislovní předěl nahrazen malým písmenem, velké dlouhé „o“ se změnilo na malé dlouhé „o“, které svou délkou rozděluje verš na dva celky. Navíc grafická úprava básně ve sbírce *Na vlnách TSF* může svým rozdělením posledních veršů na dva poloverše odsazené od sebe evokovat Eiffelovu věž.⁵⁶ Zároveň však výrazné odsazení oba verše graficky sdružuje ve dvojverší a jednotlivé části získávají sémantickou samostatnost. Tato významová samostatnost podněcuje k vnímání poloveršů jako pointy celé básně, což podporuje i fakt, že se nachází na samotném konci básně. To bylo ve sbírce *Svatební cesta* odstraněno, vypointovanost básně se tak ztratila, zůstala pouze naznačena v předposledním verši básně, jelikož byl verš rozdělen velkým písmenem, čímž zůstala naznačena i sémantická samostatnost obou částí verše. Zásadní změna však nastává ve verši posledním, z něhož se stává jeden celek. Poslední poloverš se však vztahoval k básni jako celku. Báseň je, jak už sám název napovídá, věnována básníkovi Guillaume Apollinairovi a lze tak usuzovat, že i samotná báseň je adresována právě tomuto básníkovi. Tím se Apollinaire stává oním mrtvým⁵⁷ kormidelníkem z posledního poloverše. Tato zjevná souvislost však ve *Svatební cestě* chybí, naopak se zdá, že mrtvý kormidelník je blíže neurčená osoba, jež řídí loď umění.

Mezislovní předěly se nachází i v básni *Večer v kavárně*. Nachází se v posledním verši básně a rozdělují jej na čtyři části. Ve *Svatební cestě* je text změněn na „*na stole karty, osud, tíha lásky*“⁵⁸, v původní verzi se místo interpunkce uplatňují právě mezislovní předěly, to však výrazně mění nejen vyznění verše, ale modifikuje i vyznění celé básně. Ta popisuje, jak již název napovídá, jeden večer v kavárně. Básnický subjekt pozoruje své

⁵⁶ PEŠAT, Zdeněk. *Jaroslav Seifert*. Vyd. 1. V Praze: Československý spisovatel, 1991, s. 60.

⁵⁷ Guillaume Apollinaire zemřel 9. listopadu 1918, tedy čtyři roky před Seifertovou cestou do Francie.

⁵⁸ *Svatební cesta*, s. 47.

okolí a pozoruje ho skrze básnický jazyk. V básni jsou také přítomny exotické motivy, ať už je to tanečnice přirovnávaná k Salome, černoch odpočívající pod palmou či chryzantémy přirovnávané k pštrosím perům. Karty na stole se také mohou stát motivem exotiky, nemusí se totiž jednat o obvyklou hru v karty, ale o čtení budoucnosti, spojované často s kočovnými. Rozdělní verše k takové interpretaci samo navádí, jelikož připomíná vykládání karet na stůl. Tři vyložené karty jsou v *Na vlnách TSF* „osud“, „tíha“ a „lásky“. Ve *Svatební cestě* se tento poslední verš proměňuje, je rozdělen pouze na tři části, přičemž poslední dvě slova jsou spojena v jeden celek, tedy v „tíhu lásky“. Zároveň text neevokuje vyložené karty. „Osud“ a „tíha lásky“ mohou odkazovat k tanečnici, která přestala tančit. V původní verzi, pokud si čtenář „tíhu“ a „lásky“ oddělené mezislovním předělem nespojí v jeden celek, je láska v množném čísle, není tedy myšlena láska jako cit, nýbrž věci a lidé milovaní. Proměňuje se tím však i celkové vyznění básně. Báseň končící slovy „osud“ a „tíha lásky“ působí vzhledem k předchozím exotickým motivům spíše sentimentálně. Naopak „lásky“ dodávají básni rozverný závěr a zvýrazňuje erotický podtón motivu krásné tanečnice.

