

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra bohemistiky

Tereza Kohoutová

3. ročník – prezenční studium

Česká filologie

**Guillaume Apollinaire a česká
avantgarda**

Guillaume Apollinaire and Czech
Avantgarde

Bakalářská diplomová práce

Vedoucí práce: PhDr. Hana Bednaříková, Ph.D.

OLOMOUC 2009

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní všechny použité zdroje a literaturu. Rozsah práce činí 136 580 znaků včetně mezer.

V Olomouci dne 11. května 2009

.....

Ráda bych poděkovala vedoucí této práce PhDr. Haně Bednaříkové, Ph.D. za cenné připomínky a odborné rady.

OBSAH

ÚVOD	6
1. ČESKÁ AVANTGARDA V LETECH 1918–1931	8
1.1. Dvojitý chápání pojmu avantgarda	8
1.2. Poválečná situace v literatuře	9
1.3. Proletářské umění	10
1.3.1. Proletářské časopisy.....	12
1.4. Devětsil	14
1.4.1. Vznik U. S. Devětsil.....	14
1.4.2. První období Devětsilu.....	14
1.4.3. Druhé období Devětsilu.....	15
1.4.4. Brněnský Devětsil.....	16
1.5. Poetismus	17
1.5.1. Zrod poetismu.....	17
1.5.2. Zlatá léta poetismu.....	20
1.5.3. Vrchol, nebo konec poetismu?.....	21
1.6. Literární skupina	22
1.6.1. Literární skupina a Devětsil.....	22
1.6.2. Expresionismus Literární skupiny.....	24
1.7. Krize avantgardy	26
1.7.1. Diskuze o čistotě generace.....	27
1.7.1.1. Levá fronta.....	29
1.7.2. Krize kritérií a její přínosy.....	30
2. REVUE PÁSMO	32
2.1. Pásmo, časopis české avantgardy	32
2.2. Teoretické stati	36
2.2.1. Naše základna a naše cesta (Karel Teige).....	37
2.2.2. Mechanický dům (Jaromír Krejcar).....	38
2.2.3. Slovesné umění nové a proletářské (Bedřich Václavěk).....	40
2.2.4. O humoru, clownech a dadaistech (Karel Teige).....	42
3. RECEPCE APOLLINAIROVA DÍLA U NÁS	44
3.1. Odezva na Apollinairovu báseň Pásmo	44
3.1.1. Monotematicnost versus polytematicnost.....	46
3.1.2. Stručná charakteristika Apollinairova Pásma a jeho komparace s vybranými pásmy českými.....	46
3.1.2.1. Apollinairovo Pásmo.....	46
3.1.2.2. Pásmo a Svatý Kopeček.....	50

3.2.2.3. Pásmo a Podivuhodný kouzelník.....	53
3.2.2.4. Pásmo a Akrobat	54
3.2.2.5. Pásmo a Edison	56
3.2.2.6. Pásmo a Panychida.....	58
3.2.2.7. Pásmo a Nový Ikaros.....	60
3.3. Báseň-rozhovor	63
3.4. Kaligramy	63
3.5. Drama	64
ZÁVĚR.....	66
ANOTACE	68
POUŽITÁ LITERATURA.....	69

ÚVOD

V práci se pokusíme alespoň v základních obrysech postihnout charakter české avantgardy a její vývoj v období po první světové válce, pojmenovat příčiny její geneze i jejího zániku a určit zásadní kulturně-politické vlivy, které ji formovaly. Pokusíme se také vymezit místo české umělecké avantgardy v celoevropském kulturním kontextu a zaměříme se na její specifika – poetistickou teorii i praxi a na těsné avantgardní sepětí s marxistickou ideologií a teorií na straně jedné a moderní evropskou, zejména francouzskou literaturou na straně druhé. Zvláštní pozornost bude věnována právě těm momentům tvorby, do nichž se určitým způsobem promítl vliv moderní francouzské poezie, především díla Guillaumea Apollinaira.

Práce je rozdělena do tří kapitol. V první kapitole se zaměříme na vývoj a proměny české literatury v letech 1918–1931 (časové vymezení jsme převzali ze základní sekundární literatury, ze tří svazků *Avantgardy známé a neznámé*). Česká poezie, která v dané době zaznamenala prudký rozvoj, a již proto bude věnována největší pozornost, zatímco situace v próze a dramatu bude zmíněna pouze marginálně, se v tomto období vyvíjela po linii proletářské umění – Devětsil a poetismus – krize poetismu – surrealismus (který již ovšem časově přesahuje rámec našeho zájmu). Vedle Devětsilu, hlavního avantgardního sdružení dvacátých let minulého století, bude připomenuta také činnost brněnské Literární skupiny.

Ve druhé kapitole se budeme věnovat revue *Pásmo*, jednomu z významných časopisů české levicové avantgardy, který se v letech 1924–1926 stal hlavním tiskovým orgánem Brněnského Devětsilu. Periodikem se chceme zabývat ze dvou důvodů. Za prvé představovalo ve své době jediný přísně programový moderní časopis československé avantgardy a udávalo tak směr novému umění; v periodiku byly mj. otištěny stěžejní teoretické poetistické stati, o nichž považujeme za nezbytné pojednat; za druhé bylo *Pásmo* jediné periodikum s mezinárodním přesahem, které bylo možno nalézt v zahraničních knihovnách a které poskytovalo značný prostor cizojazyčným příspěvkům. Na příkladu *Pásma* chceme demonstrovat skutečnost, že hnutí české meziválečné avantgardy nepředstavovalo uzavřenou uměleckou koncepci, nýbrž že se otevíralo zahraničním uměleckým vlivům, jimiž se často nechávalo inspirovat, a že se jako internacionální také profilovalo. V neposlední řadě se o listu zmiňujeme proto, že svým názvem explicitně odkazuje ke slavné básni francouzského básníka a zakladatele

moderní poezie Guillaumea Apollinaira. Tuto část práce je zároveň možno chápat jako jistý most mezi úvodní a závěrečnou kapitolou.

Ve třetí kapitole budeme zkoumat recepci Apollinairova literárního díla u nás. Nejsilnější odezvu vzbudila v dané době mezi českými avantgardními básníky Apollinairova báseň *Pásmo*, proto jí bude věnována speciální pozornost. Pokusíme se o stručný rozbor básně a o její následnou komparaci s pásmy českými. Konkrétně budeme s francouzským originálem porovnávat Wolkerův *Svatý Kopeček*, Nezvalova *Podivuhodného kouzelníka*, Akrobata a *Edisona*, Závadovu *Panychidu* a Bieblova *Nového Ikara*.

Kromě vlivu básně-pásma se zmíníme i o dalším žánrovém obohacení české poezie, o Apollinairových *Kaligramech* a odezvě na ně, i o básni-rozhovoru. Neopomineme ani působení Apollinairovy dramatické tvorby na české avantgardní umění.

Cílem práce bude zjistit, do jaké míry se čeští umělci Apollinairovou tvorbou nechali inspirovat, a postihnout ty momenty, v nichž se česká avantgardní umělecká produkce odlišuje od moderní francouzské tvorby prvních dvou desetiletí 20. století.

1. ČESKÁ AVANTGARDA V LETECH 1918–1931

1.1. Dvojí chápání pojmu avantgarda

Chceme-li se zabývat avantgardou, je nejprve třeba si tento pojem ujasnit, sjednotit se v jeho chápání a užívání. Pojem avantgarda lze totiž chápat dvojitým způsobem; v širším a v užším slova smyslu.

V širším pojetí se pojí s obdobím přelomu 19. a 20. století. Označuje pokrokově smýšlející a buřičsky založené umělce, kteří se v této době názorově rozešli s konzumní měšťáckou třídou, jejím způsobem života i světovým názorem. Avantgardní umělci vyjadřovali svůj nesouhlas se zbytkem společnosti dvojitým způsobem; buď bojkotem, který se projevoval trpitelským utápěním se v dekadenci, nihilismu a intenzivním pocitu vykořenění (italský teoretik Mario de Micheli charakterizoval tento postoj jako „spíše duchovní vysílení než vzpouru“¹), nebo naopak aktivní revoltou. Ta ovšem na rozdíl od bojkotu nebyla věcí jednotlivce, nýbrž celé organizované skupiny umělců, kteří věřili, že „jediná záchrana není v úniku, ale v aktivní přítomnosti uvnitř skutečnosti.“²

Takto široce chápaný pojem avantgardy nám umožňuje rozlišit dvě vývojové linie, po nichž se avantgardní umění ubíralo. Oba proudy vycházejí ze stejné společensko-kulturní situace; z chaotické a nejisté atmosféry konce století.

Do první linie, jež vychází z kubismu, se řadí futurismus a abstraktivismus, druhá linie začíná expresionismem a přes dadaismus se dostává až k surrealismu. Zatímco pro první proud je typická snaha po vytvoření nového abstraktního řádu, který má nahradit neuspořádanou a neútešnou realitu, druhá linie se vůči veškerému řádu, promyšlenosti, rozumové kalkulaci a kontrole vymezuje, naopak akcentuje moment tvoření, spontánnosti, hravosti a zajímá se o lidské podvědomí, sny a přirozenost.

Pro označování těchto uměleckých směrů z období od konce 90. let 19. století do konce první světové války se však více než pojem avantgarda vžilo pojmenování *moderní literární směry* nebo *umělecká moderna*.

Běžněji se pojmu avantgarda užívá v jeho užším slova smyslu. Vlašínův *Slovník literárních směrů a skupin* uvádí: „Avantgardní literatura (z francouzského l'avantgarde = předvoj) – též *levicová literární avantgarda*, etapa moderní tvorby, především v první třetině 20. století, kterou charakterizuje nejen revolučnost formová, ale i kolektivní, organizovaná odbojnost společenská, obracející se proti nespravedlivému měšťáckému

¹ VLAŠÍN, Š. a kol.: Slovník literárních směrů a skupin. Orbis, Praha 1976, s. 17.

² Tamtéž.

řádu.“³ Součástí charakteristiky pojmu je také důležitá věcná poznámka, že „v jejím časovém vymezení a definici panuje nejednotnost.“⁴

Budeme pracovat výhradně s užším pojetím, konkrétně s materiálem české meziválečné avantgardy, jejíž počátky je třeba hledat v přelomovém roce 1918.

1.2. Poválečná situace v literatuře

Historické události tohoto období – konec světové války, Říjnová revoluce, rozpad Rakousko-Uherska a následný vznik samostatného československého státu – přímo volaly po novém, spravedlivějším uspořádání válkou narušeného světa a ovlivnily veškerý kulturní a společenský život, oblast umění nevyjímaje.

V důsledku války proběhl celospolečenský obrat ve smýšlení – člověk si uvědomoval samotné bytí jako zázrak a boží dar, začal si vážit maličností, které dříve přijímal zcela automaticky a které považoval za samozřejmost. Stal měřítkem věcí, dostal se do centra umělecké pozornosti. V literatuře se tento obrat k člověku projevil dočasným odklonem od civilizační poezie, jejíž okouzlení moderními technickými vynálezy náhle neoslovovalo lidi prožívší a přežívší válečné běsnění. Umělci chtěli opěvovat prosté bytí, které se jim jevilo být zázrakem větším než veškeré technické vynálezy a vymoženosti moderní doby, a lidé chtěli o tomto zázraku číst.

Po formální stránce se mladé umělecké hnutí striktně vymezilo proti subjektivismu, individualismu (člověk se stal jedním z mnoha a tímto způsobem, jako součást kolektivu, byl také zobrazován) a artistnímu formalismu. Typickým znakem nově vznikajících básnických sbírek byla jejich formální jednoduchost až primitivnost. „Z touhy po primitivnosti a obecnosti odvrátilo se [nové umění] i od Apollinaira a jemu blízkých, kteří jevili se výluční a uměle složití. Dlužno přiznati, že mnohým Apollinaire zůstal potlačenou sice, ale nepřekonanou láskou.“⁵

Psala se téměř výlučně poezie, neboť ve srovnání s prózou měla výhodu možnosti rychlé a bezprostřední reakce na světové dění. Vznikaly básnické sbírky, v jejichž středu stál obyčejný člověk plný pokory a obdivu k nejprostším věcem. Umění reflektovalo lidské potřeby a touhy; vždyť také umělec byl člověk plný šťastného údivu

³ VLAŠÍN, Š. a kol.: Slovník literárních směrů a skupin. Orbis, Praha 1976, s. 17.

⁴ Tamtéž.

⁵ PÍŠA, A. M.: Dvacátá léta: kritiky a stati. Československý spisovatel, Praha 1969, s. 106.

nad zázrakem života a chtěl se stát svědkem procesu vytváření se nového světového řádu.

Nové umění se řídilo všeobecnými požadavky výrazové jednoduchosti a významové jednoznačnosti. Užíval se prostý jazyk, realita bývala pojmenována přímo, bez příkras. Metaforičnosti, náznakovosti, symbolickému pojmenování skutečnosti, sémantické ambivalenci a formální artistnosti vůbec, v jejichž duchu se neslo předválečné umění, odzvonila hrana. Čtenář cítil potřebu vidět věci v jasných konturách a básník tuto jeho potřebu naplňoval.

Toto období naivního štěstí však poměrně brzy skončilo a básník se postupně přesunul z role pasivního pozorovatele a popisovatele světa do polohy aktivního spolutvůrce jeho nového uspořádání. Člověk zůstal i nadále ústředním námětem sbírek, ale namísto dřívější pokory se dostavila síla a on již pouze pasivně nepřijímal, co k němu přišlo, ale začal bojovat, aktivně zasahovat do celospolečenského dění.

Básníci se snažili zachytit a zobrazit člověka v celé jeho složitosti, uprostřed velkého dějinného dění a zároveň také uprostřed jeho vnitřního světa. Postupně si vytvořili jakýsi ideál – člověka citlivého a empatického, přesto však odhodlaného bránit pravdu a spravedlnost až do úplného zemdlení, člověka schopného aktivně vystoupit a zasáhnout proti příkoří a nespravedlnosti. Vznikl tak proletář, hrdina, který v sobě skrývá všechny výše zmíněné ctnosti, bohatým bere, chudým dává a aktivně se zasazuje o revoluční společenský převrat, jehož výsledkem bude nový, spravedlivější svět. Ke slovu se dostalo tzv. proletářské umění.

1.3. Proletářské umění

Pro básnické sbírky proletářského období je charakteristická jejich formální i významová stručnost, jasnost, údernost. Nesporným zdrojem inspirace, ale i oporou se v této době stala českým básníkům moderní básnická tvorba ruská. Naopak západní evropské umění bylo dočasně zavrženo pro svoji přílišnou artistnost, elitnost a samoučelnost. Hlavním a v podstatě jediným úkolem proletářského umění bylo sloužit dobré věci, tj. revoluci, která nastolí spravedlivý řád.

O tom, co pod pojmem proletářského umění rozuměli mladí umělci a jaké byly jeho hlavní znaky a cíle, mnohé vypovídají dvě stati z pera Jiřího Wolкера: *Umění všední, či nedělní?* (otištěna dne 15. 3. 1922 v prvním čísle *Varu*) a *Proletářské umění* (otištěna 1. 4. 1922 taktéž ve *Varu*).

V první jmenované stati mladý básník píše: „Umění měšťácké odumírá. Nastupuje umění proletářské. V tomto, jako v samé jeho třídě, pojem neděle vedle dne všedního vystupuje mnohem ostřeji. Básník jeho zná tíhu práce a svátečnost odpočinku. To jsou znaky vnější. Vnitřním znakem pak je: víra v boj o nový lepší svět. Umění zasvěcuje se této víře i tomuto boji. [...] Individualistický lartpouarlartismus padl; umělec nechce jen psát, ale hlavně: být slyšen. Dnes má být slyšen dělníkem-bojovníkem.“⁶

V úvodu k druhé stati Wolker předesílá, že článek není pouze jeho dílem, nýbrž že prezentuje názory celé skupiny komunistických umělců Devětsil a je jakýmsi jejich programovým základem.

Umělci z Devětsilu zde uvádějí hlavní znaky moderního proletářského umění a vysvětlují je. Za základní znak nového umění považují revolučnost. Tu chápou jako umělcovo bezvýhradné upuštění od individualistického kultu, který je plně nahrazen a vystřídán kultem kolektivismu. Proletářské umění negativně vymezují vůči předchozímu umění měšťáckému. „Hlavní znaky umění proletářského jsou v přímém odporu se znaky umění měšťáckého. Naproti individualismu vystupuje kolektivismus, naproti lartpouarlartismu – tendence.“⁷ Kolektivismem umělci rozumějí „pojímání života nikoli jako akce určitých jedinců, ale celků spojených myšlenkou. [...] Prakticky socialismus znamená vědomí třídní solidarity.“⁸

Dalším důležitým rysem proletářského umění je jeho tendenčnost. Wolker ji charakterizuje pomocí slov Jaroslava Havlíčka. A opět se jedná o vymezení negativní, kdy proti poezii netendenční je postavena poezie tendenční. „Na každý způsob jest ale tendenční poezie lepší než netendenční, protože je víc: je totiž předně poezie a pak ještě něco víc. Rozumí se však, že musí být především opravdu poezie, neboť špatná poezie s nejlepší tendencí přece nebude nikdy tendenční poezie.“⁹

Mezi charakteristické rysy proletářské poezie patří, možná trochu překvapivě, také optimismus; silně zakořeněný optimismus pramenící z víry v člověka. „Období optimistická jsou období víry, pesimistická jsou malověrná, – až nihilistická. Předmětem naší víry není Bůh a bohové, ale člověk a svět. Středověk horoucně věřil v abstraktno, my věříme horoucně v konkrétno.“¹⁰

⁶ WOLKER, J.: Umění všední či nedělní? In VLAŠÍN, Š.: Jirí Wolker. Melantrich, Praha 1980, s. 305.

⁷ Tamtéž, s. 309.

⁸ Tamtéž, s. 309.

⁹ Tamtéž, s. 310.

¹⁰ Tamtéž, s. 311.

Mladí umělci dospívají k názoru, že proletářské umění je možné až v proletářském státě, ale zároveň připouštějí, že svým způsobem je možné jej tvořit již „dnes“. „Revoluce je jeho kontrapunktem. A její mentální oblast nespočívá jen v jejím provádění, ale též v přípravě na ni – tedy nejen v budoucím proletářském státě, ale i v dnešku, který se připravuje jej vybojovat.“¹¹ Touhu umělců zapojit se do celospolečenského přerodu dobře vystihuje věta, která celou stať *Proletářské umění* uzavírá. „Proletariát jsou dělníci nového světa. Umělci chtějí být dělníky nové krásy v něm.“¹²

1.3.1. Proletářské časopisy

Nejdůležitějším tiskovým orgánem mladých levicově smýšlejících umělců se stal Neumannův *Červen*, jehož první číslo vyšlo ještě za války, v roce 1918. Zprvu se orientoval především na oblast výtvarného umění a navazoval na předválečné moderní umělecké směry; v posledním čísle prvního ročníku vyšel otištěn Čapkův překlad Apollinairova *Pásma*. Brzy se však náplň časopisu proměnila a *Červen* se začal zaměřovat na otázky tuzemského společensko-politického dění. Od druhého ročníku dále lze již jasně pozorovat silný příklon k socialismu a komunismu. Na konci roku 1921 byla činnost periodika ukončena, v jeho posledním čísle vyšel Neumannův *Epilog*, v němž básník vysvětluje svoje rozhodnutí zastavit vydávání časopisu. „Červen dohrál již svou úlohu jako časopis jednotlivců a vedle strany stojící; jako redaktor mohu se dnes zúčastnit jen díla kolektivního, a tím bude bohdá orgán proletářské kultury v Československu.“¹³

Na místo *Června* nastoupil časopis nový, podle Neumanna lépe splňující potřeby a požadavky doby, časopis *Proletkult*. S. K. Neumann zákazem vydávání *Června* a ohlášením nového, politicky vyhraněnějšího *Proletkultu* signalizoval radikalizaci svého osobního postoje v oblasti soudobé politiky i soudobého umění. Při tvorbě *Proletkultu* se Neumann inspiroval sovětským vzorem.

Nový časopis byl oficiálně založen usnesením ÚV KSČ a stal se tiskovým orgánem stejnojmenné organizace Proletkult, mezi jejíž členy patřili kromě S. K. Neumanna např. Josef Hora, Marie Majerová, Ivan Olbracht, Jiří Wolker a další. Obsahovou náplň nového periodika neurčovali jeho vydavatelé, nýbrž proletariát.

¹¹ WOLKER, J.: Umění všední či nedělní? In VLAŠÍN, Š.: Jiří Wolker. Melantrich, Praha 1980, s. 311.

¹² Tamtéž, s. 312.

¹³ NEUMANN, S. K.: Epilog. In VLAŠÍN, Š. a kol.: Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu 1919–1924. Svoboda, Praha 1971, s. 194.

„Orgán československého *Proletkultu* musí se stát kolektivním dílem, obrazem intelektuálních sil a snah našeho komunismu. Potřeby proletariátu určí jeho směr, nikoli vůle jednotlivcova nebo zájmy intelektuálních skupinek, více nebo méně závislých na měšťácké ideologii.“¹⁴

Neumannův přechodný politický radikalismus, který se promítl i do jeho požadavků na umění začínajících básníků, je zřejmý už z jeho prohlášení *Básníkům*, které vyšlo 14. října 1920 v *Kmeni*. Právě kolem beletristicky zaměřeného *Kmene* se totiž soustřeďovali mladí básníci ve věku 18–28 let. Ve svém prohlášení k nim S. K. Neumann promluvil jasně: „Tedy k věci: Počneme s básněmi, kterých je nadbytek. Z předchozích výkladů je zjevno, čeho chceme dosíci, když oznamujeme, že příštím číslem *Kmene* počínajíc *přestáváme mladým poetům tisknout básně, pokud 1. nebudou tvárně jasny a srozumitelný každému průměrnému čtenáři a 2. vědomě a přímo svým obsahem nepřihlásí se ideově k socialistickému světu a k sociální revoluci*. Činíme pokus a víme, že je odvážný a že máme při něm jistou odpovědnost. [...] Víme také, co bude následovat: budeme zaplaveni rýmovačkami, oslepeni máváním rudými prapory a rudými máky, básně stanou se v *Kmeni* bezpochyby řídkým hostem. Nevadí. Jiná literatura je nahradí, když pokus úplně selže.“¹⁵

Pro ty, kteří nechtěli požadavky tohoto experimentu respektovat, zůstal k dispozici časopis *Orfeus*, nejvlastnější orgán mladých, v němž podle Neumanna „může literární mládež pěstovat do všech důsledků artistní stránku nového umění. Nám však se zdá, že dnes běží už o něco jiného.“¹⁶

Tak se poměrně brzy po válce, během dvou, tří let, původně jednotlivo levicově orientovaný kulturně-literární proud začíná názorově rozcházet a rozbíhat. Umělci, kteří se nemohou nebo nechtějí ztotožnit se striktně nastavenými Neumannovými pravidly, hledají jiné, vlastní cesty a zakládají nejrůznější umělecké skupiny a sdružení.

¹⁴ NEUMANN, S. K.: Epilog. In VLAŠÍN, Š. a kol.: *Avantgarda známá a neznámá*. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu 1919–1924. Svoboda, Praha 1971, s. 194–195.

¹⁵ NEUMANN, S. K.: *Básníkům*. In VLAŠÍN, Š. a kol.: *Avantgarda známá a neznámá*. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu 1919–1924. Svoboda, Praha 1971, s. 75.

¹⁶ Tamtéž, s. 74.

1.4. Devětsil

1.4.1. Vznik U. S. Devětsil

Prvním takovým sdružením se stal Umělecký svaz Devětsil. Byl založen 5. října 1920 v Praze a jeho jádro tvořili mladí autoři seskupení kolem osobnosti o něco staršího Vladislava Vančury, prvního předsedy sdružení.

Program Devětsilu se v mnoha bodech shodoval s programem proletářské literatury, z něž v podstatě vycházel a s nímž měl shodnou názorovou základnu. O jejich blízkosti svědčí mj. fakt, že diskuse o programu U. S. Devětsil, probíhající po celé jaro roku 1921, i jeho první programová prohlášení byla otištěna právě Neumannovou zásluhou v „jeho“ časopisech *Červen*, *Kmen* a *Proletkult*.

24. února 1921 vyšel v *Kmeni* obsáhlý článek z pera teoretika a duchovního otce Devětsilu, Karla Teiga, v němž byl formulován program skupiny. Neumannův časopis *Červen* i pozdější *Proletkult* zase čas od času nabízely speciální devětsilská čísla. Další programové články a ukázky z tvorby Devětsilu přinášel např. Čapkův *Musaion*, brněnská *Rovnost* nebo časopis *Veraikon*.

Mezi zakládající členy Devětsilu, uvedené v programovém prohlášení, patřili Artuš Černík, Josef Frič, Josef Havlíček, Adolf Hoffmeister, Karel Prox, Jaroslav Seifert, Ivan Suk, Ladislav Sús, Vladimír Štulc, Karel Teige, Vladislav Vančura, Karel Vaněk, Karel Veselík a Alois Wachsmann. Brzy po založení Devětsilu však došlo uvnitř skupiny k názorovým roztržkám a někteří z výše uvedených ze sdružení záhy vystoupili (např. K. Vaněk).

1.4.2. První období Devětsilu

Ve své první fázi měl Devětsil, jak již bylo řečeno, mnoho společného s proletářskou literaturou. Podobně prudce odmítal civilismus a lartpourtartismus, chtěl se stát „jednotou, revolučně socialistickou skupinou“¹⁷. Tuto touhu po kolektivnosti hodnotil kladně např. S. K. Neumann.

V duchu anticivilismu bylo sdružení pojmenováno podle jarní horské byliny devětsilu. S názvem přišli údajně bratři Čapkové, kteří se však členy Devětsilu nikdy nestali, ba naopak – často se s ním dostávali do ostrých názorových rozepří; především díla Karla Čapka považovali umělci z Devětsilu za nemoderní, truchlivý výplod měšťáckého umění.

¹⁷ VLAŠÍN, Š. a kol.: Slovník literárních směrů a skupin. Orbis, Praha 1976, s. 51.

V průběhu roku 1922 přistoupil do uměleckého svazu Jiří Wolker, Antonín Matěj Píša i Vítězslav Nezval, který přišel na devětsilskou přednášku *Nové umění proletářské* „jako odpůrce, ale odcházel jako nadšený stoupenec.“¹⁸

Přednášku, jejímž autorem byl Karel Teige, přednesl Jaroslav Seifert 21. dubna 1922 na večer Devětsilu ve Studentském domově na Albertově v Praze. Nezval na ten večer vzpomíná ve své knize *Z mého života*. „Jaké bylo moje překvapení, když místo reformistických frází o dělnictvu, jeho mozolech, když místo krokodýlích slz nad bídou chudých, zaskvěl se tu dělník v nové kráse, v kráse člověka, kterému je souzeno zvítězit a budovat nový jasný svět. Místo škemravého nářku nad utrpením chudých zaskvěl se před mýma očima krásný, vyrovnaný nositel třídy, který se ještě nerozloučil s krásou dětských představ, uprostřed barevného světa lidových zábav. Vždyť také já jsem miloval lidovou exotiku cirkusů a lunaparků, vždyť i já jsem miloval víc Chaplina než Ibsenova dramata, vždyť také já jsem cítil, že tezové umění sociálně zachmuřené noty, které vyhovovalo některým redaktorům *Práva lidu*, je uměním hrobařským, a já cítil, že nové umění půjde vesele vpřed [...], že nebude uměním pitvy [...]. Já, který jsem přišel na večer Devětsilu se zaujetím proti, odcházel jsem jako nadšený přítel programu, který tu byl vyhlášen.“¹⁹

V této Nezvalově vzpomínce jsou již předznamenány některé ze znaků stěžejních pro další vývojové období Uměleckého svazu Devětsil, v polovině 20. let přejmenovaného na S. M. K. Devětsil (Svaz moderní kultury Devětsil).

1.4.3. Druhé období Devětsilu

V době, kdy se Nezval seznámil s programem Devětsilu, který jej tolik nadchl, je již jasně patrná tendence upouštět od proletářské poezie a kultury obecně; Devětsil se pomalu dostává do své další vývojové etapy, která se vyznačuje návazností na francouzské a sovětské moderní umělecké dění a která brzy vyústí až ve zrod poetismu. „Poetismus, doplňován pak konstruktivismem, stává se na dlouhou dobu tvůrčím programem Devětsilu.“²⁰

Přerod skupiny a změny v jejím programu, které se projeví zejména odklonem od hesel hlásaných během prvního období Devětsilu (kolektivismus, anticivilismus, umění ve službách revoluce apod.) i od jejich praktického dodržování, odmítli

¹⁸ VLAŠÍN, Š. a kol.: Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu 1919–1924. Svoboda, Praha 1971, s. 19.

¹⁹ Tamtéž, s. 19–20.

²⁰ VLAŠÍN, Š. a kol.: Slovník literárních směrů a skupin. Orbis, Praha 1976, s. 52.

akceptovat silně levicově orientovaní Antonín Matěj Píša a Jiří Wolker a na přelomu let 1922/1923 proto U. S. Devětsil opustili.

Nespokojenost s programem Devětsilu nevyjadřovala však pouze marxistická kritika (Neumann, Hora, Fučík, Urx aj.), ale také měšťanská kritika liberalistická, již zastupovali zejména Ferdinand Peroutka, Miroslav Rutte a Josef Kodíček.

Naopak silnou podporu našel Devětsil v největší osobnosti české meziválečné literární kritiky, v F. X. Šaldovi, který ač starší, měl pro mladé tvůrce a jejich počiny značné pochopení a v jejich činnosti je všemožně podporoval, a také v Jiřím Mahenovi. „Mahen a Šalda byli [...] z mála věkově starších autorů, kteří skutečně porozuměli celkovému smyslu avantgardního hnutí, jeho významu pro českou kulturu.“²¹

V roce 1923 se ustálilo tvůrčí jádro Devětsilu, které pak po dlouhou dobu tvořili V. Nezval, K. Teige, J. Honzl, A. Černík, J. Seifert, J. Šíma, J. Štyrský, Toyen, [...] později K. Biebl, K. Konrád, B. Václavek aj. Dočasně patřili mezi členy také básníci Vilém Závada nebo František Halas. V U. S. Devětsil se ale neseskupovali pouze literáti; na konci roku 1925 vzniklo Osvobozené divadlo, divadelní scéna Devětsilu, a také architekti měli vlastní sekci, ARDEV, jejímž předsedou se stal Karel Honzík.

1.4.4. Brněnský Devětsil

V polovině prosince 1923 byla založena brněnská pobočka Devětsilu; k jejímu oficiálnímu ustavení došlo 22. března 1924. Prvním předsedou Brněnského Devětsilu se stal Bedřich Václavek.

V Brně se soustředily veškeré relevantní tiskové akce; ještě v březnu 1924 bylo vydáno první číslo *Pásma*, vyšla zde obě čísla Teigovy revue *Disk* (první číslo v prosinci 1923, druhé na jaře 1925), v dubnu 1927 byl v Brně vydán sborník *Fronta*. Od října 1927 do července 1931 vydávala brněnská odnož Devětsilu měsíčník *ReD* (Revue Devětsil), redigovaný Karlem Teigem.

Kromě vlastních tiskových aktivit spolupracoval Brněnský Devětsil také s jinými tiskovými orgány; pro další vývoj a diferenciaci meziválečné moderny byla stěžejní především jeho spolupráce – byť pouze dočasná – s tiskovým orgánem brněnské Literární skupiny, s časopisem *Host*.

²¹ VLAŠÍN, Š. a kol.: Avantgarda známá a neznámá. Sv. 2, Vrchol a krize poetismu 1924–1928. Svoboda, Praha 1972, s. 16.

1.5. Poetismus

1.5.1. Zrod poetismu

Již v době vydání Revolučního sborníku Devětsil, na konci roku 1922, je možno spatřovat jisté signály svědčící o budoucím zrodu poetismu. K pojmenování nového, rodičího se kulturního směru došlo podle Nezvalových vzpomínek o několik měsíců později. „Na jaře 1923, toho nezapomenutelného roku, se vzpomínkou na nějž budu umíratí [...], procházel jsem se s Teigem po Praze, a pociťující atmosféru štěstí [...], našli jsme východisko z disharmonie světových názorů, jež byly mumifikované, jedovaté a trudné – a objevili jsme poetismus.“²²

Poetismus, který byl manifestačně vyhlášen v roce 1924, bývá často charakterizován jako jediný *ismus*, který se „zrodil v Čechách a rozvíjel se výhradně v české kultuře.“²³ S touto definicí by však s největší pravděpodobností nesouhlasili jeho tvůrci a duchovní otcové, Karel Teige a Vítězslav Nezval, alespoň ne v tom případě, že bychom termín *ismus* chápali tradičním způsobem. Karel Teige ve svém manifestu poetismu píše: „Poetismus není ismem, totiž ismem v dosavadním úzkém slova smyslu. Neboť dnes není uměleckého ismu.“²⁴

Hravý poetismus, který zcela ovládl umělce z Devětsilu, značně zatlačil do pozadí Devětsilem zpočátku tolik proklamovanou a vyžadovanou revolučnost umění a s ní spojený formální primitivismus. Právě po formální straně prošly básně nejmarkantnější proměnou. Jednoduchost a přímost pojmenování ustoupily formálnímu experimentování. Básně se staly dílem odvážné imaginace a nespoutané fantazie, rychlým, rozumově neovlivněným řetězením proudů představ těsně za sebou, staly se hrou. Hrou s často bizarně spojovanými slovy i s jejich grafickou podobou. Vlady se ujala tzv. absolutní, čistá lyrika.

Také inspirační zdroje, z nichž mladí čeští umělci čerpali a jimiž byli ovlivněni, se proměnily. Patrný je především příklon k moderní umělecké tvorbě francouzské. „Sytil-li se Wolker názorově z ruské revoluce, od mladých jsou dnes za mistry vzývání Verlaine, Rimbaud, Apollinaire a Cocteau“,²⁵ napsal A. M. Píša roku 1924.

²² HOLÝ, J.: Česká literatura od počátků k dnešku, III. díl. NLN, Praha 2006, s. 575.

²³ VLAŠÍN, Š. a kol.: Slovník literárních směrů a skupin. Orbis, Praha 1976, s. 213.

²⁴ TEIGE, K.: Poetismus. In VLAŠÍN, Š. a kol.: Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu 1919–1924. Svoboda, Praha 1971, s. 558.

²⁵ PÍŠA, A. M.: Dvacátá léta: kritiky a stati. Československý spisovatel, Praha 1969, s. 108.

Antonín Matěj Píša nebyl odklonem svých vrstevníků od ruských vzorů a programu sociální poezie příliš nadšen. Viděl nebezpečí hrozící nové absolutní poezii, jež mu byla „iracionálním tokem dojmů, představ a vznětů.“²⁶ Upozornil, že bude-li se poezie ubírat nadále směrem, kterým se ubírat začala, „skončíme v totální nudě titěrné dekorativnosti!“²⁷ „Tato poezie, vyhýbajíc se styku s širou konkrétní realitou, stůně na abstraktnost a krom toho pozbývá možnosti, aby si vytvořila vlastní obrazy, příměry a symboly. [...] Nevázanost fantazie zabočuje v samoučelnou, stupidní hru představ,“²⁸ míní Píša.