V básni *Výstředník* je využito mezislovních předělů ke zvýraznění některých částí básně. V prvním verši mezislovní předěl ve spojitosti s intonačním poklesem zvýrazňuje slovo „bílý“ v první části verše a zvýrazňuje tak veškeré užití bílé v básni, tedy „bílé květiny“ a „bílou holubici“. Navíc se tak vytváří výraznější spojitost s dvěma posledními verši básně, které jsou v podstatě totožné s veršem prvním, jen s přehozeným pořadím, takže zatímco první verše je „*Sníh navždy bílý a ty ji navždy musíš milovati*“, poslední dva verše básně jsou „*Vždyť ty ji navždy musíš milovati // sníh navždy bílý*“⁵⁹. Podobně je to s „*ospalým pierotem*“, který se také vyskytuje v první i poslední strofě básně. Právě zvýšený důraz na imperativ „*ty ji navždy musíš milovati*“ dělá z básně ve sbírce *Svatební cesta* spíše vážnou báseň, podporuje to i motiv souboje v posledním verši. Naopak ve sbírce *Na vlnách TSF* báseň připomíná spíše vzpomínku básnického subjektu na milovanou ženu, kterou následně přenechal jinému muži. Vždy však interpretace svádí k milostnému trojúhelníku, a to především kvůli prvnímu verši páté strofy: „*studený pláč pod trojí maskou smíchu*“. Ovšem nabízí se i jiná interpretace v závislosti na tom, jak si čtenář vyloží název básně. Bude-li chápat *Výstředníka* jako podivína či zvláštního, excentrického

⁵⁹ Svatební cesta, s 48.

člověka, bude rozumět básni jako milostnému trojúhelníku, jak již bylo zmíněno výše, za což mluví i motiv souboje na rapíry, který by byl v době vydání sbírky jistě považován za výstřední. Výstředník je však také název mechanické součástky, která je součástí parního stroje, a tedy i mnohých strojů, mezi něž patří i parník. Takto se nemusí jednat o lásku mezi lidmi, nýbrž o lásku námořníka či kapitána k lodi, na níž pracuje. Svědčí pro to například poslední verš první strofy „*Láska, železné kruhy v kamenech na nábreží*“. I smutná, dobrodružná dáma ze čtvrté strofy se proměňuje v loď a to, že má svěřit svůj smutek rukám muže, pak nejspíše vyjet s lodí na cestu. Také pátý verš se tím proměňuje. „*Studený pláč pod trojí maskou smíchu*“ odkazuje ke zvukům stroje, pláč může být zvuk píšťaly při upouštění páry, smích pak jiné zvuky parního stroje. Zároveň však může odkazovat k reálným lidem, k cestujícím či posádce, kteří se mohou těšit na cestu či plakat při loučení s těmi, které opouští. V básni tak mohou být jak motivy milostné, tak motivy cestování. Rozdíly mezi *Na vlnách TSF* a *Svatební cestou* je především ve zvýraznění bílé, která je v obecné rovině spojena především s nevinností a která se v básni pojí se sněhem, květinami a dopisy a snadno může evokovat také páru parníku. Ve *Svatební cestě* zvýraznění bílé chybí, zato byla doplněna interpunkce.

Příkladem básně, v níž došlo k proměnám v intonaci, je *Zrcadlo čtverec*. Do básně *Zrcadlo čtverec* byla doplněna interpunkce a hned v prvním verši lze vidět, jak interpunkce ovlivňuje sémantiku verše a tím i jeho intonaci. Název básně může čtenáře snadno vést k tomu, aby první dvě slova verše spojil do jednoho celku a zbytek básně pak do druhého, zároveň se však dá text básně rozdělit i jiným způsobem, na tři části, čímž vzniká pro čtenáře hra se sémantikou i intonací verše, ve sbírce *Svatební cesta* je však rozdělení pevně dané interpunkcí. Obě verze však dávají smysl, jelikož rozdělení na dva celky je podpořeno druhým veršem básně, v němž je převrácen slovosled. Tímto způsobem čtení by vznikla dvojice „*zamrzlého moře obraz v hlubině*“ a „*bez vůně rozkvétající mořská květina*“⁶⁰. Ve *Svatební cestě* pak dochází k pevnému rozdělení na „*Zrcadlo, čtverec zamrzlého moře, obraz v hlubině*“⁶¹. Mezislovní předěl ve třetím verši byl nahrazen tečkou, mezislovní předěly v druhém a čtvrtém verši třetí strofy byly nahrazeny čárkou. Ve čtvrtém verši bylo také velké písmeno změněno na malé, spíše proto, aby se verš

⁶⁰ Na vlnách TSF, s 32.

⁶¹ Svatební cesta, s 51.