Také po stránce tematické zaznamenala avantgardní tvorba značný posun. Revoluční vyobrazení z barikád a portréty chudého, mravně silného, avšak buržoazií utlačovaného proletáře, vystřídal pestré obrázky exotických krajín, osázených palmami s pestrobarevnými papoušky sedícími v jejich korunách. Také tento programový požadavek exotičnosti a dobrodružnosti Píša podrobil kritice. Kromě toho, že věčně upozornil na potřebu rozlišovat mezi oběma pojmy („Exotičnost ovšem ani zdaleka není podmínkou dobrodružnosti. [...] Dobrodružnost je jen a jen věcí autorova objevitelského pohledu, nikoli věcí prostředí, v něž děj svůj položí.“²⁹), kritizoval především skutečnost, že „exotičnost většiny mladé poezie spočívá v tom, že tvoří dekorativní stafáž, jež má kořenit nezajímavost obsahu. Jsou to kulisy a je za ně příliš vidět – až do garderoby.“³⁰

Hlavním úkolem a cílem umění nebylo již sloužit revoluci (poetismus „nehodlá poezii aplikovat na racionální poučky a infikovat ji ideologií; spíše než filosofové a pedagogové jsou klauni, tanečnice, akrobati a turisté moderními básníky“³¹), nýbrž – v souladu s programovou tezí, že „dílo, jež neobšťastňuje a nebaví, je mrtvo, i kdyby jeho autorem byl Homér“³² – bavit a pobavit. Umění mělo být především hrou, poetismus se měl stát „uměním žít a užívat“. „Umělecký profesionalismus nemůže nadále trvat. Je-li nové umění a to, co nazveme poetismem, uměním života [...], musí být posléze tak samozřejmé, rozkošné a dostupné jako sport, láska, víno a všechny lahůdky. [...] Profesionál-umělec je omyl a do jisté míry dnes už anomálie,“³³ napsal

²⁶ PÍŠA, A. M.: Dvacátá léta: kritiky a stati. Československý spisovatel, Praha 1969, s. 108.

²⁷ Tamtéž, s. 109.

²⁸ Tamtéž, s. 109.

²⁹ Tamtéž, s. 108.

³⁰ Tamtéž, s. 110.

³¹ TEIGE, K.: Poetismus. In VLAŠÍN, Š. a kol.: Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu 1919–1924. Svoboda, Praha 1971, s. 558.

³² Tamtéž, s. 559.

³³ Tamtéž, s. 555.

Teige ve svém *Poetismu*, manifestu stejnojmenného směru, otištěném v červenci 1924 v *Hostu*. Dozvídáme se z něj nejen, čím vším poetismus není, ale také čím je. „Poetismus není literatura [...], poetismus není malířství [...], poetismus není ismem [...], poetismus není umění, tj. není umění v dosavadním romantickém smyslu slova. Přistoupil k regulární likvidaci dosavadních uměleckých odrůd, aby nastolil vládu čisté poezie. [...] Je mu k dispozici film (nová kinematografie) i aviatika, rádio, technické, optické i akustické vynálezy (optofonetika), sport, tanec, cirkus a music-hall [...]. Odpovídá plně naší potřebě zábavy a aktivity. [...] Poetismus je, opakujeme, v nejkrásnějším smyslu slova uměním žít, zmodernizovaným epikureismem. [...] Je funkcí života a zároveň naplněním jeho smyslu. [...] Nepochopit poetismu znamená nepochopit života!“³⁴

Teige zde mj. charakterizoval tzv. novou krásu a povahu poetistického umění. Jedním z nejdůležitějších pojmů pro pochopení poetismu se stává konstruktivismus. „Poetismus je korunou života, jehož bází je konstruktivismus. [...] Konstruktivismus je metodou veškeré produktivní práce.“³⁵

Druhým hlavním manifestem poetismu byl vedle Teigovy srozumitelně, přehledně a systematicky sepsané statě Nezvalův *Papoušek na motocyklu čili O řemesle básnickém*. „Umění, které přináší poetismus, je ležérní, dovádivé, fantaskní, hravé, neheroické a milostné. Není v něm ani špetky romantismu. Zrodilo se v atmosféře jaré družnosti, ve světě, který se směje; co na tom, slzí-li mu oči. Převládá humorná letora, od pesimismu bylo upřímně upuštěno,“³⁶ píše Teige.

Některé Teigovy věty z *Poetismu* jako by vymýšleli odpůrci tohoto uměleckého a životního směru, nikoliv jeho duchovní „otec“. „[poetismus] je ukazatelem cesty, která odnikud nikam nevede, točí se v nádherném vonném parku [...]. Nic. Nic než lyricko-plastické vzrušení před podívanou moderního světa. [...] Nic než umění ztrácet čas.“³⁷ Pro komplexní pochopení poetismu mají však i tyto formulace značnou výpovědní hodnotu.

Ve shodě s programovým požadavkem ideologické čistoty je poetismus „bez filosofické orientace. Přiznal by se asi k diletantskému, praktickému, chutnému a

³⁴ TEIGE, K.: Poetismus. In VLAŠÍN, Š. a kol.: Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu 1919–1924. Svoboda, Praha 1971, s. 559.

³⁵ Tamtéž, s. 555.

³⁶ Tamtéž, s. 556–557.

³⁷ Tamtéž, s. 557.

vkusnému eklekticismu. Není světovým názorem – tím je nám marxismus, ale životní atmosférou.“³⁸

Odpůrci poetismu často vyčítali jeho tvůrcům, že „kazáli vodu, a pili víno“. Umělecká praxe poetismu se totiž v mnoha bodech výrazně rozcházela s jeho programovou teorií, které také předcházela. Ačkoliv poetismus byl, jak píše Teige, „především reakcí proti u nás vládnoucí ideologické poezii a odporem proti romantickému estétství a tradicionalismu“³⁹, svým příklonem k individualismu, inklinací k samoučelné hravosti umění a důrazem na precizní zvládnutí formálního výrazu, se jeho tvůrci přibližovali právě tolik odříkanému měšťácko-buržoaznímu umění. Do této poetistické slabiny se s chutí trefovala marxistická kritika.

1.5.2. Zlatá léta poetismu

Roky 1925–1928 bývají označovány za období zlatých časů avantgardy. Docházelo tehdy k oslabení socialismu a k dočasné stabilizaci kapitalismu. Devětsil neměl na kulturně-uměleckém poli v těchto letech žádného vážného konkurenta. Nastaly ideální podmínky k nastolení programového avantgardního hédonismu, poetistická „revoluce veselosti“ mohla vypuknout.

Jak již bylo řečeno výše, poetismus se snažil zcela oprostít od politických otázek, umění mělo být striktně apolitické, avšak u jeho tvůrců se určitý politický názor naopak očekával. Je všeobecně známo, že avantgarda inklinovala k politické levici, jako umělci však politiku zcela ignorovali a hlásali tzv. absolutní tvůrčí svobodu.

V této době se plně rozvinul jeden z charakteristických rysů poetistických děl, jímž bylo silné okouzlení jihem a středomořskou kulturou. „Instinktivní orientace k jihu [...] přerůstá zejména v období 1925–1928 v otázku kulturní orientace a umělecké tradice a kontinuity [...], avantgarda nalézala na jihu především renesanci a antiku.“⁴⁰ Tato záliba v exotičnosti se do děl nezřídka promítala v podobě pestrobarevných cizokrajných kulis, které plnily pouze dekorativní funkci, jak trefně poznamenal Píša.

Jižní a tropické krajiny však nepředstavovaly pro mladé avantgardní básníky jediný inspirační zdroj. Druhou oblastí, k níž umělci vzhlíželi a v níž spatřovali úspěšný vzor nového a spravedlivého uspořádání společnosti, byl Sovětský svaz.

³⁸ TEIGE, K.: Poetismus. In VLAŠÍN, Š. a kol.: Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu 1919–1924. Svoboda, Praha 1971, s. 557.

³⁹ Tamtéž, s. 561.

⁴⁰ VLAŠÍN, Š. a kol.: Avantgarda známá a neznámá. Sv. 2, Vrchol a krize poetismu 1924–1928. Svoboda, Praha 1972, s. 19–20.

Vedle uměleckých počínů sovětských se česká avantgarda inspirovala především moderními směry avantgardy francouzské. Marxistická kritika proto někdy vytykala avantgardnímu hnutí jeho „světáctví“ a „pařížanství“. Tato silná inspirace francouzským moderním uměním se projevila v české tvorbě především v poezii, mj. vznikem nových forem básní. Po Apollinairově vzoru se začaly tvořit obrazové básně – kaligramy, pro něž platila poetistická teze, že „báseň se stává obrazem a obraz básní“.

Také poetistické malířství „jalo se básnit optickým tvarem. [...] Emancipace od rámu obrazu, započatá Picassem a Braquem, vede posléze k popření tabulového obrazu. Poetický obraz je obraz knižní, fotografický, fotomontážní.“⁴¹ Pokusem o aplikaci poetismu na výtvarné umění se stal artificiélismus, nový malířský směr Jindřicha Štyrského a Toyen, jehož první výstava se konala roku 1926 v Paříži.

Umění poetismu v sobě propojovalo postupy literární, malířské, filmové. Psala se poezie nového typu, v níž převažovala lyrika (epické básně v tomto období téměř nevznikaly) a na niž byl kladen požadavek precizně zvládnutého řemesla. „Avantgarda vášnivě vyznávala dokonalé zvládnutí řemesla, ať šlo o poezii, ať o politiku a odmítala diletantství. Vyžadovala perfektní čistou práci v poezii, v hudbě, v baletu, na divadle, [...]. V avantgardní hierarchii hodnot dokonalost a čistota práce zcela zřetelně dominuje.“⁴²

1.5.3. Vrchol, nebo konec poetismu?

Již v roce 1927, do něhož je klasicky řazen druhý tvůrčí vrchol poetismu, se objevily první skeptické články a stati hlásající, že poetismus vyčerpal své možnosti, že už nemá co nabídnout, že mu zvoní umíráček. Na obranu proti těmto „nekrologům“ vydávají Teige s Nezvaletem v červnu 1928 tzv. druhé *Manifesty poetismu*. V téže době vycházejí knižně také Šaldovy přednášky a stati z let 1925–1928 *O nejmladší poezii české*, věnované českému avantgardnímu hnutí.

Nekrology a devětsilská reakce otevřely diskusi o stanovení koncového data poetismu. Zatímco jedni jej řadili do již zmíněného roku 1927, druzí spatřovali v tomtéž období tvůrčí vrchol poetismu. Neshody mezi oběma tábory souvisely s výraznými rozpory mezi poetistickou teorií a praxí. První tábor tvořili literární teoretikové, kritici a historikové, druhý poetističtí básníci.

⁴¹ TEIGE, K.: Poetismus. In VLAŠÍN, Š. a kol.: Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu 1919–1924. Svoboda, Praha 1971, s. 558.

⁴² VLAŠÍN, Š. a kol.: Avantgarda známá a neznámá. Sv. 2, Vrchol a krize poetismu 1924–1928. Svoboda, Praha 1972, s. 13.

Budeme-li spolu s teoretiky a kritiky vnímat poetistickou tvorbu jako pouhé naplňování programových tezí, zbavíme ji tím možnosti dalšího rozvoje a budeme muset dát za pravdu historikům, kteří považovali za konečné datum poetismu rok 1927. Na druhou stranu je nezvratným faktem, že právě v tomto roce vznikala vrcholná díla poetismu; Nezval psal *Akrobata* i *Edisona*, Závada ohlásil svůj výjimečně zdařilý debut *Panychida*, v Bieblovi dozrával jeho budoucí *Nový Ikaros*. Historikové nepopírají nespornou kvalitu těchto děl, za poetistická je však už nepovažují.

Přidržíme-li se ale Nezvalovy teze, že „poetismus je metoda, jak nazírat svět, aby byl básní“, není důvod výše uvedená díla stavět za konečnou hranici poetismu. Ochudili bychom jej tak o jeho nejsladší, nejvyzrálejší a nejkvalitnější plody.

1.6. Literární skupina

Vedle Devětsilu byla druhou nejdůležitější uměleckou skupinou 20. let 20. století brněnská Literární skupina, sdružující mladé, především moravské autory. Ustavila se v únoru 1921 v Přerově⁴³, mezi její zakládající členy patřil dramatik a prozaik Lev Blatný, který byl jejím prvním předsedou, literární teoretik a kritik František Götz, dále prozaik Čestmír Jeřábek, dramatik a režisér Bohuš Stejskal, básníci Josef Chaloupka a Dalibor Chalupa. Později do Skupiny přistoupili mj. Zdeněk Kalista, Svata Kadlec, Josef Knap nebo Antonín Matěj Píša, který od roku 1927 zastával funkci předsedy Literární skupiny. Dočasně patřil mezi členy také Jiří Wolker, v roce 1922 přistoupil Konstantin Biebl.

1.6.1. Literární skupina a Devětsil

Program Literární skupiny se v mnoha rysech shodoval s programem Devětsilu. Obě skupiny spojovalo především levicové cítění, odpor k maloměšťácké buržoazní kultuře a společnosti, distancování se od civilizační poezie i od vitalismu, a především touha stát se něčím více, než jen uměleckým programem.

V mnoha názorech se však obě skupiny naopak rozcházely. Neshody pramenily především z rozdílného chápání funkce umění i z různého pojetí revoluce. Zatímco pro marxisticky orientovaný Devětsil znamenala revoluce přerod zejména hospodářský, jehož výsledkem bude nastolení nového spravedlivého společenského řádu, Literární skupina chápala revoluci jako revoluci srdcí, vedoucí k vnitřnímu očištění člověka.

⁴³ Informace čerpána z HOLÝ, J.: Česká literatura od počátků k dnešku, IV. díl. NLN, Praha 2006.

Lepší svět je podle členů Literární skupiny možno uskutečnit pouze za podmínky, že člověk se stane lepším. Z manifestu Literární skupiny *Naše naděje, víra a práce* je její pojetí revoluce zřetelné.

„Náš socialismus je pevným vědomím nutnosti revoluce hospodářské. [...] Tato hospodářská přeměna, třeba je prvou a nezbytnou podmínkou ozdravení světa, nepovede sama o sobě k lepšímu lidskému životu, nepůjde-li s ní ruku v ruce vášnivý kult mravních hodnot, lásky a humanity, revoluce lidských srdcí, jejímž posledním cílem je velké kosmické sbratření lidstva. [...] Vidíme v hospodářské revoluci jen jednu sílu, působící na zlepšení světa a života. Chceme-li opravdovou spásu světa, musíme kultivovat i jiné síly vývoje se zúčastníci: srdce každého člověka. Revoluce nesmí růst jen z hladu, nýbrž i z etických vrstev duše.“⁴⁴

S levicovým zaměřením Literární skupiny souvisí i funkční pojetí poezie, jež nemá existovat sama pro sebe, ale „chce být prostředkem vývoje životního.“⁴⁵ Tomuto cíli je plně podřízena i po stránce formální. „Chceme v umění mluvit básnickým primitivismem, jenž je nám nejlepší vůlí k poctivosti a čistotnosti práce, výrazem bezprostředního přilnutí srdce k srdci [...]. Vzdalujeme se tudíž překultivovanosti dekadentní, konstruovanosti a pouhé rozumovosti [...], pohrdáme představovým světem měšťáckým, z něhož rostlo staré umění. [...] Dynamická a dramatická poezie sociálního primitivismu a klasicismu je naše umělecká touha a naše nová cesta.“⁴⁶

Jistou výpovědní hodnotu nesou i poněkud pateticky působící exaltované výkřiky: „Srdce! Srdce uprostřed! Tíhnutí ke středu! Syntéza! A zase: srdce! Hledejme je! Tvořme je! Dávejme je světu! Formujme svár světových sil v nový, jednoduchý tvar světa!“⁴⁷

Je patrné, že program Literární skupiny a proletářské fáze Devětsilu se značně překrýval a shodoval. Po příklonu U. S. Devěsil k poetismu se ale cesty obou skupin rozešly a skončila i jejich spolupráce na stránkách *Hostu*, tiskového orgánu Literární skupiny (vycházel 1921–1929), jenž měl ambice stát se listem celé generace.

Důvody rozchodu s *Hostem*, respektive Literární skupinou, uvádějí Seifert a Teige v článku „*Host*“ a *Devěsil*, otištěném v *Pásmu* (I. ročník, číslo 7/8). „Během čtvrt roku jsme poznali, že jen levice této generace, reprezentovaná Devěsilem je

⁴⁴ LITERÁRNÍ SKUPINA: Naše naděje, víra a práce. In VLAŠÍN, Š. a kol.: Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu 1919–1924. Svoboda, Praha 1971, s. 333–334.

⁴⁵ Tamtéž, s. 333–334.

⁴⁶ Tamtéž, s. 335–336.

⁴⁷ Tamtéž, s. 336.

opravdu moderní a tudíž veškero pracovní společenství se skupinami mimo Devětsil je iluzorní a bezúčelné,⁴⁸ píše Seifert s Teigem. Z tónu článku je patrná osobní zášť jeho autorů vůči některým umělcům z Literární skupiny, jejichž referáty „vyznačovaly se tak směšným diletantismem, že nemohli jsme je v listě, za který jsme též zodpovídali, za žádnou cenu otiskovati.“⁴⁹ Třetí důvod byl zcela prozaický – „obtíže nakladatelské a tiskárenské“. Seifert s Teigem uzavírají příspěvek poněkud drsnými a nekompromisními slovy: „Po těchto zkušenostech otázky a potřeby generace přestaly nás naprosto zajímati. Pracovní účastenství v „*Hostu*“ nemohlo být udrženo ani při nejlepší vůli pana Fr. Götze.“⁵⁰

1.6.2. Expresionismus Literární skupiny

Od samého počátku rozděloval obě skupiny jejich diametrálně odlišný přístup k expresionismu. Devětsil vyjádřil svůj značně skeptický postoj zcela jasně článkem *Likvidace konkursní podstaty expresionismu (Pásmo, I/1)* z pera Bedřicha Václavka. „Expresionism = mrtvola. Někde ještě jest živoucí mrtvola. Proto se jím ještě musíme obírat.“⁵¹ Naopak Literární skupina se nijak netajila svým kladným přístupem k této „mrtvole“, již za mrtvou ani nepovažovala.