přiblížil normě⁶², než aby se ještě výrazněji proměnila veršová intonace. Víc než samotné odstranění mezislovních předělů mělo na intonaci vliv doplnění interpunkce, a to především na koncích veršů. V první, třetí a čtvrté strofě se na konci verše pravidelně střídá polokadence s konkluzivní kadencí. Výjimku tvoří třetí verše první a třetí strofy, které jsou ukončeny kadencí stoupavou. Právě tato stoupavá kadence nemusela být ve sbírce *Na vlnách TSF* vůbec realizována, především v třetí strofě. Je tak na čtenáři, aby se rozhodl, zdali bude tyto části básně číst jako otázku, či nikoliv. Díky pravidelně se opakujícím kadencím na koncích verše tak báseň získává pravidelný rytmus a tím i sevřenější formu, ačkoliv celá básně působí vyloženě frivolně a sevřená forma v tomto ohledu příliš nesvědčí. V básni se vyskytují motivy květin bez vůně a připodobnění slov k penězům, na něž je možno kupovat úsměvy. Krásná žena, Omaki Vani, je zřejmě japonskou gejšou a působí v básni jako exotický prvek. Ačkoliv se o ni básnický subjekt v poslední strofě projevuje obavy, v předchozím verši projevuje svou přelétavost a nestálost. Když uvažuje, zdali je možno žít bez lásky, připodobňuje takový život k telegrafii bez drátů a letadlům bez motorů. Ačkoliv lze očekávat, že básnický subjekt bude tvrdit nemožnost života bez lásky, je tomu naopak. Bezdrátový telegraf i plachtění jsou známy již od 19. století. Zatím co gejša může být vnímána jako tradice cizí, exotické země, plachtění a bezdrátová komunikace zažily svůj rozvoj právě na počátku 20. století, jsou to tedy vymočky moderní techniky, jsou spojeny s masovou komunikací, zábavou, rychlým přenosem a především volností. Takže ačkoliv básnickému subjektu imponuje krása Omaki Vani a má o ni strach, nebrání mu to ji opustit a jít za novým dobrodružstvím. Zde je potom na místě zmínka o zrcadle, které sice reflektuje obraz, ale ne cit. V *Na vlnách TSF* mohou být tyto verše pojaty jako konstatování. Žít bez lásky je telegrafie bez drátů a letadla bez motoru. Naopak ve *Svatební cestě* jsou tyto verše formulovány otázkou, čímž je ještě posíleno očekávání negativní odpovědi. To nutí k hlubšímu a vážnějšímu zamyšlení, báseň se tak stává závažnější, básnický subjekt přestává být přelétavý a lehkomyšlný.

Mezislovní předěly však nemusí oddělovat pouze významové části celku, ale mohou oddělovat i výčet a suplovat tak interpunkci, jak je tomu v básni *Miss Gada-Nigi*. Hned v prvním verši básně lze nalézt hned tři mezislovní předěly, které oddělují právě

⁶² Přiblížení normě v tom smyslu, že po čárce následuje malé písmeno, nejedná-li se o jméno či vlastní název.

výčet, proto byly tyto předěly nahrazeny ve *Svatební cestě* právě čárkou. Další mezislovní předěly se nachází v prvním verši třetí strofy a ve třetím verši páté strofy, oba tyto předěly byly nahrazeny čárkou. Interpunkce v této básni však pouze nerozděluje, ale je zde demonstrována její schopnost sjednocovat. Třetí sloka není ukončena konkluzivní kadencí, jako je tomu u ostatní strof, ale je zakončena čárkou, tudíž se obě strofy spojují do jednoho celku, jejichž verše jsou ukončeny řadou polokadencí a teprve na konci čtvrté strofy dochází ke kadenci konkluzivní, která celek ukončuje. Ve třetím verši páté strofy byla na konec verše doplněna dvojtečka, která verš sice zcela neukončuje, ale dává mu charakter výzvy čtenáři. V původní verzi působí mezislovní předěl v předposledním verši velmi jemně a tiše, nabádá čtenáře, aby se ztišil a mohl zaslechnout to, co slyší básnický subjekt. Odstranění tohoto předělu toto tichá nabádání redukuje na výzvu, není třeba tiše naslouchat, protože následující verš je dostatečně hlasitý. Z tohoto pohledu je ještě zajímavější první strofa. Celá báseň se skládá z pěti čtyřveršových strof, v *Na vlnách TSF* je však poslední verš první strofy výrazně odsazen, takže působí jako by byl součástí verše třetího. Ačkoliv se to vymyká jinak pravidelnému rozdělení básně, vnímání strofy jako tříveršové podporuje také rozdělení prvního verše na tři části.

O podobném jevu lze uvažovat také v básni *Hotel „Côte d'Azur“*. V původní verzi jsou některé verše tak odsazeny, až působí jako pokračování verše předchozího. Toto odsazení bylo ve *Svatební cestě* zachováno, ovšem není tak výrazné jako v *Na vlnách TSF*, kde vyvolávalo dojem, že se text vlní. Poslední strofa básně se však skládá pouze ze dvou veršů, přičemž první tvoří jediné slovo a druhá verš na něj sémanticky těsně navazuje, takže by bylo možné jej realizovat jako jeden verš. Z toho by se mohlo zdát, že zde odsazení funguje podobně jako mezislovní předěl.

Mezislovní předěly jsou výrazně zastoupeny také v básni *Zmrzlina poezie*, ve které jsou v první, třetí a čtvrté strofě, posledním verši je část textu oddělena od zbytku velkým předělem, podobající se skoro až odsazení, čímž působí jako pouhý dodatek či povzdech, zároveň jsou tyto velké předěly téměř stejného rozsahu, čímž celé básni dodává určitý rytmus. Mezislovní předěly v první a čtvrté strofě byly nahrazeny dvojtečkou, předěl ve strofě třetí pak tečkou. Dvojtečka zde naznačuje, že verš bude dále pokračovat, a co se intonace týče, má stejnou funkci jako mezislovní předěl, jelikož čtenář má tendenci uskutečnit kadenci. Naopak pokud došlo k nahrazení mezislovního předělu tečkou, došlo také k absolutnímu rozdělení verše na dvě samostatné části. V původním grafickém

zpracování však není zcela jasné, jakým způsobem má být předěl realizován, čtenář si za něj mohl dosadit například i pomlčku či výpustku. Tyto oddělené části také tvoří samostatný celek. Ono „Proč ne? Ach ne Proč ne?“⁶³ si nijak neodporuje, naopak souzní v povzdechu. Po doplnění vykřičníku se objeví kontradikce, výkřik „Ach ne!“⁶⁴ působí jako negativní odpověď na otázku. V původní verzi tato část verše působila ve strofě jako potvrzení předchozího záporu, nemusí se však nutně vztahovat ke smíchu, ale spíše k slzám, čímž je naznačeno, že se nejedná o lidské slzy. Naopak se spíše zdá, že se jedná o tající ledy. Ve třetí verši, ve kterém se tento úsek nachází, se mluví o sladké zmrzlině na střeších domů a o tajících skleněných očích, což s předchozími zmínkami o jaru a lidmi pod okapem, vyvolává dojem tajících sněhů a rampouchů. Ve *Svatební cestě* však působí jako zděšení nad předchozí částí verše. Jelikož je verš rozdělen tečkou, intonace sama zdůrazňuje právě to smích a tím i to, že se nejedná o slzy smíchu, ale že jsou tyto slzy spojeny s jinou emocí. Tím se proměňuje i celkové vyznění básně. Zatímco v *Na vlnách TSF* jsou výrazné i pozitivní motivy jako jsou růže či smích, báseň se tak zdá být oslavou přicházejícího jara, ve *Svatební cestě* je tomu jinak. Po doplnění interpunkce, především vykřičníků, se báseň stává naléhavější a vystávají i pesimistické aspekty básně a vyjadřuje spíše smutek nad tajícími sněhy.

Mezislovní předěly byly v některých případech odstraněny beze změn, jak lze vidět na básni *Guillaume Apollinaire*. Ve většině případů však byly nahrazeny interpunkcí, nejčastěji čárkou či tečkou. Ovšem doplnění interpunkce se netýká pouze míst, na kterých se ve sbírce *Na vlnách TSF* nacházely mezislovní předěly. Naopak, interpunkce byla často doplněna tak, aby korespondovala se syntaxí verše. Jelikož však interpunkce, a to především ta na koncích veršů, ovlivňuje intonaci, byla i tato složka básni pozměněna. Je třeba si uvědomit, že interpunkce dává jasný signál o kadenci. Intonační kadence v obecném smyslu slouží k výstavbě promluvy, tečka značí konkluzivní kadenci a tedy uspokojivě ukončenou větu, čárka naznačuje polokadenci a otazník antikadenci, tedy označují neuspokojivě ukončené oddíly.⁶⁵ Tím je opět ovlivněna také sémantika, pokud je verš ukončen uspokojivě, pak čtenář nebude očekávat pokračování této věty, naopak pokud bude verš ukončen neuspokojivě, čtenář pokračování bude očekávat a vyžadovat.

⁶³ Na vlnách TSF, s 37.

⁶⁴ Svatební cesta, s 58.

⁶⁵ DANEŠ, František. *Intonace a věta ve spisovné češtině*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1957, s 35, 43.

To se týká například básně *Marseille*. Ve sbírce *Na vlnách TSF* je báseň jednolitým textem bez jakékoliv interpunkce či rozdělení na strofy, svým volným proudem asociací stejně jako báseň *Guillaume Apollinaire* připomíná pásmo. Jednotlivé strofy jsou v obou zmíněných básních naznačeny velkým počátečním písmenem na začátku některých veršů. Zde je však nejvýrazněji patrná změna intonace. Ve sbírce *Svatební cesta* jsou pak i básně, ve kterých úprava interpunkce neproběhla. Jedná se o básně *Žhavé ovoce*, *Hotel „Côte d'Azur“*, *Park*, *Má Itálie*, *Dým cigarety* a *Horečka*. To může značit právě obtížné oddělení jednotlivých obrazů ve verších, protože jak už bylo naznačeno, interpunkce vyvolává ve čtenářích určitá očekávání.