O expresionismu světovém i „českém“, reprezentovaném právě Literární skupinou, se vedly četné polemiky, debaty a diskuse. Neshody pramenily z různého chápání pojmu expresionismus a časem přerostly v konflikty obecnějšího charakteru. Teige jako zástupce a hlavní mluvčí Devětsilu např. vytýkal Literární skupině, že je pouze „sdužením zájmovým, ne jednosměrně programovým“ a že „je tak naprosto nejednotná.“⁵² Expresionismus, který vnímal jako reakci na impresionismus, považoval Teige za pojem označující jev náležející výhradně minulosti. „Orientuje-li se dnešní některý umělec expresionismem, i v Německu už opouštěným, je v stadiu historicky opožděném.“⁵³

Expresionismus se podle Teiga a celého Devětsilu přežil, není nadále schopen reagovat na překotné společenské a kulturní dění, natož je někam posunout. Východisko

⁴⁸ SEIFERT, J., TEIGE, K.: „Host“ a Devětsil. *Pásmo*, 1924, roč. 1, č. 7/8, s. 1.

⁴⁹ Tamtéž.

⁵⁰ Tamtéž.

⁵¹ VÁCLAVEK, B.: *Likvidace konkursní podstaty expresionismu*. *Pásmo*, 1924, roč. 1, č. 1, s. 3.

⁵² TEIGE, K.: O expresionismu. In VLAŠÍN, Š. a kol.: *Avantgarda známá a neznámá*. Sv. 1, *Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*. Svoboda, Praha 1971, s. 203.

⁵³ Tamtéž, s. 206.

z krize spatřoval Teige v primitivismu. „Z dnešní krize umění není skutečně jiného východiska: obroda děje se primitivismem.“⁵⁴

Za Literární skupinu bojoval František Götze, který ve svém článku *O Hosta a o ty, kteří za ním stojí*, polemizoval s názory Artuše Černíka, jenž „doprovodil každé dosud vyšlé číslo *Hosta* svými poznámkami, pramálo uctivými, tvrdě a sumárně odmítajícími.“⁵⁵ V článku objasnil postoj Literární skupiny k expresionismu a zkorigoval některá Černíkova mylná tvrzení. „Není pravdou, že vycházíme z expresionismu v pojetí německém. A vůbec: expresionismus není zjevem speciálně německým. [...] Expresionismus je cosi jako životní styl celé minulé doby, jako byl jím kdysi romantismus [...]. Zjev, který nazýváme expresionismem, není zjevem speciálně německým, nýbrž je to zrovna metoda cítění všeho kulturního světa v dobách přímo před válkou, v době války a v době přímo po ní následující.“⁵⁶

Götze sice nepopíral, že Literární skupina se expresionismem do značné míry inspirovala, že z něj vyšla a zpětně k němu odkazovala, ale ohradil se proti Černíkově snaze dokázat, že „Literární skupina je ve vleku germánského individualismu a lyrického solipsismu expresionistického.“⁵⁷ „Je mi líto, ale musím odporovat,“ píše Götze, „naš expresionismus není ani francouzský, ani německý, ale český. Roste z našich podmínek a dorůstá k původnímu tvaru.“⁵⁸ A nakonec Götze dodává: „Nemáme-li revolučnosti plná ústa, máme ji v srdci,“⁵⁹ čímž se brání proti výpadkům ze strany Devětsilu, že Literární skupina není dostatečně revoluční.

Přestože činnost Literární skupiny nebyla ve dvacátých letech tak výrazná jako činnost Devětsilu a přestože se pro mnoho autorů stala pouhou přestupní stanicí na jejich umělecké dráze, nemůžeme ji zcela opominout. Minimálně její tiskový orgán *Host*, který vycházel téměř po celá dvacátá léta, tedy podstatně déle než kterýkoliv z devětsilských časopisů, se stal jedním z nejdůležitějších českých periodik meziválečné avantgardy.

⁵⁴ TEIGE, K.: O expresionismu. In VLAŠÍN, Š. a kol.: Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu 1919–1924. Svoboda, Praha 1971, s. 206.

⁵⁵ GÖTZ, F.: O Hosta a o ty, kteří za ním stojí. In VLAŠÍN, Š. a kol.: Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu 1919–1924. Svoboda, Praha 1971, s. 196.

⁵⁶ Tamtéž, s. 196.

⁵⁷ Tamtéž, s. 197.

⁵⁸ Tamtéž, s. 200.

⁵⁹ Tamtéž, s. 201.

1.7. Krize avantgardy

Na konci 20. let došlo postupně k vyčerpání poetismu; jeho programový optimismus a hravost se přežily. Poetismem propagované absolutní (čisté) umění nebylo již schopno reflektovat celospolečenské dění a dostatečně pohotově reagovat na nelehkou společenskou situaci, již odstartoval krach na americké burze a která se nesla ve znamení celosvětové hospodářské krize.

Uvnitř proudu české umělecké avantgardy docházelo v této době k čím dál výraznější názorové diferenciaci, která nakonec vyústila v úplné rozštěpení původně relativně homogenního proudu českého avantgardního hnutí. Začalo se hovořit o krizi poetistické avantgardy.

Do této doby zcela suverénní sdružení Devětsil se na přelomu 20. a 30. let 20. století definitivně rozpadá. Nezval se sice v roce 1932 pokusil sdružení obnovit, ale jeho snahy vyzněly naprázdno. Umělecké i životní cesty bývalých členů Devětsilu se rozešly. Seifert, Halas, Závada a další opustili poetistická východiska, do centra umělecké pozornosti se dostaly základní otázky týkající se lidské existence. Jednotlivé umělce nyní pojilo „pouze“ společné „úsilí o rekonstrukci světa hodnot, o novou integraci člověka a světa.“⁶⁰

Toto úsilí se odrazilo také v umělecké výstavbě díla. V nově vznikajících sbírkách se silně projevovaly dvě zdánlivě protichůdné tendence. Na jedné straně to byla negace poetických klišé, stylové ornamentálnosti, knižní dekorativnosti a snaha o přiblížení spisovného jazyka jeho hovorové podobě, na straně druhé se básnický jazyk od hovorového naopak oddaloval a akcentovala se specifická estetická zaměření.

Literatura se v této době opět pevněji svázala s politikou. Bývalí avantgardní kritici Julius Fučík a Bedřich Václavěk přijali za své teze a podněty II. světové konference proletářské revoluční literatury, jež se konala v listopadu 1930 v Charkově. Ostatní avantgardní umělci myšlenky charkovského kongresu odmítli.

Stále silnější proces diferenciaci v oblasti umění a následný rozpad avantgardního proudu nešlo zastavit. Zlatá léta české avantgardy skončila, poetismu – tentokrát již doopravdy – odzvonil umíráček.

⁶⁰ MUKAŘOVSKÝ, J. a kol.: Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. století do roku 1945. Victoria Publishing, Praha 1995, s. 331.

Jeho přínosy nejen české literatuře 20. let, především v oblasti versologie, jsou ale nepřehlédnutelné. „Poetismus znamenal velice mnoho pro český verš, ale mnohem již méně pro umění života a filosofii budoucnosti, za něž jej vyhlašoval Teige.“⁶¹

1.7.1. Diskuze o čistotě generace

Rozpory uvnitř avantgardy však nezasáhly pouze ji, nýbrž přerostly v celospolečenskou, vleklou diskusi o tzv. čistotě generace. Pověstnou sirkou, jež tuto generační diskusi zažehla, bylo prohlášení Jindřicha Štyrského, že moderní umění se nadobro rozchází s politickým, respektive proletářským hnutím.

Je pravdou, že po procesu tzv. bolševizace československé komunistické strany koncem dvacátých let se propast mezi uměleckou avantgardou a politikou mnohonásobně zvětšila. Do vedení strany se tehdy dostali mladí radikálové, pro svůj útlý věk posměšně přezdívaní „karlínští kluci“. Jediný možný a správný vzor spatřovali ve Stalinově Sovětském svazu.

Proti novému vedení strany vystoupilo sedm českých komunistických spisovatelů. V březnu 1929 vydali leták, v němž vyjádřili svoji nedůvěru novému komunistickému vedení, zvolenému na V. sjezdu KSČ. Za svůj „protistranický“ projev byli signatáři letáku, S. K. Neumann, M. Majerová, H. Malířová, J. Hora, I. Olbracht, V. Vančura a J. Seifert, ze strany záhy vyloučení.

Tím se však věc neuzavřela. Brzy po vydání letáku se na scéně objevil článek nazvaný *Zásadní stanovisko k projevu „sedmi“*. Jeho iniciátory byli Karel Teige a Julius Fučík, avšak kromě nich jej podepsalo dalších deset, respektive devět mladých umělců a kritiků (Vilém Závada dodatečně prohlásil, že projev nepodepsal). Patřil k nim Vítězslav Nezval, Konstantin Biebl, Vilém Závada, František Halas, Karel Konrád, Ladislav Novomeský, Vladimír Clementis, Bedřich Václavěk, Jiří Weil a Vojtěch Tittelbach. „Právě dnes vystupuje sedm spisovatelů, sedm našich kamarádů, a staví se tam, kde nikdy neměli stát: proti revoluční dělnické organizaci. Ať si jejich krok vykládáme sebelépe, ať hledáme kdekoliv důvody jejich akce, nemůžeme jejich projev vidět jinak než jako těžkou chybu, jako nepochopení významu revolučního hnutí, jako naprosté nedocenení revoluční síly dělnické třídy, a tím jako nebezpečí pro moderní kulturní tvorbu. Sedm spisovatelů využilo svých literárních jmen k politickému útoku proti straně, která pro nás znamená život a která až dosud znamenala život i pro ně. [...]

⁶¹ VLAŠÍN, Š. a kol.: Avantgarda známá a neznámá. Sv. 3, Generační diskuse 1929–1931. Svoboda, Praha 1970, s. 11.

A proto vystupujeme – ne abychom korigovali jejich chybu – ale abychom zdůraznili, že zde se naše cesty rozcházejí.“⁶²

Neumann se po této výtce od projevu „sedmi“ distancoval. „Niméně trval na tom, že potřeby a možnosti strany jsou jiného druhu než potřeby a schopnosti intelektuálů.“⁶³

Projev „sedmi“ a polemická odpověď „dvanácti“ se staly na čas nejdiskutovanější událostí v tisku. *Literární noviny* a *Právo lidu* stály na straně „sedmi“, zatímco *Rudé právo* a *Tvorba* jejich čin odsoudily.

Diskusi o čistotě generace však nelze redukovat pouze na konflikt sedmi komunistických spisovatelů se stranou. Je pravda, že polemika začala v otázkách politických; skrze ně však došlo k odhalení problémů i ve sféře umělecké, především v oblasti umělecké teorie.

Do centra pozornosti se dostaly otázky po vztahu spisovatele a politiky („Je vůbec umělec vítaným členem strany? Má účast na stranické práci nějaký význam pro jeho tvorbu?“⁶⁴) a po vztahu literatury a politiky.

Josef Hora napsal roku 1929 krátký článek *Spisovatel a politika* a brožuru nazvanou *Literatura a politika*, v níž konstatoval, že „literatura a politika se rozcházejí“⁶⁵. Proti Horovu názoru vystoupil např. Karel Teige. Avantgardní autoři se rozdělili na dva tábory; první z nich se přikláněl k názoru blízkému poválečnému revolučnímu nadšení, že literatura má být ve službách politiky a umělec má být především dobrým komunistou, druzí tvrdili, že autor jako občan sice má být dobrým komunistou, avšak v jeho díle se to projevovat nemá.

Tento názor zastával snad nejsilněji Bedřich Václavek, který ve své knize *Poezie v rozpacích* z roku 1930 píše: „Nové umění už nemůže bojovat, agitovat, epicky vyprávět, v tom všem je účinněji zastane účelová tvorba „skutečností“: žurnalistika, satira, karikatura, plakát, agitační veršování, tedy obory, v nichž umění nemá co dělat.“⁶⁶ Václavek ve své *Poezii v rozpacích*, jejíž silné i slabé stránky bravurně

⁶² FUČÍK, B., TEIGE, K. aj.: Zásadní stanovisko k projevu „sedmi“. In VLAŠÍN, Š. a kol.: Avantgarda známá a neznámá. Sv. 3, Generační diskuse 1929–1931. Svoboda, Praha 1970, s. 54–55.

⁶³ MUKAŘOVSKÝ, J. a kol.: Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. století do roku 1945. Victoria Publishing, Praha 1995, s. 333.

⁶⁴ VLAŠÍN, J. a kol.: Avantgarda známá a neznámá. Sv. 3, Generační diskuse 1929–1931. Svoboda, Praha 1970, s. 37.

⁶⁵ HORA, J.: Literatura a politika. In VLAŠÍN, Š. a kol.: Avantgarda známá a neznámá. Sv. 3, Generační diskuse 1929–1931. Svoboda, Praha 1970, s. 88.

⁶⁶ VLAŠÍN, Š. a kol.: Avantgarda známá a neznámá. Sv. 3, Generační diskuse 1929–1931. Svoboda, Praha 1970, s. 26 (citováno dle: VÁCLAVEK, B.: *Poezie v rozpacích*. Odeon, Praha 1930, s. 66–67).

analyzoval Eduard Urx ve stati nazvané *Bedřich Václavek v rozpacích*, dále píše: „Mísit obé (tj. umění a službu revoluci) neprospívá ani umění, ani revoluci. Umělci jde o vyvolání a ukojení emocí, revolucionáři o dosažení nové socialistické společnosti. Jako obsahové zřetele a akcenty etické ruší čistotu estetické zkušenosti, činíce estetické akcenty neurčitými a zeslabující estetický zážitek, tak naopak cíle umělecké ruší a oslabují účelnou revoluční práci.“⁶⁷

Urx však správně postřehl, že „Václavek vidí revoluční práci pouze na aréně hospodářsko-politické; vylučuje možnost jakékoli revoluční práce na kulturní frontě, speciálně pak v umění. Říká-li „revoluční práce“, má na mysli pouze hospodářsko-politický boj. A to je těžká chyba.“⁶⁸ V podobně polemickém duchu se Urx věnuje, ačkoliv pouze zevrubně, všem hlavním myšlenkám Václavkovy nové knihy. Václavkovi nutno přičíst ke cti, že Urxovy – většinou opodstatněné – námitky sebekriticky přijal a pokusil se o nápravu nedostatků.

Také S. K. Neumann se vyjádřil k aktuální problematice vztahu umělce a strany. „Deset let přímých i nepřímých zkušeností se stranou a intelektuály poučilo mne, že pro stranu i intelektuála je prospěšnější, stojí-li intelektuál vedle strany, není-li strana odpovědná za jeho úchytky, skrupule, náklonnosti, potřeby, nálady a rozmary a nepotlačuje-li jich tudíž, a není-li intelektuál přímo odpověden straně za svou práci a za svůj život.“⁶⁹

1.7.1.1. Levá fronta

I přes značnou názorovou diferenciaci a konflikty přetrvávající koncem 20. let uvnitř umělecké avantgardy se v říjnu 1929 podařilo představitelům Devětsilu založit organizaci Levá fronta. Zpočátku ji tvořili především umělci z Devětsilu, „její první organizační platformou se stal Teigův *ReD*“⁷⁰. Jednotlivé členy platformy pojila pouze jejich shodná politická a světonázorová orientace, nikoliv však jednotná estetická koncepce či pevně stanovený umělecký program.

⁶⁷ URX, E.: *Bedřich Václavek v rozpacích*. In VLAŠÍN, Š. a kol.: *Avantgarda známá a neznámá*. Sv. 3, *Generační diskuse 1929–1931*. Svoboda, Praha 1970, s. 326 (citováno dle: VÁCLAVEK, B.: *Poezie v rozpacích*. Odeon, Praha 1930, s. 120).

⁶⁸ URX, E.: *Bedřich Václavek v rozpacích*. In VLAŠÍN, Š. a kol.: *Avantgarda známá a neznámá*. Sv. 3, *Generační diskuse 1929–1931*. Svoboda, Praha 1970, s. 326.

⁶⁹ NEUMANN, S. K.: *Krise národa*. In VLAŠÍN, Š. a kol.: *Avantgarda známá a neznámá*. Sv. 3, *Generační diskuse 1929–1931*. Svoboda, Praha 1970, s. 397.

⁷⁰ VLAŠÍN, Š. a kol.: *Avantgarda známá a neznámá*. Sv. 3, *Generační diskuse 1929–1931*. Svoboda, Praha 1970, s. 38.

Levá fronta chtěla především hájit základní občanská práva jedince, její členové hlásali svobodu umělecké i vědecké tvorby a chtěli propagovat „díla moderního ducha“. Postupem času přesunulo sdružení těžiště svého zájmu z otázek esteticko-uměleckých na otázky politické. Levá fronta se tak stala organizací „s politickými a kulturně politickými cíli“⁷¹. Během hospodářské krize úzce spolupracovala s komunistickou stranou.

V literatuře se v tomto období začal silně projevat proces individualizace. Ten se také odrazil v nízkém počtu nově vznikajících uměleckých sdružení. Programově kompaktní sdružení, jakými byly ve 20. letech například Proletkult nebo Devětsil, z kulturně-umělecké scény téměř vymizely. Vznikla-li přece jen nová umělecká organizace, bylo pro ni typické programové rozvolnění, a pokud se umělci vůbec seskupovali, činili tak většinou pouze na základě společných názorů kulturně-politických či filozofických.

Spíše než umělecké „organizace“ tak vznikala volná spojení umělců s podobným světovým názorem, avšak bez jednotné estetické orientace či skupinového programu. Oblíbeným místem, kde se názorově blízcí umělci scházeli, byl například Mánes či Měšťanská beseda.