4.7 Strofy

Vliv na interpretaci verše však nemusí být nutně záležitostí pouze grafických a typografických úprav na úrovni jednotlivých veršů. Během přerodu *Na vlnách TSF* na sbírku *Svatební cesta* bylo několikrát zasaženo i samotné rozdělení na jednotlivé strofy. Tento typ změn se týká především básní *Žárovka* a *Napoleon*.

Báseň *Žárovka* je ve sbírce *Na vlnách TSF* rozdělena na dvě strofy, přičemž první je dvouveršová a druhá čtyřveršová. V první strofě se mluví o shonu křídel okolo světla, v druhé pak o muži, který přestal číst, strofa pak končí veršem „*Jakému množství nočních můr zachránil život!*“⁶⁶ Tím vznikají dva celky, z nichž první vytváří představu hmyzu přitahovaného světlem, druhá pak představu čtoucího člověka. Tím vzniká dojem, že čtoucí člověk je přitahován světlem podobně jako noční můry, tudíž lze poslední verš básně chápat jako nočních čtenářů, kteří již nemusí číst ve světle svíček, nýbrž jsou zachráněni světlem žárovky. Právě rozdělení na dvě strofy umožňuje čtenáři chápat obě strofy jako samostatné obrazy, jelikož jsou však ve stejné básni, je třeba hledat spojitost. Tato spojitost je v asociaci můr a lidí, kteří jsou v noci vzhůru. Kmitající křídla tak nemusí nutně patřit hmyzu, nýbrž se může jednat o strany knih. Ve *Svatební cestě* jsou obě strofy spojeny v jednu strofu o šesti verších. Absence rozdělení textu po sémantické stránce těsněji spojuje, lze se tak domnívat, že celá báseň se týká nočních můr. Noční můry jsou zachráněny, jelikož sice jsou přitahovány světlem, nemohou se však spálit o plamen. Žárovka tedy neslouží lidskému pohodlí, ale může zachránit život drobného tvora a

⁶⁶ Na vlnách TSF, s. 38.

nepřímo se tak naznačuje, že vynálezy ovlivňují nejen člověka, nýbrž i jeho široké okolí, včetně zvířat.

Podobně i báseň *Napoleon* obsahuje změny v rozdělní strof. V *Na vlnách TSF* je báseň rozdělena do tří strof, dvě dvouveršové a jednu jednoveršovou, která má však opticky velmi blízko ke strofě první. Třetí strofa je také mírně odsazena vpravo oproti dvěma předchozím strofám, čímž se od obou předchozích ještě výrazněji odděluje. Dalo by se tudíž uvažovat o sémantickém rozdělení básně na dvě části, tedy na první tříverší a zbylé dvojverší. První část se týká dýmky Gambier, zakončenou hlavou císaře⁶⁷. Třetí verš je „Dobrý den slavný císaři!“⁶⁸ Z toho se zdá, že básnický subjekt zdraví dýmku, trochu sarkasticky poukazuje na to, že jeho dýmka má hlavu slavného císaře. Následující dvojverší se pak táže „Už se ti vykouřilo z hlavy // být pánem světa?“ Jelikož je toto dvojverší zřetelně odděleno od prvního tříverší nejen mezerou mezi strofami, ale také odsazením od kraje strany, nezdá se, že by tato otázka byla směřována k hlavě císaře, spíše se ptá čtenáře, zdali chce být pánem světa i za cenu toho, že jeho hlava skončí na hlavičce dýmky a každý si z něj bude moci dělat legraci podobně, jako to udělal básnický subjekt svým pozdravem. Ve *Svatební cestě* však došlo k reorganizaci veršů. Třetí verš, který původně patřil k první části básně, se přesunul do druhé části, ve které bylo rovněž odstraněno odsazení. První dvojverší zůstává stejné, básnický subjekt popisuje svou dýmku, druhá část verše se však liší. Odstraněním odsazení a spojením pozdravu s druhou částí básně vytváří dojem, že jak pozdrav, tak následná otázka je položena právě dýmce, respektive hlavně na její hlavičce. „Pán světa“ se pak nemusí referovat k touze ovládnout celý svět, nýbrž se může vztahovat k světu jedinice, který na moment kouření dýmky ovládne, a „vykouření z hlavy“ může referovat k dohoření dýmky. Nepatrná reorganizace na úrovni strof tak zcela proměnila význam básně, z původního pobavení nad dýmky s hlavami významných osob se stala báseň o momentech věnovaným kouření.