Ve 30. letech bylo častým jevem sdružování umělců, především spisovatelů, kolem různých periodik a jejich vůdčích osobností. Mezi nejvýznamnější patřila umělecká seskupení kolem Peroutkovy *Přítomnosti* a kolem *Lidových novin*. Ale tím již přesahujeme rámec zkoumaného období.

1.7.2. Krize kritérií a její přínosy

Zásadní význam generační diskuze spočíval v tom, že se „revidovaly základy dřívější koncepce avantgardy, že se vyjevila krize základních postulátů kritiky a tím vlastně i krize hodnot moderního umění vůbec.“⁷² Proto se kromě termínu „generační diskuze“ užívalo také označení „krize kritérií“.

Umělci a především teoretikové si uvědomili, co si dříve – v zaujetí pro vlastní avantgardní, tj. především poetistický program – vůbec nepřipouštěli; že tento jejich program drží pohromadě pouze silou vůle, že má více slabin než míst silných. Uvědomili si také, že jejich program *musel* být takto nekompaktní (nebo kompaktní

⁷¹ MUKAŘOVSKÝ, J. a kol.: Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. století do roku 1945. Victoria Publishing, Praha 1995, s. 333.

⁷² Tamtéž, s. 337.

pouze zdánlivě), neboť byl vystavěn na stejně vratkých základech, jež u nás tvořila nepropracovaná, různě modifikovaná a příliš nepochopená marxistická teorie.

Teige s Václavkem se ohradili proti výroku, že momentální krize je krizí poetistické a konstruktivistické avantgardy a tvrdili, že jde o krizi kritérií a teorie vůbec. Hlavní problém spatřovali právě v absenci marxistické teorie a kritiky umění s pevnými, jednoznačnými kritérii. Teige píše: „Nebyla dosud vybudována marxistická teorie umění; je teprve v počátcích a není naprosto dovedena k definitivním koncům [...] A tak v době, kdy jsou popírány tradiční koncepce estetické, musila se nutně dostavit přechodná, avšak skutečná krize kritérií.“⁷³

Julius Fučík, organizátor generační diskuse v *Tvorbě*, volá ve svém článku *Vraždění neviňátek* po nutném ujasnění pojmů, nejen kulturně-estetických. Chaotickou situaci dobře vystihují Fučíkova slova. „Tato diskuse o čistotě mladé umělecké generace ukazuje [...] úplný zmatek, neujasněnost až k základním otázkám, úplnou dezorientaci, nevědomost, a to právě tam, kde jde o podstatu věcí, týkajících se této generace. [...] Úžasný zmatek a úžasná neujasněnost! Karel Teige [...] má jasno v otázkách, nad nimiž bděli političtí teoretici. Ale naprostý zmatek v otázkách, které měli vyřešit teoretičtí specialisté v úseku uměleckém. Ukazuje se prostě, že v tomto směru nebylo vykonáno nic.“⁷⁴ A na tomto „nic“ byly vystavěny veškeré teoretické platformy 20. let.

Avšak už pouhé uvědomění si tohoto problému znamenalo značný posun vpřed a stalo se jedním z největších přínosů generační diskuse. Její zásluhou také padla do té doby hojně rozšířená a všeobecně uznávaná iluze, že „poetismus byl proti proletářské poezii jevem jednoznačně vzestupným“.⁷⁵ „Mezi marxisty se vcelku ustálilo mínění, že poetismus znamenal sice tvarovou obrodu lyriky básnické i jevištní, ale za cenu ústupu od prvořadých úkolů časových a ideových, že jeho heslo „umění přestane být uměním“ se velmi brzy zvrátilo v praktickou zásadu „umění má být pouze uměním“ a že z hlediska třídní klasifikace [...] představuje útvar přechodný, rozporuplný a oscilující mezi měšťáctvím a proletářstvím.“⁷⁶

⁷³ TEIGE, K.: Bouře na levé frontě. In VLAŠÍN, Š. a kol.: Avantgarda známá a neznámá. Sv. 3, Generační diskuse 1929–1931. Svoboda, Praha 1970, s. 208.

⁷⁴ FUČÍK, J.: Vraždění neviňátek. In VLAŠÍN, Š. a kol.: Avantgarda známá a neznámá. Sv. 3, Generační diskuse 1929–1931. Svoboda, Praha 1970, s. 162–163.

⁷⁵ VLAŠÍN, Š. a kol.: Avantgarda známá a neznámá. Sv. 3, Generační diskuse 1929–1931. Svoboda, Praha 1970, s. 40

⁷⁶ Tamtéž, s. 41.

2. REVUE PÁSMO

2.1. Pásmo, časopis české avantgardy

Nedlouho po vzniku Brněnského Devětsilu v prosinci 1923 začal vycházet avantgardní časopis *Pásmo*, jeden z tiskových orgánů tohoto sdružení. Periodikum, jež bylo původně koncipováno jako revue, vycházelo ve dvou ročnících, od března 1924 do srpna 1926. V rámci prvního ročníku bylo vydáno 14 čísel časopisu (z toho čtyři dvojčísla), v rámci druhého ročníku 10 čísel (z toho dvě dvojčísla). Zprvu vycházelo *Pásmo* v nepravidelných intervalech, po prvních několika číslech již pravidelně – vždy desátého každého měsíce. V průběhu druhého ročníku došlo ke změně frekvence vydávání časopisu; od čtvrtého čísla druhého ročníku, tj. od ledna 1926, se z měsíčníku stal (na přání předplatitelů a čtenářů) čtrnáctideník polovičního rozsahu (8–12 stran) za poloviční cenu (3,80 Kč).

Redakce a administrace *Pásma* sídlila po většinu doby vydávání časopisu na adrese Brno-Juliánov, Husovo nábřeží 10. V dubnu 1926 se administrace *Pásma* přestěhovala z dosavadní brněnské adresy na adresu novou: Praha XII., Korunní třída č. 1870.

Složení redakce se v průběhu existence časopisu mírně obměňovalo. V době vydání prvního čísla prvního ročníku ji tvořili Artuš Černík, František Halas a Bedřich Václavek, pod prvním číslem druhého ročníku je podepsán opět Artuš Černík, nově pak Jaromír Krejcar a Karel Teige. Právě Černík s Teigem, editoři listu, představovali v redakčním složení *Pásma* konstantu. Od desátého čísla prvního ročníku až do konce činnosti periodika je uváděn jako jeho zodpovědný redaktor Artuš Černík.

Jak bylo již výše řečeno, *Pásmo* vycházelo ve dvou ročnících. Obsahově, tematicky a kvalitativně se od sebe oba ročníky příliš nelišily, formálně však ano. Počínaje říjnem 1925, kdy bylo vydáno první číslo druhého ročníku, začal časopis vycházet v novém, praktičtější provedení. Původní A3 formát byl nahrazen dnes již klasickým, o polovinu menším formátem A4.

Pásmo, jehož názvem se členové Brněnského Devětsilu otevřeně přihlásili k francouzskému básníkovi, prozaikovi a dramatikovi Guillaume Apollinairovi, se od počátku své existence prezentovalo jako internacionální leták, přičemž důraz byl kladen především na slovo internacionální.

O mezinárodním charakteru listu svědčí mj. i skutečnost, že mezi četnými domácími přispěvateli a spolupracovníky *Pásma*, mezi něž namátkou patřili Jan Bartoš,

Artuš Černík, J. L. Fischer, František Götz, František Halas, Ctirad Haluza, Jindřich Honzl, Josef Hrdina, Josef Löwenbach, Jiří Mahen, Vítězslav Nezval (od roku 1925), Vilém Santholzer, Jaroslav Seifert, Karel Schulz, Bedřich Václavek, Jiří Voskovec a mnozí další, se nezdálo by také přispěvatelé zahraniční.

Mezi pravidelné zahraniční spolupracovníky periodika lze zařadit např. Ěmila Malespina, Willyho Baumeistera či L. Moholy-Nagyho. Kromě nich přispívali do listu Philippe Soupault, Ossip Zadkin, L. Survage, Theo van Doesburg, E. Prampolini, J. Brzekowski, B. Feuerstein, A. Behne, H. Walden, ale také Roman Jakobson či Viktor Šklovskij a další.

Pásmo bylo ve své době jediným periodikem s mezinárodním přesahem, který bylo možno nalézt v zahraničních knihovnách. Zatímco v zahraničí byl časopis přijat s nadšením (v mnoha zemích Evropy měl své věrné odběratele a příznivce), „doma“ se redakce *Pásma* potýkala s politickými a finančními problémy, především však s naprostým nepochopením ze strany státu a neochotou vyšších míst periodiku jakkoliv pomoci.

V prvním čísle druhého ročníku je otištěna odpověď Ministerstva školství a národní osvěty, reagující na žádost Brněnského Devětsilu o podporu vydavatelské a nakladatelské činnosti. Kuriozitou je fakt, že odpověď byla napsána 30. června 1925, tj. téměř rok po podání žádosti. V odpovědi ministerstva stojí: „Vaši žádosti ze dne 10. září 1924 za podporu na Vaši vydavatelskou a nakladatelskou činnost nebylo lze vyhověti z důvodů rozpočtových a kromě toho také proto, že nezbytná osvětová potřeba nebyla prokázána.“⁷⁷ Podpis za ministerstvo byl nečitelný. Vydavatel *Pásma* komentoval zamítnutí žádosti následujícími slovy: „Tato odpověď nás ovšem nikterak nepřekvapila, ježto se diametrálně rozcházíme s „osvětovým“ programem tohoto ministerstva, jež při udílení svých podpor zdá se postupovati patrně vedeno jsouc mimo „důvody rozpočtové“ jakousi pověřivostí nebo náhodností. Zdálo by se, že od kteréjsi doby jsou v Nejvyšší oblíbenosti listy, jejichž počet písmen se omezuje na 4 a obsahuje písmeno *o*, jako je tomu u časopisů „*Host*“ a „*Zvon*“, jež jediné jsou ze státních peněz zakupovány pro knihovny, kde jich nikdo nežádá ani nečte, zatím co „*Pásmo*“ jest požadováno vzdělaným čtenářstvem, jež chce čísti list skutečně aktuální.“⁷⁸

⁷⁷ MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ A NÁRODNÍ OSVĚTY: Dokument. *Pásmo* 1925, roč. 2, č. 1, s. 17.

⁷⁸ VYDAVATEL, tamtéž.

I přes silnou nepřízeň oficiálního tisku a ministerstva školství se listu nevedlo špatně, ba naopak – počet čtenářů a odběratelů *Pásma*, jediného přísně programového moderního časopisu československé avantgardy, stále narůstal.

Svým otevřeným postojem vůči Evropě a ostatnímu světu, kosmopolitním charakterem a otiskováním četných cizojazyčných příspěvků v československém (!) listě budilo *Pásmo* v řadách konzervativních kruhů smíšené pocity, nejčastěji nedůvěru, někdy i znechucení a odpor.

Vedle internacionálního zaměření byla pro *Pásmo* charakteristická především obsahová i formální modernost, jež byla demonstrována mj. doplněním apozice „revue internationale“ o výraz „moderne“. Komplexní název časopisu, který se ustaloval po relativně dlouhou dobu, tedy zněl: *Pásmo, revue internationale moderne*.

Periodikum ovšem svoji modernost nedemonstrovalo pouze názvem, nýbrž naplňovalo její požadavky jak formálním uspořádáním, tak obsahovým materiálem.

Po formální stránce působilo *Pásmo* opravdu moderně. Na tehdejší dobu obsahovalo značné množství reprodukováných fotografií z celého světa, zobrazujících ve většině případů krásu velkoměsta a život v něm. Na fotografiích se objevovaly zářící mrakodrapy sahající až do nebe, po němž se pohyboval nejnovější a nejmodernější typ aeroplánu, v duchu konstruktivismu se zobrazovaly zajímavosti ze světa architektury, především moderní budovy; obchodní domy, kina, divadla, ale také mosty a rozbouřené vody pod nimi. Čtvrté číslo II. ročníku přineslo na své titulní straně fotografii ze zákulisí slavného holywoodského filmového studia Metro-Goldwyn-Meyer s hercem Benem Hurem, zatímco na titulní straně čísla předchozího vystavují své půvaby tanečnice z populárních music-hallů. Oblíbeným námětem k vyobrazování byl také Charlie Spencer Chaplin, král němého filmu, nebo pařížská Eiffelka, symbol moderní doby.

Většího prostoru než fotografiím se však na stránkách *Pásma* dostalo reprodukcím děl soudobého moderního umění, především prací Jindřicha Štyrského a malířky Toyen. Reprodukce se však dočkaly také sochy a obrazy Pabla Picasa, Františka Kupky, Fernanda Légera, Marie Laurencin, K. Maleviče, R. Kocha a dalších.

V souladu s teoretickými požadavky moderní typografie využívali vydavatelé *Pásma* různých typů i velikostí písma, které oživovaly periodikum po vizuální stránce. Především druhý ročník působí z hlediska typografického velmi moderně a vkusně.

Typické číslo *Pásma* obsahovalo množství teoretických článků na téma moderní umění (beletrie, drama, výtvarné umění, sochařství, architektura, hudba, divadlo, a

především film), ale i četné ukázky z poetické tvorby; poezii, drama i prózu. Poslední strany časopisu byly věnovány stálým rubrikám *Knihy – časopisy a Posudky*, útoky a zprávy. V samém závěru časopisu nesměla chybět inzerce, nezřídka bilingvní.

Od druhého ročníku začaly být rozmanité články a příspěvky děleny do přehledných rubrik, jež umožňovaly čtenáři snazší orientaci v textu a ozvlášťovaly časopis po typografické stránce. Projdeme-li libovolné číslo druhého ročníku *Pásma*, nalezneme v něm následující rubriky: beletrie, glosy, věda, divadlo-kabaret-cirkus, technika a vynálezy, obrazy a sochy, SSSR, architektura a urbanismus, film, hudba, fotografie, aktuality a kuriozity, socialismus a třídní boj, kronika-časopisy-knihy. Někdy se k těmto připojily ještě další, např. móda a tanec, rádio, reklama a typografie, sport a hygiena, filosofie a estetika. Rubrika glosy se roztříštila a komentář následoval bezprostředně za rubrikou, k níž se tematicky vázal. Také inzerce byla rozptýlena do celého čísla.

V nepravidelných intervalech vycházela speciální monotematická čísla periodika. Například dvojčíslo 5/6 prvního ročníku je celé věnováno divadlu, filmu, kinu, nové hudbě a modernímu tanci, následující dvojčíslo 7/8 nese podtitul *Revue poetismu a konstruktivismu*, číslo 9 prvního ročníku je zasvěceno malíři Josefu Šímovi, čtvrté číslo druhého ročníku se věnuje modernímu divadlu.

Kromě českých článků dostaly v periodiku prostor především příspěvky psané německy, méně, ne však výjimečně, se objevovaly francouzské články a nechyběly ani příspěvky v jazyce anglickém, polském či ruském.

Určitým tematickým okruhům se věnovali stále ti samí lidé. Divadelní problematikou se ve většině případů zabýval režisér Jindřich Honzl, případně Jiří Frejka, teoretické stati nejen o poetismu, reprezentující názor S. M. K. Devětsil, pocházely v drtivé většině z per Karla Teiga a Bedřicha Václavka. Oba dva často otiskovali své příspěvky také v němčině. Články Viléma Santholzera byly technického rázu a zabývaly se moderní technikou, matematikou a konstruktivismem, Josef Hrdina se pohyboval na poli sociologicko-právnícko-vědeckém. Sportovní problematikou se zabýval E. Markalous. Nezval a Halas se věnovali poetismu teoreticky i prakticky, zatímco Karel Schulz a Artuš Černík přispívali do periodika výhradně beletrií, která naplňovala teoretické postuláty poetismu a moderní tvorby vůbec.

Básně otiskované v *Pásmu* se vyznačovaly poetickou hravostí a lyrikou, formou nezřídka připomínaly Apollinairovy kaligramy, o nichž Teige napsal: „Apollinaire sestavuje drobné poetické obrazy v ideogramatická schemata, veden zřeteli

optickými. Jest to prvý pokus o fusi malířství a poesie.⁷⁹ Právě toto propojování různých oblastí umění měl poetismus ve svých programových požadavcích. V oblasti poezie se také hojně využívalo objevů moderní typografie, jež měla být „živým a produktivním výrazem živého a produktivního.“⁸⁰ K Apollinairovi odkazovala poezie nejen svojí formou, nýbrž jej někdy i explicitně jmenovala; např. druhé číslo II. ročníku přináší německý překlad Seifertovy básně *Guillaume Apollinaire*. Dílo francouzského básníka bylo proklamováno také v rubrice Glosy, která po několik čísel druhého ročníku doporučovala čtenářům knihu G. Apollinairea *Zavražděný básník*. V dvojčísle 6/7 druhého ročníku je v inzerci mezi posledními novinkami nakladatelství Odeon nabízena Apollinairova kniha *Sedící žena*.

V poezii se však kromě lyrizace a typografických experimentů projevila silně ještě jedna tendence – míchat literaturu s jinými druhy umění, nejčastěji s filmem. Nově začaly vznikat tzv. filmové básně; dvojčíslo 5/6 prvního ročníku otisklo Seifertovu filmovou báseň *Pro dámy*, v tomtéž čísle byl otištěn také *Pan Odysseus a různé zprávy*, společný projekt J. Seiferta a K. Teige, který představoval pokus o nový druh umění. „Autoři pokusili se tímto libretem o zcela nový útvar filmového umění, o to, co podle jejich představy odpovídá čisté kinografii. Popírají divadelně literární filmové kusy a chápou film jako umění čistě optické a básnické zároveň. Jde jim tímto libretem [...] o film čistě fotogenický, o nadrealistické, optické drama věcí v pohybu. [...] Pozornost divákovu, při vyloučení jakéhokoliv „obsahu“, snaží se autoři udržeti řadou optických překvapení a fotogenických dobrodružství.“⁸¹ Svě čtenáře upozorňují, že „to, co čtou, je návrh filmu a nikoliv literatura.“⁸² Požadavek lyrizovat literaturu se silně projevoval také v soudobé moderní próze a dramatu. V souladu s otevřeným postojem vůči Evropě lze pozorovat také značný průnik cizích slov do literatury, především do poezie.