Jisté změny podobného charakteru proběhly i u básní *Moudrost* a *Filosofie*. V těchto básních však nedochází k výraznému interpretačnímu posunu, mezerami mezi verši a strofami či jejich reorganizace zde spíše posiluje vyznění básně. Například v básni *Moudrost* jsou první dva verše napsány pod sebou, druhé dva jsou však od zbytku i jeden od druhého odděleny značnou mezerou, ve *Svatební cestě* jsou napsány jako jedna

⁶⁷ Francouzské dýmky značky Gambier měly hlavičky v podobně významných osobností té doby.

⁶⁸ Na vlnách TSF, s 48.

čtyřveršová strofa. V *Na vlnách TSF* tyto předěly mezi verši silně podtrhují třetí verš básně „na konec budeme milovati svou dlouhou dýmku“⁶⁹, je jimi zvýrazněn motiv čekání, který se ve verši ukrývá, ještě se musí stát mnoho věcí a uplynout dlouhý čas, než lidé dojdou k závěru ze třetího verše. Poslední verš pak připodobňuje dýmku k černé labuti, odmlika tu naznačuje, že až po čase se dýmky pro kuřáka začne stávat jinou věcí, třeba právě černou labutí kvůli jejímu tvaru a barvě. Ve *Svatební cestě* je význam básně zachován, po odstranění předělů se z ní však vytrácí plynutí času a působí tak spíše jako ponaučení než postupné odhalování skutečnosti.

Podobně je tomu i u básně *Filosofie*. V původní verzi je poslední verš oddělen od zbytku básně velmi výrazným předělem, navíc je také odsazen až k pravému kraji strany, sémanticky však navazuje na třetí verš, je jeho pokračováním, proto byl také ve *Svatební cestě* tento poslední verš připojen k předchozí strofě a vzniká tak jedna čtyřveršová strofa. Vyznění básně se v obou sbírkách příliš neliší, předělem mezi verši je však výrazně zesílen význam posledního verše. Tento verš zní „byla to věčnost“⁷⁰ a při čtení mu předchází poměrně dlouhá mezera, takže je na tento verš potřeba čekat podobně jako se čeká na milenky z předchozího verše. Předěl tak dostává význam nejen čekání, ale také se stává protikladem ke druhému verši básně, v němž se tvrdí, že „život není nic než okamžik“. To se odstraněním předělu ztrácí, ačkoliv i ve *Svatební cestě* je vidět nutnost tento poslední verš zvýraznit, místo grafických prostředků je k tomu využito konvenčního vykřičníku, který však nemá tak výrazný účinek, jako bylo oddělení posledního verše od zbytku básně.

Ke změnám ve významu či vyznění může docházet i v případě, že byla jedna ze strof celá odsazena. Příkladem může být báseň *Vějíř*. Text básně je vysázen verzálkami, druhá strofa je pak vysázena menším řezem písma a je odsazena doprava. Text tak působí trojrozměrně, druhá strofa se zdá být v dálce za strofou první. Není tedy zcela jasné, zdali je druhá strofa doopravdy druhá a není-li postavena na úroveň strofy první. Tím vyvstává otázka, jestli se významy jednotlivých veršů nekryjí. „Ukrývati dívčí ruměnc“ se tak může snadno stát paralelou k „motýl sedící na řadrech“, „koketní oči hluboký vzdech“ k „paleta lásky“ a „na konec trpký úsměv a vrásky“ k „s barvami zašlých vzpomínek“.⁷¹ Zatímco v jiných básních se zdálo odsazení sémanticky spíše oddělovat, zde naopak obě strofy

⁶⁹ Na vlnách TSF, s 37.

⁷⁰ Na vlnách TSF, s 51. Svatební cesta, s 73.

⁷¹ Na vlnách TSF, s 44.

spojuje. Vzniká báseň – koláž složená ze dvou obrazů, které se navzájem prolínají. Báseň se tak stává básní o milostných dobrodružstvích, na které básnický subjekt vzpomíná. Zdá se, že tato dobrodružství, ačkoliv byla velmi krásná, nakonec neskončila radostně, k čemuž vedou verše „*na konec trpký úsměv*“ a „*s barvami zašlých vzpomínek*“. Báseň tak poukazuje, že milostná dobrodružství mají vždy stejný průběh: Plaché seznámení, koketerie a nakonec zklamání a vzpomínky. Ve *Svatební cestě* bylo odsazení odstraněno a písmo druhé strofy přizpůsobeno písmu strofy první. Tím se rozbíjí původní koláž básnických obrazů a vytváří se dva samostatné obrazy. Tím se proměňuje i to, jak báseň působí na čtenáře. Zdá se, že pojednává pouze o jednom milostném dobrodružství, nyní je ovšem akcentována „*barva zašlých vzpomínek*“ a i „*trpný úsměv*“ z posledního verše první strofy se zdá být spíše dílem času a vzpomínek, nežli zklamání z nepovedeného milostného dobrodružství.

5. Závěr

Při přerodu sbírky *Na vlnách TSF* na sbírku *Svatební cesta* došlo k několika typům změn. První z nich byla změna názvu a odstranění oddílů původní sbírky, čímž vznikl jednolitý soubor textů. V samotné sbírce pak došlo k odstranění typografických hříček a grafických úprav. Proměna významu u těchto básní byla ukázána na příkladu básní *Večerní světla*, *Cirkus*, *Počítadlo* a *Oči*. Například v básni *Večerní světla* se zcela proměnil význam po odstranění textu, který měl charakter reklamy. Změnou sémantiky prošla také báseň *Oči*, ve které se zdají být významy v obou sbírkách protichůdné. Významově se příliš nezměnila báseň *Počítadlo*, která ztratila především svou rozvernou hravost.

Změny významu způsobily také změny jako doplnění interpunkce a odstranění mezislovních předělů, mezer mezi verši či přerozdělení veršů ve strofách. Většinou sloužily jako ozvláštňování textu a zvýraznění významu. V básních jako je *Zmrzlina poezie* či *Miss Gada-Nigi* se odstraněním typografického ozvláštňování zcela vytrácí hravý tón básně, v jiných básních, například v básni *Napoleon*, se proměňuje celkové vyznění básně pouhým přesunem jednoho verše a odstraněním odsazení. Mezislovní mezery zase mohou zvýrazňovat určité motivy a sémanticky je osamostatňovat, což může vyznění básně taktéž modifikovat, jak je patrné z básní *Guillaume Apollinaire* nebo *Výstředník*.

Absence interpunkce zase svádí k volnému spojování asociací, její doplnění má tendenci shlukovat verše do vět a tak od sebe určité asociace spojovat a jiné oddělovat.

Opětovného vydání se sbírka *Na vlnách TSF* dočkala až po roce 1992. Na vině je politická situace předchozích let, především odmítnutí meziválečné avantgardy komunistickým režimem, nebylo tudíž možné sbírku vydat. Teprve po pádu režimu se sbírka začala znovu vydávat a dočkala se také překladu do anglického jazyka. Naopak *Svatební cesta* byla po roce 1989 vydána pouze dvakrát, a to jednou v rámci *Díla Jaroslava Seiferta* a jednou samostatně. Vydávání obou sbírek současně dává čtenáři možnost výběru mezi samostatným básnickým projevem Jaroslava Seiferta v podobně sbírky *Svatební cesta* a spoluautorským dílem *Na vlnách TSF* Jaroslava Seiferta a Karla Teigehe. Na vydávání obou sbírek samostatně a souběžně je patrné, že od 90. let ustálilo vnímání obou sbírek jako dvou samostatných děl, a ne jako dvou verzí jednoho díla. Smýšlení o sbírkách jako o dvou samostatných dílech je patrné především na edičním zpracování *Díla Jaroslava Seiferta* Jiřím Brabcem, který se v Ediční poznámce věnuje oběma sbírkám odděleně. Ani samostatná vydání vydaná po roce 1989 nemají potřebu zdůrazňovat spojitost obou textů. Způsob, jakým jsou oba texty v posledních dvou dekadách, svědčí o přesvědčení editorů o samostatnosti obou básnických sbírek, kteří tak tento názor ukotvují i mezi čtenáři. Toto přesvědčení je však opodstatněné. Z provedené analýzy vyplynulo, že grafická úprava básní zasahuje do sémantické roviny básnického díla, nelze ji tedy odstranit bez změn v obsahu díla.

Anotace

Autor: Soňa Olejárová

Katedra a fakulta: Katedra bohemistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci

Název bakalářské diplomové práce: Jaroslav Seifert: Na vlnách TSF (textologická analýza)

Vedoucí bakalářské diplomové práce: Mgr. Petr Komenda, Ph.D.

Počet znaků: 80 139

Počet příloh: 0

Počet titulů použité literatury: 15

Klíčová slova: Jaroslav Seifert, Karel Teige, poetismus, Svatební cesta, Na vlnách STF

Key words: Jaroslav Seifert, Karel Teige, poetisms, Svatební cesta, Na vlnách STF

Anotace bakalářské diplomové práce: Tato bakalářská práce si klade za cíl provést textologickou analýzu básnické sbírky Na vlnách TSF. Sleduje změny provedené při přerodu sbírky Na vlnách TSF na sbírku Svatební cesta, analyzuje je, zabývá se vlivem těchto změn na sémantickou rovinu básní. Dále sleduje, jak byly tyto sbírky vydávány a jestli jsou editory a čtenářskou obcí vnímány jako jedno dílo s různou úpravou, nebo jako dvě samostatná díla.