2.2. Teoretické stati

Neméně důležitou součástí listu tvořily vedle beletristických ukávek teoretické stati, jež určovaly směřování české avantgardní umělecké činnosti a vyjadřovaly postoj členů Devětsilu k otázkám soudobého umění i soudobé politiky. Autory většiny z nich byli Bedřich Václavěk a Karel Teige, hlavní teoretici poetismu. Ze značného množství statí otištěných v *Pásmu* vybíráme alespoň čtyři, jež považujeme za zcela stěžejní.

⁷⁹ TEIGE, K.: Naše základna a naše cesta. *Pásmo* 1924, roč. I, č. 3, s. 1.

⁸⁰ NOVÝ, V.: O moderní typografii. *Pásmo* 1925, roč. I, č. 13/14, s. 5.

⁸¹ SEIFERT, J., TEIGE, K.: *Pan Odysseus a různé zprávy*. *Pásmo*, roč. I, č. 5/6, s. 7.

⁸² Tamtéž.

2.2.1. Naše základna a naše cesta (Karel Teige)

Ve třetím čísle prvního ročníku byla otištěna Teigova stať *Naše základna a naše cesta*, s podtitulem *Několik principiálních poznámek*, kterou autor přednesl 28. 1. 1924 v Brně. Stať je rozdělena do dvou částí; první se věnuje především konstruktivismu, v druhé části autor upřesňuje pojem nové umění a zabývá se jeho charakterem.

Jako konstruktivista staví Teige do kontrastu křivolaké uličky Evropy proti modernímu urbanistickému uspořádání Ameriky. „Pitoreskní labyrintové půdorysy středověkých evropských měst nejsou známy v Americe. Nad pravými úhly horizontálních ulic tyčí se kolmo vertikály železobetonových mrakodrapů. Je to svět přímky; proto je to nový svět, neboť jen přímé cesty vedou k cíli.“⁸³

Teige volá po mechanizaci života živeného industrií a upozorňuje, že v Evropě se stále ještě sváří dvě epochy: minulost a budoucnost, dvě třídy: buržoazie a proletariát, dva názory: „lživý idealismus perverzně individualistický“ a technický materialismus marxistický, a z toho vyplývající dva druhy umění: estétský a artistní akademismus a ryzí elementární tvorba konstruktivní. Spásu světa, respektive Evropy, spatřuje Teige v revolučním intelektualismu a silně akcentuje požadavek řádu „bez něhož civilizace i umění i lidstvo dospělo by svého vlastního zničení.“⁸⁴

Evropu zničenou válkou je potřeba rekonstruovat. Tato rekonstrukce musí být absolutní a revoluční, konstrukci musí předcházet destrukce, neboť „nikdo nechce restaurovat.“⁸⁵ Aby tato rekonstrukce byla úspěšná, musí být dílem kolektivním, k němuž každý přistupuje aktivně, a musí se striktně držet předem daného, jednotného konstruktivního plánu.

První úkol kultury viděl Teige ve stavbě měst; nové stavby budou ekonomické a účelné, a proto krásné; jejich základním prvkem bude přímka. „Metoda = konstruktivismus, estetická kontrola = purismus.“⁸⁶ „Je potřeba nových domů, mechanických domů, obývacích strojů“, a ne hrozných dekorativních vil.“⁸⁷

„Umění zítřka bude neosobní a vědecké,“⁸⁸ cituje Teige Gustava Flauberta. Základ moderní, účelné a krásné tvorby představuje pro Teigeho konstruktivismus. „Konstruktivní metoda neokrášluje, ale organizuje život.“⁸⁹

⁸³ TEIGE, K.: Naše základna a naše cesta. Pásmo, roč. I, č. 3, s. 1.

⁸⁴ Tamtéž.

⁸⁵ Tamtéž.

⁸⁶ Tamtéž.

⁸⁷ Tamtéž.

⁸⁸ Tamtéž.

⁸⁹ Tamtéž.

Ke slovu se dostává stroj, který tvoří základ veškeré konstruktivní práce; estetika stroje nabourává a ruší dosavadní estetické myšlení. Také umění, jeho status a funkce se proměňuje. Umělci se bouří proti akademismu, nové umění přestane být uměním v tradičním slova smyslu. Tabulový obraz se přežil, je třeba hledat nové tvary a metody. Teige se obdivuje plakátu, který se stává nejpřirozenějším uměním agitačním, „jeho text může být lyrickou básní na ulici.“⁹⁰

Nové umění má být přístupné každému, má být uměním veřejným. I v tomto případě je však krása podmíněna praktickou účelností. Budoucností umění se stává optofonetika, umělci objevili nekonečné možnosti světla. „Optika, věda světla, stala se vědou zázraků, a filmové umění z ní zrozené zázrakem samotným.“⁹¹ Technické vynálezy a stroje otevřely umění nové cesty; vznikaly čistě fotogenické filmy, pohyblivé optické básně.

Jediným úkolem poezie je podle Teiga vzbuzovat emoce. „Báseň, pravé útočiště moderní senzibility a její nejčistší výraz zbavený nánosů ‚obsahového‘, epického a ideologického, je produktem spirituální akrobacie.“⁹² Status umění se zcela změnil; pojem umění chápaný v tradičním smyslu se rozplynul. „Umění divadelní je všechno umění světa. Je veřejné i intimní. Sport, cirkus i vaše soukromé komedie nestřežených chvil. [...] V novém světě jsou nové funkce umění, které nesnášejí se s dosavadním uměleckým obchodním provozem.“⁹³

2.2.2. Mechanický dům (Jaromír Krejcar)

Druhá stat', o níž chceme ve stručnosti pojednat, Krejcarův *Mechanický dům*, vyšla v desátém čísle I. ročníku *Pásma*. Také Krejcar se zde zabývá především funkcí umění a jeho místem v lidském životě. Zvláštní pozornost věnuje poezii, v níž vidí „jedinou pozitivní lidskou hodnotu“. Nová poezie se podle něj zrodila z každodennosti konkrétního života. Krejcar však užívá pojmu poezie ne ve významu básnictví, nýbrž ve významu poezie života. „Štěstí je poezie a neštěstí je nuda. [...] Holý život je civilizovanému člověku nesnesitelný, protože holý život nemá formu štěstí poezie a jediná možná forma štěstí je tu pak sebevražda.“⁹⁴

⁹⁰ TEIGE, K.: Naše základna a naše cesta. *Pásma*, roč. I, č. 3, s. 1.

⁹¹ Tamtéž, s. 2.

⁹² Tamtéž.

⁹³ Tamtéž.

⁹⁴ KREJCAR, J: *Mechanický dům*. *Pásma*, roč. I, č. 10, s. 1.

Aby mohl člověk plně pochopit umění, musí být nejdříve plně ukojeny veškeré jeho biologické potřeby a musí být materiálně zaopatřen. „Všechna poezie začíná tam, kde končí existenciální starosti.“⁹⁵

Krejcar dále vymezuje vztah poezie a práce, mezi nimiž existuje polaritní napětí. Abychom dosáhli harmonie, musí být obojí v rovnováze. Poezii se má člověk věnovat ve volném čase, ne ji směřovat s prací. Říká-li Krejcar poezie, myslí tím především umění bavit se. „Ve volném čase nechceme jen poezii číst, chceme poeticky jednat. Věnujeme se sportu, věnujeme se zábavě, hrám, tanci, [...] vynalézavosti a každý vynález je faktem poetickým. [...] Šťěstí a poezii zasazujeme jako plodný prvek a hybnou sílu do samotného dění života.“⁹⁶

Krása umění se mu neodmyslitelně pojí se strojovou dokonalostí. „Moderní obrazy nejsou krásné, protože nejsou dokonalé.“⁹⁷ Poezií je podle Krejcara každý výtvar, který dosáhl dokonalosti, básní se modernímu člověku stává celá mechanická civilizace. Tradičně chápané umění považuje Krejcar za odtržené od života a tedy i od poezie. „Potřebám poezie odpovídá lépe všechno ostatní než tzv. umění. Poezie je radost a poezie je v radostné práci.“⁹⁸

Název stati pochází z Krejcarovy úvahy o vztahu moderní práce a moderního umění, k němuž se v textu opakovaně vyjadřuje. „Mechanický dům, k němuž vývoj moderní architektury cílí, bude produktem dokonalé civilizace. [...] Obrovský dům se strašlivou mašinerií není ideálem. Ideálem je spíše prostý stan na břehu řeky, u jehož vrcholku umístěná anténa spojuje vás s celým světem.“⁹⁹ Moderní umění je neodmyslitelně spojeno se strojem, který člověka nejdříve připravil o práci, nyní však otevírá „nové netušené krásy života – dává životu novou poezii.“¹⁰⁰ Soudobá obydlí a jejich zařízení přirovnává Krejcar k pravěkým jeskyním. Je potřeba postavit moderní mechanická stanová města. Inspiraci na zařízení interiérů nových domů nachází Krejcar v kabinách aeroplánů, vlaků a vzducholodí, jimž vévodí prostá účelnost.

Také institucionální náboženství nemůže uspokojovat potřeby moderního člověka. Na místo boha nyní přichází umění. Zatímco náboženství odtrhávalo lidskou pozornost pryč od tohoto světa, „moderní poezie poutá člověka k tomuto světu, stává se náboženstvím z tohoto světa a lidé bez intervence boha jsou k sobě v přiměřeném

⁹⁵ KREJCAR, J: Mechanický dům. Pásmo, roč. I, č. 10, s. 1.

⁹⁶ Tamtéž, s. 2.

⁹⁷ Tamtéž.

⁹⁸ Tamtéž.

⁹⁹ Tamtéž.

¹⁰⁰ Tamtéž.

vztahu. Společnost jest dnešním obřadem, jest náboženstvím. Společenskost uvedena v řád – jest socializace. Cesta je jasná.“¹⁰¹

2.2.3. Slovesné umění nové a proletářské (Bedřich Václavek)

První číslo druhého ročníku *Pásmo* přineslo otištěnou Václavkovu teoretickou stať *Slovesné umění nové a proletářské*. Václavek se zde opět zabývá statusem a funkcí moderního umění a především poezie, na rozdíl od Teiga a Krejčara nahlíží problematiku umění také diachronně; zabývá se jeho zrodem, vývojem i proměnou jeho funkcí.

„Chceme-li mluvit o umění,“ píše Václavek „musíme se dohodnouti: co je umění?“¹⁰² Václavek upozorňuje, že „umění“ neexistovalo odjakživa. Stavitelé pyramid dělali svoji práci a netušili, že jednou bude jejich dílo považováno za umění. Stejně tak každý řemeslník dělal jen svoji práci. „Jak vzniklo naše dnešní umění?“ ptá se Václavek. Původní zručnost a schopnost kvalitní práce byla rozrušena objevem stroje. Přesto však „dosavadní (dnešní) umění kotví na řemeslné bázi. Ale tato báze byla strojovou výrobou definitivně rozbořena. Odtud zoufalá situace všech dosavadních umění, zbavených životní účelnosti.“¹⁰³ Shodně s Krejcarem však Václavek připouští, že stroj „nejen bořil, ale také tvořil“. „Široko přes hranice dosavadního umění vznikají nové kvalitní tvary, vyrobené strojem, a nahrazují nedokonalé tvary výrobků cvičené lidské ruky. Vznikají neskonale dokonalejší, zákonnější tvary, vyrobené strojem.“¹⁰⁴

Proměňuje se také funkce umění. Jestliže dříve plnilo nejrůznější sociologicko-politické funkce, agitovalo a vychovávalo, dnes „dosahuje vrcholu své izolace od životní účelnosti, žije samo pro sebe.“¹⁰⁵ Produkty nového umění jsou abstraktní malířství, čistá hudba, absolutní lyrika, jejich jmenovatelem je životní bezúčelnost. Jedinou důležitou funkcí umění, respektive poezie je funkce estetická, jedinou její snahou je vzbudit ve čtenáři emoce. Avšak i tato emotivní funkce je poezii odpírána, „její jediný účel přebírají jiné prostředky. [...] Film a svět sám jest dnes mnohem emotivnější.“¹⁰⁶ Existence poezie jako takové je podle Václavka značně ohrožena. Společnost stojí před rozhodnutím: „Buď žádné umění, nebo čisté umění. [...] To pochopili v Rusku a jali se vědecky studovati řeč a experimentovati s ní. To dělá u nás

¹⁰¹ KREJCAR, J: Mechanický dům. Pásmo, roč. I, č. 10, s. 2.

¹⁰² VÁCLAVEK, B.: Slovesné umění nové a proletářské. Pásmo, roč. II, č. 1, s. 2.

¹⁰³ Tamtéž.

¹⁰⁴ Tamtéž.

¹⁰⁵ Tamtéž.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 3.

několik málo básníků, kteří pochopili určení poezie ve fázi vrcholného kapitalismu: býti čistou poezií, ryzím lyrismem, dovršením druhu a formy samé. [...] Proletářští teoretici jim lají měšťáků.“¹⁰⁷

Síla poetismu, který je podle Václavka „nutným důsledkem vývoje“, tkví v jeho vědomí vlastních slabostí a ve schopnosti přiznat si stav současné poezie. „V poetismu je vědomí veliké podmíněnosti poezie, její životní neúčelností, tušení jejího konce.“¹⁰⁸

Václavek zaměřuje svoji pozornost také na pojem třídního umění a relativizuje jej. „Umění samo jest pojem třídní, jest luxus. Není sociální nezbytností. Místo beztřídní umění musíme říci beztřídní formy. Neboť *umění* jest pojem třídní.“¹⁰⁹

Václavek se ve stati zabývá také vztahem politiky a umění a upozorňuje především na odlišné cíle oběho. „Člověk, jemuž jde o krásu tvarovou (umělec), musí býti v stálém rozporu s komunistou, člověkem vůle, činu, člověkem typicky obsahovým. Umělci jde v první řadě o dobrý, organický, účelný (umělecký) tvar, komunistovi o realizaci jeho představy nové společnosti – jakoukoli formou.“¹¹⁰ Tohoto rozporu si musí být vědomi umělci-komunisté, pro něž z toho vyplývá jedině: neplést obojí dohromady. Tzv. tendenční umění stojí podle Václavka „vývojově na stupni středověkém, kdy do poezie patřila i politika, filozofie, náboženství a etika.“¹¹¹ Na rozdíl od těch, kteří volají po tendenční poezii, chápe Václavek pojem revoluce širěji než jen jako revoluci politickou. Chce „revolucionovat kulturu“. „Revolučnost politická není vždy revolučností duchovou. My chceme spojovat obé. Pracujeme pro novou společnost a její svět forem.“¹¹²

V závěru přednášky Václavek obhajuje poetismus. „Vytýká se nám často rozpor mezi naší vírou sociální a mezi naším počínáním a názory o umění. Porovnavše obé, dospěli jsme k závěru: Konstruktivism leží úplně na linii příští proletářské kultury, ano kodifikuje první zásady. Poetism má své dobové oprávnění.“¹¹³ Tím se však Václavek ani ostatní umělci z Devětsilu nedistancují od práce na uskutečnění komunistické společnosti, pouze tvrdí, že pro toto uskutečnění jsou vhodnější a ekonomičtější prostředky, než je umění.

¹⁰⁷ VÁCLAVEK, B.: Slovesné umění nové a proletářské. Pásmo, roč. II, č. 1, s. 3.

¹⁰⁸ Tamtéž.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 4.

¹¹⁰ Tamtéž.

¹¹¹ Tamtéž.

¹¹² Tamtéž, s. 5.

¹¹³ Tamtéž.

2.2.4. O humoru, clownech a dadaistech (Karel Teige)

Ve stejném čísle jako Václavkova přednáška byla otištěna také stať Karla Teigeho *O humoru, clownech a dadaistech*. Teige zde věnuje pozornost lidské potřebě smát se, tím více, čím nepříznivější je doba. Podle Teiga je schopnost srdečně se smát velikou lidskou výsadou. A v nové době potřebuje člověk nové prostředky zábavy. Musí být jasné, stručné, překvapivé a „jako veškeré moderní umění musí pracovat se zkratkami, být syntetickým a překvapivým.“¹¹⁴ Teige konstatuje, „že v nové době zrodily se opravdu nové útvary humoru,“¹¹⁵ a chce o těchto útvarech pojednat. Zabývá se zrodem, funkcí a povahou ironie, která je podle Teiga „dcerou skepticizmu“. „Ironie je jediným čestným kompromisem mezi hluboce raněnou duší a světem, s níž se není možno smířit.“¹¹⁶ Přiznává ironii a satíře jistou očistnou schopnost, ale nepovažuje je za smích srdečný a opravdový. „Obecný smutek 19. století zrodil ironický typ humoristů, kteří, jak přiznává Jan Neruda, jdou si pak do koutku zaplakat.“¹¹⁷ Je tedy úkolem moderních umělců a především básníků, aby „učinili z poezie pestrou harlekynádu citů a ze života báječný karneval.“¹¹⁸

Moderní humor se podle Teigeho diametrálně odlišuje od humoru předválečného. „Zaostřil se jednak, a jednak nabyl téměř oblundných proporcí nehorázného NESMYSLU.“¹¹⁹ Nápady, na nichž jsou nové vtipy vystavěny, jsou podle Teigeho „naprosto nelogické, idiotské a peprné“. „Absurdní a idiotské vtipy jsou nutnou potravou inteligentního století. Toto absurdní idiotství [...] je zdravá ventilace přetopeného mozku [...]. Hloupost, toť nejvyšší schopnost být šťasten.“¹²⁰

V anekdotách spatřuje Teige specifický druh básní, zatímco moderní vtipy se podle něj vyznačují především notnou dávkou absurdity, přičemž vtip bývá často způsoben náhodou (např. chyby v tisku). „Ve století páry a elektřiny přiznejme, hlasatelé konstruktivismu a odpůrci nahodilosti a libovůle, že náhoda v této oblasti je velikým umělcem.“¹²¹

Moderní umění, ostatně jako celý svět, by se dal charakterizovat jediným slůvkem – DADA. V této souvislosti věnuje Teige pozornost Tzarovi a jeho dadaistickému hnutí. „Dadaisté si zakládají na svém idiotství jako na privilegiu.