Abstract: The purpose of this BA thesis is to examine the collection of poems 'On waves of TSF'. Firstly, while focusing on the transformation of 'On waves of TSF' into 'Svatební cesta', the thesis points out all the changes throughout as well as their influence on the semantic plane of the poems. Furthermore, a part of the paper is dedicated to the publication of these collections. Finally, the thesis presents an objective analysis of whether editors, along with readers, see the two collections as one with two different endings, or they regard them as two distinct works.

Seznam použité literatury

Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu : 1919-1924. Praha : Svoboda, 1971.

ČERVENKA, M. *Slovník básnických knih: díla české poezie od obrození do roku 1945*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1990, 428 p. ISBN 802020217x.

DANEŠ, František. *Intonace a věta ve spisovné češtině*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1957, 161 s. Studie a práce lingvistické.

FAKTOROVÁ, Veronika. *Mezi poznáním a imaginací: podoby obrozeného cestopisu*. 1. vyd. Praha: ARSCI, 2012, 366 s. Literární věda (ARSCI). ISBN 978-80-7420-026-7.

Fronta: mezinárodní sborník soudobé aktivity : věda, umění, technika, literatura, sociologie, moderní život. Editor František Halas. Brno: Fronta, 1927, 203 s., [48] s. obr. příl.

Jaroslav SEIFERT. *Město v slzách: Samá láska ; Svatební cesta ; Slavík zpívá špatně ; Poštovní holub*. 1. vyd. souboru. V Praze: Československý spisovatel, 1989, 261 s.

Jaroslav SEIFERT. *Na vlnách TSF: Slavík zpívá špatně ; Svatební cesta ; Básně a libreta do sbírek nezařazené, (1924-1928) ; Překlady*. V tomto souboru 1. vyd. Praha: Akropolis, 2002, 481 s. ISBN 80-7304-023-9.

KAVALÍR, Ondřej, VUČKA, Tomáš. *Revoluční sborník Devětsil*. Editor Jaroslav Seifert, Karel Teige. Praha: Akropolis ve spolupráci s Centrem výzkumu české umělecké avantgardy, 2010, 247 s. Skrytá moderna. ISBN 978-80-87310-22-9.

LANGEROVÁ, Marie. *Vizuální aspekty básnického díla*. In Červenka M. Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz : poetika literárního díla 20. století. Vyd. 1. Praha: Torst, 2002.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky*. 2. dopl. vyd., ve Svobodě 1. Praha: Svoboda, 1948, 349, [3] s. Kmen (Svoboda).

Naše Itálie: stará i mladá Itálie v české kultuře 19. století : sborník příspěvků z 31. ročníku symposia k problematice 19. století : Plzeň, 24.-26. února 2011. Vyd. 1. Editor Zdeněk Hojda, Marta Ottlová, Roman Prahel. Praha: Academia, 2012, 516 s. ISBN 978-80-200-2032-1.

PAPOUŠEK, Vladimír. *Dějiny nové moderny*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2014, 622 s. ISBN 978-80-200-2296-7.

PEŠAT, Zdeněk. *Jaroslav Seifert*. Vyd. 1. V Praze: Československý spisovatel, 1991. ISBN 80-202-0265-X.

SEIFERT, Jaroslav. *Dílo*. Praha: Československý spisovatel, 1953.

SEIFERT, Jaroslav. *Svatební cesta*. Vyd. 8., Ve Vyšehradu 1. Praha: Vyšehrad, 2007, 98 s. Harmonie (Vyšehrad). ISBN 978-80-7021-862-4.

SRP, Karel. *Karel Teige a typografie: asymetrická harmonie*. Praha: Arbor vitae ve spolupráci s nakladatelstvím Filip Tomáš - Akropolis, 2009. ISBN 978-80-87164-17-4.

SRP, Karel. *Karel Teige*. Praha: Torst, 2001.

TEIGE, Karel. *Karel Teige: výbor z díla I, svět stavby a básně, studie z dvacátých let*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966, 656 s.

VÁCLAVEK, Bedřich. *Od umění k tvorbě: studie z přítomné české poesie*. 2. vyd. Praha: Svoboda, 1949, 152, [3] s.

WIENDL, Jan. *Hledači krásy a řádu: studie a skici k české literatuře 20. století*. Vyd. 1. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2014, 304 s. ISBN 978-80-7308-505-6.