¹¹⁴ TEIGE, K.: *O humoru, clownech a dadaistech*. Pásmo, roč. II, č. 1, s. 6.

¹¹⁵ Tamtéž.

¹¹⁶ Tamtéž.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 7.

¹¹⁸ Tamtéž.

¹¹⁹ Tamtéž.

¹²⁰ Tamtéž.

¹²¹ Tamtéž.

Neberou nic vážně a vědí [...], že také oni nemají pravdu. [...] Nehrozí se absurdity, vědouce, že vše v životě je absurdní.“¹²² Teige upozorňuje na paradoxy hnutí dada, které „je proti filozofii a přináší filozofii, je proti umění a přináší rozmarné a veselé umění.“¹²³ Filozofické kořeny nachází dada v díle Bergsonově. „Je prostě výsledkem intuitivní a skeptické filozofie. Pochybnost o všem klade nade vše.“¹²⁴ Přesto je dadaismus „reakcí vitality proti zhoubě,“ přesto dokáže naplnit lidskou potřebu zábavy a aktivity. „Humor a charakter naší doby, toť dada. Duch dada je duch clowna [...]. Dada uvádí nás do velkolepého cirkusu.“¹²⁵

Taige ve své stati naráží také na problém neaktuálnosti, nemodernosti a nepotřebnosti soudobých, tzv. „moderních“ divadel. Jedinou možnou cestu kromě jejich zániku spatřuje v silné inspiraci cirkusy, kabarety a music-hally, které jediné jsou opravdu moderními. „Čisté komediantství, prosté hnusných konverzačních gest a psychologických grimas. Takové poučení načerpalo v cirku moderní ruské divadlo, Meierhold a Tairov; jediné moderní evropské divadlo.“¹²⁶

Vedle cirkusu byli poetisté okouzleni především francouzskými music-hally, které Marinetti označil za „moderní antiakademické divadlo.“¹²⁷ Music-hally byly tolik oblíbeny zejména pro svoji aktuálnost a proto, že kromě velkolepé a živé podívané nabízely pohled na umění nad všechna nejvzácnější – umění žít.

¹²² TEIGE, K.: O humoru, clownech a dadaistech. Pásmo, roč. II, č. 1, s. 7.

¹²³ Tamtéž, s. 8.

¹²⁴ Tamtéž.

¹²⁵ Tamtéž, s. 9.

¹²⁶ Tamtéž.

¹²⁷ Tamtéž.

3. RECEPCE APOLLINAIROVA DÍLA U NÁS

Silný vliv francouzské moderní poezie na českou meziválečnou avantgardní tvorbu je nepopíratelný. Snad nejzřetelněji se projevuje v souvislosti s Guillaumem Apollinaiem, jehož jméno se stalo v českém kulturním prostředí symbolem moderní básnické tvorby.

Zájem českých umělců o Apollinaira a jeho dílo se u nás objevil již v době před 1. světovou válkou, do níž patří první údajné překlady Apollinairových básní. V roce 1913 referoval Arnošt Procházka v *Moderní revue* o sborníku *Báseň a drama*, v němž byly mj. otištěny také tři příspěvky Apollinairovy. Procházka přeložil báseň *Setkání* a připojil k ní informaci o autorovi.

V lednu následujícího roku vyšla v časopisu *Přehled* o Apollinairovi průkopnická studie, jejímž autorem byl Karel Čapek. Jednalo se o jednu z prvních kritických prací na toto téma vydaných za hranicemi Francie.

Ještě před válkou se překladům Apollinairovy poezie věnoval také Stanislav Kostka Neumann, zkušený překladatel díla Baudelairova a Rimbaudova, který v únoru 1914 přeložil do češtiny báseň *Zvony*. Apollinaire však Neumanna nezaujal pouze jako básník, ale také jako teoretik; z Neumannova civilizačního optimismu je jasně patrná inspirace francouzským vzorem.

Po válce, v březnu 1919, přeložil Josef Čapek vůbec první báseň z Apollinairovy nové básnické sbírky *Kaligramy*, báseň *Předpovědi*. Překlad vyšel v revui *Cesta* opatřen poznámkou oznamující smrt francouzského básníka polského původu, Guillaumea Apollinaira, vlastním jménem Wilhelm Albert Wladimir Alexandr Apollinaris de Kostrowitzki. Zemřel v Paříži, 9. listopadu 1918, ve věku 38 let.

Zájem českých umělců o Apollinairovu tvorbu se ale neomezoval pouze na oblast poezie. Roku 1919 přeložil mladičkový Artuš Černík kapitolu z Apollinairova *Zavražděného básníka*, v roce 1922 byl vydán Šaldův překlad *Pražského chodce*.

3.1. Odezva na Apollinairovu báseň *Pásmo*

Zásadní podíl na Apollinairově popularitě mezi mladými českými avantgardními autory je však po právu připisován vynikajícímu překladatelskému počínu Karla Čapka, který se s grácií a profesionalitou zhostil nelehkého úkolu přeložit *Pásmo*, Apollinairovu světově proslulou báseň. Jeho výjimečně zdařilý překlad této lyrickoepické polytematické básnické skladby byl poprvé uveřejněn již v únoru 1914

v časopisu *Červen*¹²⁸, knižní vydání vyšlo však až po válce, v červnu 1919, v nakladatelství Františka Borového, opatřeno vynikajícími linoryty Josefa Čapka. O překlad Apollinairova *Pásma* se vedle Karla Čapka pokoušeli např. Pavel Kopta nebo Karel Sýs, avšak jejich práce zdaleka nedosahovaly kvalit překladu Čapkova.

Apollinairovo *Pásma* znamenalo pro moderní literaturu takové novum, že podle ní byl pojmenován i nově vzniknuvší specifický literární žánr – žánr pásma. Vyznačoval se především polytematičností, volným tokem básnického vědomí, řazením jednotlivých obrazů za sebou a vedle sebe bez zjevné příčinné souvislosti, vysokou měrou imaginace a kontrastním vrstvením jednotlivých motivů, mezi nimiž se přechody uskutečňují formou filmové metody montážního střihu. Každý verš básně-pásma se tak stal zcela autonomní a svébytnou, kompozičně uzavřenou jednotkou, malou básní v básni.

Geniální překlad Apollinairova *Pásma* vzbudil mezi českými básníky rozruch a odezvu jako málokteré jiné literární dílo. V podstatě po celá dvacátá léta vznikala tu zdařilejší, tu méně zdařilá česká pásma, explicitně se hlásící k francouzskému originálu.

První vlna českých děl reflektujících Apollinairovu báseň se zvedla již v roce 1921, kdy vznikl Kalistův *Růženec*, Wolkerův *Svatý Kopeček* a Bieblův *Jeden den doma*. Koncem roku 1922 byl vydán *Revoluční sborník Devětsil*, v němž byla mimo jiné obsažena také Nezvalova lyrickoepická skladba *Podivuhodný kouzelník*. Aluze na Apollinairovu prózu *Zahnívající čaroděj*¹²⁹ je v tomto případě patrná již z názvu básně. Také *Podivuhodný kouzelník* je psán v té době v Čechách objevenou pásmovou formou. Jednotlivé motivy za sebou následují bez vnější logiky, převládají volné asociace, důležitou roli hraje obraznost a metaforičnost. Pravidelný verš se střídá s veršem volným, nechybí moderní a oblíbená básnická figura asonance, jazyk se vyznačuje přirozeností a spádem mluveného slova. Apollinairův vliv lze spatřovat také v Píšově rozhodnutí zcela vypustit ze své sbírky *Nesrozumitelný svatý* z roku 1922 interpunkci.

Vrcholu však „pásmová“ odezva dosáhla až ke konci dvacátých let. V roce 1927 píše Nezval *Akrobata* i *Edisona*, podle obecného soudu jedny z nejlepších děl první poloviny 20. století, v tomtéž roce vydává Vilém Závada svoji prvotinu *Panychida*. Řadu českých pásem uzavírá v roce 1929 Bieblova polytematická skladba *Nový Ikaros*.

¹²⁸ KROUPA, A.: Apollinaire známý a neznámý. Odeon, Praha 1981.

¹²⁹ Překlad převzat z: KROUPA, A.: Apollinaire známý a neznámý. Odeon, Praha 1981. Možný také překlad *Zahnívající kouzelník*.

3.2.1. Monotematicičnost versus polytematičnost

Zdeněk Pešat, který se Apollinairovým vlivem na české avantgardní umělce zabýval především v 60. letech (např. ve studii otištěné roku 1966 ve sborníku *Smysl a struktura literárního díla*), rozeznává v české „pásmové“ tvorbě dvojí způsob reakce na francouzský originál.

Pro první skupinu českých pásem je podle Pešata charakteristická jejich monotematicičnost, často spojená s určitou obsahovou nedramatičností a formálním konzervatismem (většinou zůstává zachována interpunkce i pravidelný verš). Metoda stříhu zde nenachází uplatnění, neboť není potřeba „přeskakovat“ z jednoho tématu na druhé. Tento typ pásem se originálu blíží zejména metodou volných asociací, rozumově nespoutaným řazením výjevů, které ovšem (na rozdíl od originálu) různě variují a rozvíjejí stále jeden a tentýž leitmotiv.

Mezi čelného představitele monotematicky laděných pásem řadí Pešat Wolkerův *Svatý Kopeček*, ale také Bieblův *Jeden den doma* nebo Kadlecovu *Svatbu* (která však vyšla až šest let po svém vzniku, v roce 1927, ve sbírce *Svatá rodina*). Vznik těchto raných děl pásmového charakteru tedy spadá do počátků 20. let 20. století. Jak bylo již řečeno výše, vzniká v téže době také Nezvalův *Podivuhodný kouzelník*, který je však podle Pešatova mínění již na půli cesty k druhému, polytematickému typu.

Pro druhou reakci je naopak typický silný příklon k polytematičnosti, k formálnímu rozvolnění a výrazná tendence k imaginativnímu zobrazování světa. Tyto polytematické básnické skladby mají k originálu nesporně blíže než pásma monotematická, neboť i Apollinairův originál je výrazně polytematickou záležitostí.

Za stěžejní díla druhé skupiny považuje Pešat Nezvalova *Akrobata*, Beiblova *Nového Ikara* a Zavadovu *Panychidu*, tedy vrcholné básně českého poetismu.

3.2.2. Stručná charakteristika Apollinairova Pásma a jeho komparace s vybranými pásmo českými

3.2.2.1. Apollinairovo Pásma

Apollinairova slavná polytematická básnická skladba *Pásma*¹³⁰ vznikala v roce 1912, otištěna byla v dubnu 1913 jako úvodní báseň *Alkoholů*, sbírky Apollinairovy poezie z let 1898–1913.

¹³⁰ V práci jsme vycházeli výhradně z Čapkova překladu *Pásma*, nikoliv z francouzského originálu.

Pásmo se stalo symbolem nové moderní poezie, která silně popírala dosavadní tradiční básnické postupy a konvence. Namísto přehledné monotematickosti volil básník zběsilou polytematickosti, chaos umocnil důsledným vypuštěním interpunkce, také časté střídání mluvnických osob lyrického subjektu (leckdy i v rámci jednoho verše) znamenalo formální inovaci.

Apollinairův světoběžník se obdivuje krásám civilizace, ladné siluety Eiffelky, naslouchá stádům řvoucích a křičících autobusů. Ptáky jako dokonalý „výrobek“ přírody srovnává básník s aeroplánem, dokonalým vynálezem lidským, zrozeným ve věku technické modernizace a civilizace. Jak rychle se v Apollinairově době veškerý život a pokrok řítí kupředu, že zastaral, sotva se zrodil, dokazují světově proslulé úvodní verše *Pásma*: „Tím starým světem přec jsi znaven na konec/Pastýřko Eiffelko jak bečí stáda mostů dnes/Řecký i římský starověk se Ti už přežily/Zde antické se zdají být už i ty automobily“¹³¹.

Jedinou konstantu, k níž je možno se vždy znovu a znovu vracet, a to i v moderní uspěchané době, nachází básník v křesťanství: „Jen náboženství zůstalo docela nové jenom ono/Zůstalo prosté jak hangáry v přístavu avionů/Jediné neantické v Evropě křesťanství je/Evropan nejmodernější jste vy ó papeži Pie“¹³².

V posledním verši nacházejí uplatnění dvě Apollinaiem hojně využívané básnické figury; apostrofa a konkretizace. Básník však neoslovuje pouze živé osoby, ale např. také Eiffelovu věž (viz citace výše). Konkretizace prostupují celou básní, od počátku až ke konci. „Mám rád tu pěknou ulici průmyslu a píle/Ležící v Paříži mezi třídou des Ternes a ulicí Aumont-Thiéville [...] Jsi velmi zbožný a René Dalize tvůj nejstarší kamarád/Má církevní obřady jako ty nade vše rád [...] Z koruny žhavých plamenů pozřela na mne Panna v Chartres/Krev vašeho Svatého Srdce mne zalila na Montmartru [...] Jich zápach plní síň nádraží Saint Lazar [...] Někteří z emigrantů se zdrží a pobývají tu/V brlozích ulice des Rosiers nebo des Ecouffes [...] Chceš domů pěšky jít a míříš stranou Auteuile/Spát mezi svými modlami z Oceanie a Guineje“¹³³.

Vedle konkretizace uplatňuje Apollinaire v díle i další básnické figury, např. enumerace. „Letmo se blíží havrani sovy sokoli naši ptáci/Z Afriky přicházejí ibisi/marabuti/plameňáci“¹³⁴, nebo působivou anaforu. „Po celou dobu se v kolejní kapli

¹³¹ APOLLINAIRE, G.: *Pásmo*. In KROUPA, A.: *Apollinaire známý a neznámý*. Odeon, Praha 1981, s. 56.

¹³² Tamtéž, s. 56.

¹³³ Tamtéž, s. 56–65.

¹³⁴ Tamtéž, s. 58.

modlíte/Zatím co věčná spanilá hlubina ametystná/Oblévá navždy planoucí glorii
Krista/Tot' krásná lilile již všichni pěstíme/Tot' rusovlasá pochodeň jež větrem
nehasne/Tot' bledý a nachový syn bolestiplné ženy/Tot' strom vždy modlitbami všemi
přetížený/Tot' dvojmocnina cti a věčnosti/Tot' hvězda o cípech šesti/Tot' Bůh jenž
v pátek mře a v neděli vzkříšen jesti/Tot' Kristus který k nebi lépe než letci vzlétá.¹³⁵
Z těchto veršů se jasně ozývá silný motiv víry, motiv vztahu mezi člověkem a Bohem,
který není nikterak křiklavě pointován, ale o to intenzivněji působí na čtenáře.
Obraznost některých Apollinairových metafor je strhující, posuďte sami. „Sépií
hlubinných se děsí oči naše/A v chaluhách plují ryby obrazy Mesiáše.“¹³⁶

Určujícím motivem Apollinairova *Pásma* se však stává světoběžnictví lyrického
subjektu, jenž pije „láh palčivý jako života bol“. Lyrický subjekt se vydává na pouť
kolem světa, z rodné Francie utíká do všech světových stran, do všech světadílů, aby se
k smrti unaven, vyčerpan, a šťastný vrátil zpět domů, do rodné Paříže, aby po divoké
noci vychutnal ticho, krásu a klid čistého, břeškného rána, v němž pouze „mlékaři zvoní
bandaskami v ulicích“¹³⁷. Toto světoběžnictví, neschopnost nebo nechut' setrvat chvíli
na jednom místě, neustálé nutkání někam jít, běžet, letět se projevuje mj. tematickými
skoky. „Jda na Hradčany nahoru a poslouchaje k večeru/Jak v hospodách české písne
zpívají/Hle jsi uprostřed melounů v Marseilli/Hle jsi v Koblenci v hotelu s obrem na
vývěsní tabuli/Hle sedíš v Římě pod japonskou mišpulí/Hle jsi v Amsterdamu s dívkou
jež je ošklivá a tobě hezká se zdá“¹³⁸.

Těžko rozhodnout, zda lyrický subjekt pohání silná touha poznat svět, všude být
a všechno vidět, nebo strach zastavit se a pohlédnout na sebe sama, těžko rozhodnout,
zda jeho světoběžnictví je výrazem jeho dobrodružné povahy, či útekem před sebou
samým. Přikláním se však k prvním variantám.

Převažující lehký až lehkomyšlný tón básně je místy postaven do ostrého
kontrastu k pasážím sice krátkým, zato svíravě temným, z nichž básník dává tušit svůj
splín, nejistotu, touhu po lásce, která možná již nepřijde, strach a zklamání z chvíle, kdy
poznal „své vlastní rysy“. Tyto temněji laděné partie tvoří nepostradatelnou součást
básně a s optimistickým tónem se nacházejí v dialektické jednotě protikladů, neboť od
smíchu je jen krůček k slzám, od lásky k nenávisti, od života pouhý krůček ke smrti.

¹³⁵ APOLLINAIRE, G.: *Pásma*. In KROUPA, A.: *Apollinaire známý a neznámý*. Odeon, Praha 1981, s. 57.

¹³⁶ Tamtéž, s. 60.

¹³⁷ Tamtéž, s. 65.

¹³⁸ Tamtéž, s. 61.

Právě díky těmto ponuřejším tónům vyznívá báseň tak autenticky; díky nim jí nehrozí samoučelná povrchní poetická hravost, k níž sklouzla nejedna z českých avantgardních básní.

Vše, co je v *Pásmu* stavěno do kontrastu (smutek – smích, láska – smrt, noc – jitro, krása – ošklivost), zároveň splývá v jedno. Také Apollinarovo „já“ a „ty“ se nejen sváří, ale i snoubí. Subjekt oslovující se zároveň stává subjektem oslovovaným, jako by hovořil sám k sobě, sám sebe přesvědčoval, sám sobě domlouval, sám sebe poznával a prostřednictvím odosobněné druhé osoby plurálu se přiznával ke svému vlastnímu studu a rdění. Stačí kratoučkový úryvek na ukázkou, jak rychle mění lyrický subjekt gramatické osoby. „Kdybys žil v dávné době do kláštera šel bys bez prodlení/Rdíte se studem když se sami chytete při modlení/Sobě se vysmíváš a smích tvůj plá výhní pekelnou.“¹³⁹ Nebo: „Dnes jdeš po Paříži ženy jsou krví znamenány/Bylo to na sklonku krásy jen nerad toho vzpomínám [...] V dvaceti láskou trpěl jsi a ve třiceti zas/Jak blázen žil jsem a ztratil jsem svůj čas.“¹⁴⁰ Všechny gramatické osoby však vypovídají o jednom – o lyrickém subjektu.

Občas básní probleskne hra se slovy, v těchto momentech jako by Apollinaire tvořil *Pásmo* na míru teoretickým požadavkům poetismu. „Praví že napodobí co uměl už Šimon kouzelník/Křičí že zná-li létat má slouti záletník. Andělé létají lehce kolem hezkého letce.“¹⁴¹

Hru s výrazem uplatnil Apollinaire, resp. Čapek i v samém závěru básně, kde figura opakování a retardace umocňuje atmosféru usínání. „Sbohem sbohem jsi ospalý/Slunce ut'atá hlava/Se kuku kutálí.“¹⁴²

Oproti klasické básnické formě dochází v *Pásmu* k veršovému rozvolnění; pravidelný rým (který převažuje) se střídá s volným veršem. Básník využívá také možností asonance, shody koncových samohlásek, která mu poskytuje větší tvůrčí svobodu než klasický rým.

Čapkovi se v jeho mistrovském překladatelském počínu podařilo vystihnout i Apollinairovu specialitu, tzv. lomené rýmy (hlasitě/sytí tě).

V básni lze spatřovat i jisté autobiografické prvky; ostatně ztotožnění autora se svým lyrickým subjektem není v poezii ničím neobvyklým. Tak i Apollinairův lyrický

¹³⁹ APOLLINAIRE, G.: *Pásmo*. In KROUPA, A.: *Apollinaire známý a neznámý*. Odeon, Praha 1981, s. 60.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 63.

¹⁴¹ Tamtéž, s. 58.

¹⁴² Tamtéž, s. 65.

subjekt přátel s René Dalizem a stejně jako básník je „v Paříži od soudce vyslýchán/Jak zločinec do vězení dán.“¹⁴³

Pásmo znamenalo ve své době vrchol inovace, a to především po stránce formální. Zrušilo interpunkci, zavedlo polytematičnost, veršové schéma se značně rozvolnilo. To vše se stalo základem pro budoucí moderní poetickou tvorbu.

3.2.2.2. Pásmo a Svatý Kopeček

Mezi první česká pásma inspirovaná francouzským vzorem patří Wolkerův *Svatý Kopeček* z roku 1921. Těžko říci, zda mezi těmito dvěma básnickými skladbami, *Pásmem* a *Svatým Kopečkem*, existuje více shod nebo rozdílů.

Wolkerova inspirace francouzskou básní je zcela nepopiratelná. Stejně jako Apollinaire nechává Wolker volný průchod své fantazii, jednotlivé asociace řadí vedle sebe a k sobě bez zvláštní rozumové kontroly, stejně jako Apollinairův je i jeho verš rozvolněný, přestože koncovky se rýmují. Využívá stejných básnických figur, uplatňuje především anaforu (viz níže), konkretizaci (tak jako Apollinaire jmenuje Dalize, vzpomíná Wolker své přátele z Kopečku: „zde je Franta, Josef, Janek a Eman, nad ostatní vynikající kolohnát“¹⁴⁴ nebo „Vida, tu Karel Šnajdr, můj prastarý kamarád“¹⁴⁵) a enumerativní pojmenování („ulice, komíny, tramvaje, noviny, sklepníci vstoupili na nebesa“¹⁴⁶).

Wolker se však ve srovnání s Apollinaiem projevuje ve své básni poněkud konzervativněji: zachovává interpunkci a především – jeho asociace rozvíjejí, rozmnožují a dokreslují stále jeden a týž leitmotiv, jímž je Wolkerova autobiografická vzpomínka na prázdniny u prarodičů na Svatém Kopečku u Olomouce. Apollinairovu polytematičnost nahrazuje tradiční monotematicnost.

Celkově působí Wolkerova báseň klidněji, harmoničtěji; je v ní patrný dětský naivismus a prostota. Zatímco u Apollinaira hraje motiv dětství vedlejší roli, u Wolkeru se stává podstatou básně. Dětskýma očima je zde nahlížen svět: příroda, kamarádi, umírající babička, dělníci z továrny Kosmos, jako „dospělého chlapce“ charakterizuje lyrický subjekt sám sebe, dětsky naivní je i Wolkerovo odhodlání změnit svět („a nemoc nechodí jen po lidech, ale i po horách a po celém světě,/na modré pasece my

¹⁴³ APOLLINAIRE, G.: *Pásmo*. In KROUPA, A.: *Apollinaire známý a neznámý*. Odeon, Praha 1981, s. 61.

¹⁴⁴ WOLKER, J.: *Svatý kopeček*. In VLAŠÍN, Š.: *Jiří Wolker*. Melantrich, Praha 1980, s. 248.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 247.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 246.

chlapci se shodli, že, světe, uzdravíme tě¹⁴⁷). Apollinaire si ambice tohoto druhu neklade, není ani tak naivním „dítětem“, ani tak zaníceným socialistou jako mladý Wolker.

Je tu ještě jeden důležitý rozdíl – ve Wolkerově *Svatém Kopečku* nenalezneme apollinairovský svár mezi „já“ a „ty“. Naopak, Wolkerův lyrický subjekt se stává součástí, nepatrnou a přece nenahraditelnou součástí okolního světa; jeho „já“ splývá s celým tímto světem v jedno velké dobromyslné „my“. „Už nejsem já, už nejste vy, jsme jediný život s rukama dvaceti,/jsme vlající fábor s radostmi a bolestmi ve spleti,/jsme modrooký dělník a denně se chodíme modlit do fabriky v Marientalu,/jsme ocelový drvař a líc máme tvrdou jak skálu,/jsme ubledlý Bertin, knihař, který se oženil před dvěma měsíci,/jsme osmahlý čeledín se sluncem na polích klečící,/jsme pokorný krejčí, který šije ještě pokornější šaty,/jsme raněný voják na dovolené s rukou pohřbenou do rakve z bílé vaty,/jsme prašpatný právník, který však přece ve III. semestru udělal státnici,/jsme kteří jsme: chlapci na lošovské silnici.“¹⁴⁸

Wolkerova dětská prostota se promítá i do výrazu jeho básně; básník se ve shodě s dobovými požadavky, především však ve shodě se svým naturelem vyjadřuje velmi jednoduše a jednoznačně. Tato jednoduchost místy přerůstá ve formální primitivismus; některá svá přirovnání jako by Wolker našel v dětském slabikáři („podél silnice rostou domky jak hříbky“¹⁴⁹). S jeho dětským pohledem na svět dobře korespondují i hojně užívaná deminutiva: „pokorným řemeslníčkům dobrou zeměkouli do rukou vložili,/osázíme ji stromy, domečky, láskou a automobily“¹⁵⁰.

Jako téměř do každého uměleckého počinu, promítají se i do Wolkerova *Kopečku* dobové ideály a odhodlání: „Bída je široké moře a chudí hledají přístavy,/slunce je veliký revolucionář, den zboží a přes noc jej zase vystaví,/my máme raději červené panenky než staré, chamtivé vdovy,/vyprávíme si o velikém Rusku a statečném Leninovi“¹⁵¹. Doba se však odráží i ve verších Apollinairových: „Čteš letáky ceníky plakáty jež zpívají hlasitě/Toť dnešní poesie zatím co prosou žurnály sytí tě“¹⁵². Tento verš dokonale vystihuje poetistický náhled na podstatu nového, každodenního umění. Kolikrát Teige s Nezvaletem referovali o tom, že plakát je nejmodernějším

¹⁴⁷ WOLKER, J.: Svatý kopeček. In VLAŠÍN, Š.: Jiří Wolker. Melantrich, Praha 1980, s. 247.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 248.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 248.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 247.

¹⁵¹ Tamtéž, s. 247.

¹⁵² APOLLINAIRE, G.: Pásmo. In KROUPA, A.: Apollinaire známý a neznámý. Odeon, Praha 1981, s. 56.

uměním doby (vedle filmu, samozřejmě), kolikrát prohlašovali, že umění je součástí života, nikoliv věcí uzavřených akademií.

Wolkerův *Svatý Kopeček* vyznívá harmonicky, idylicky. Tato idyla a pocit bezpečí pramení jednak z básnickovy důvěřivosti k světu, z jeho víry v dobro, jednak z prostředí domova, jehož hranice Wolker, na rozdíl od neklidného světoběžníka Apollinairova, vůbec nepřekročí.

A přece se i v *Kopečku* najde moment smutku a bezmoci nad nezastavitelně plynoucím časem. Wolkerovy verše – rozhovor bujného mládí s umírající babičkou – patří mezi nejdojemnější v české poezii vůbec. Kontrast k babiččinu stáří a umírání netvoří pouze mladičkový lyrický subjekt, nýbrž i kvetoucí jarní příroda. A právě v těchto verších se objevuje jedinkrát svár podobný apollinairovskému „já“ – „ty“. Neboť, jak napsal Wolker v jiné své básni, „v umírání musí být každý sám“. „Když jsem jak děčko byl nemocný, tož jste mi, babičko, pomeranče nosívala,/až dětská nemoc se nakonec jak dřevěná hračka rozlámala,/já bych vám také rád něco přinesl, však vy už si hrát nemůžete,/svačinu u stolu pojídám, za okny třešně kvete, o svém životě vám vykládám s velikou silou a nadějí, mysle, že mladá slova jak teplý čaj srdce vám zahřejí,/já zdravý jsem ještě a myslím, že smrt je jen nemoc jak ostatní nemoci,/chtěl bych vám rukama svýma od všeho bolestného pomoci,/ ale vaše oči – dvě černé nitky, a na nich tělo jak těžká rána visí,/stále jen říkají: něco jiného my – a něco jiného ty jsi!“¹⁵³

Wolker, „dospělý chlapec, student a socialista,/věřící v sebe, železné vynálezy a dobrého Ježíše Krista“¹⁵⁴, se bojí loučení, neboť „s tím, s čím se nejvíce loučíváme, jsme nejméně rozloučeni“¹⁵⁵. „Bolest je [mu] života půl a láska život celý“¹⁵⁶.

Stejně jako Apollinaire i Wolker věří v Boha, jeho víra je však niternější, intimnější. „Já jsem ve zvonu srdcem a bijí do jeho stěn,/aby každý věřící to slyšel a byl z toho potěšen,/tato krása je příliš těžká pro člověka jediného,/moji přátelé jdou za hlasem zvonu okusit se mnou štěstí všeho,/ale i pro nás je příliš veliké a těžké toto štěstí,/dej, Bože, ať všichni lidé jsou naši přátelé, ať přijdou a pomohou nám je nésti,/aby nám nepadlo, nerozbilo se a neporanilo této spící dědiny,/člověk by umřel už tím, že zůstal by na světě jediný.“¹⁵⁷

¹⁵³ WOLKER, J.: *Svatý kopeček*. In VLAŠÍN, Š.: Jiří Wolker. Melantrich, Praha 1980, s. 246.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 246.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 249.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 250.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 250.

Srovnáním *Svatého Kopečku a Pásma* se pouze potvrdilo to, co bylo řečeno již výše: že obě básně mají sice mnoho společného, ale v mnoha aspektech se naopak odlišují. Wolkerovi chybí Apollinairův hravý nadhled; cítíme, jak vše, co ve své básni píše, myslí smrtelně vážně, jak mu vše trhá srdce. A snad právě proto je jeho báseň „prostá a statečná jak obrázek panny Marie“¹⁵⁸.

3.2.2.3. Pásmo a Podivuhodný kouzelník

Ve stejném roce jako Wolkerův *Svatý Kopeček* vzniká Nezvalův *Podivuhodný kouzelník*, věnovaný Jiřímu Mahenovi. Tato báseň-pásmo (jak již bylo řečeno na jiném místě této práce) odkazuje na Apollinairovu tvorbu již svým názvem. Od *Pásma* i *Svatého Kopečku* se *Podivuhodný kouzelník* liší svým značným rozsahem. V umění však neplatí přímá úměra „čím více, tím lépe“, a to, bohužel, ani v tomto případě.

Po Apollinairově vzoru vypustil Nezval ze své lyrickoepické básně veškerou interpunkci a namísto klasické monotematicnosti volil polytematicnost. Vzal si však, zdá se, příliš velké sousto. „Místy jste měli dojem, že se Nezval dusí vlastní svobodou, již nedovedl vtisknout zákon a která se proměňovala v bludnou anarchii.“¹⁵⁹

Hlavním „hrdinou“ jeho básně je podivuhodný kouzelník, jenž (stejně jako Apollinairův lyrický subjekt) prochází světem a dostává se do nejrůznějších situací. Setkává se s tajemnou jezerní dámou, s níž vede formálně i smyslově poněkud „nedotažený“ dialog, stává se svědkem lidského utrpení a nespravedlnosti, připravuje revoluci, ocitá se tváří v tvář smrti. Určitými verši Nezval silně připomíná francouzský vzor. „A zatím jsem madridským vozkou a číšníkem v Londýně/Přestonav nemoc tu mořskou dal jsem se k marině/Pařížská děvčátka vás mám rád/umíte naznak milovat.“¹⁶⁰

Také Nezval využívá různých básnických a kompozičních figur; shodně s Apollinaiem se v jeho díle objevuje apostrofa, anafora, opakování, pravidelný rým. Nově Nezval užívá tzv. rýmové echo (v trysku/vodotrysku), jež se však podobá Apollinairovým lomeným rýmům, a různě variovaný refrén.

¹⁵⁸ WOLKER, J.: Svatý kopeček. In VLAŠÍN, Š.: Jiří Wolker. Melantrich, Praha 1980, s. 248.

¹⁵⁹ PÍŠA, A. M.: Dvacátá léta: kritiky a stati. Československý spisovatel, Praha 1969, s. 303.

¹⁶⁰ NEZVAL, V.: Básně noci. Fr. Borový, Praha 1948, s. 38.

3.2.2.4. Pásmo a Akrobat

V roce 1927 píše Nezval další, nikoliv však poslední, ze svých básní-pásem, *Akrobata*. Tentokrát skladbu věnuje Vladislavu Vančurovi. Od doby, kdy psal Podivuhodného kouzelníka, Nezval značně umělecky vyzrál.

Stejně jako *Pásmo* je i *Akrobat* polytematickou, lyrickoepickou skladbou. Co se formální stránky věci týče, vypustil Nezval již téměř klasicky interpunkci. Nezvalovy verše jsou po francouzském vzoru rozvolněné; tentokrát je však již nesvazuje rým – Nezval plně aplikoval osvobozující metodu asonance. Využil také klasického opakování slov a refrénovitého vracení se mírně variovaných motivů, anaforu, enumeraci, gradaci a retardaci, kontrastně položené vedle sebe. Silný kontrast se občas objevuje i v rámci jediného verše, místy lze hovořit o oxymorónech. „Jeho nohy byly chromé stářím jinocha/jeho nohy byly chromé mládím muže.“¹⁶¹

Nově se v *Akrobatovi* uplatňuje alegoričnost. Alegoricky řeší Nezval i otázku náboženství a víry, přirovnává svého akrobata k Ježíši Kristu. „Rozšířila se pověst o tomto muži/jenž prý léčí svou gestikulací chromé od narození/a vesnice doprovázely svá procesí o berlách.“¹⁶²

Ve spojení s postavou tajemného akrobata se vrací apollinairovský motiv světoběžnictví; stejně jako lyrický subjekt *Pásma* i Nezvalův akrobat prochází celým světem („byl očekáván příchod akrobata/jenž krácel po laně z madridské katedrály/přes Řím Paříž Prahu až na Sibir“¹⁶³), avšak motivace jejich cest se různí. Zatímco Apollinaire se stává veselým, dychtivým světoběžníkem, aby všechno viděl, všude byl, aby mohl plnými doušky pít život, aby mohl spočinout v náručí dívek z celého světa, aby se mohl šťasten a k smrti vysílen životem vrátit domů, Nezvalův Akrobat prochází světem ustavičně cosi hledaje. Hledání je určující prvkem podstaty jeho bytí („záhadná komediantka jež hrá Jenovefu/budeš ji hledati po celý život ve všech městech/je to cizinka“¹⁶⁴). Akrobat nemá žádné doma, kam by se mohl vrátit, akrobat touží po víře, ale nedokáže věřit. Jeho smutná postava udává tón celé básnické skladbě, sjednocuje ji, stává se její bází. Akrobat prochází světem, hledaje naději, lásku a víru, avšak z každého jeho kroku a činu je cítit posmutnělá marnost, i „pomalovaný perník mu chutná smutně, tak jako všechny ženy, jichž se dotýká“¹⁶⁵.

¹⁶¹ NEZVAL, V.: *Básně noci*. Fr. Borový, Praha 1948, s. 134.

¹⁶² Tamtéž, s. 100.

¹⁶³ Tamtéž, s. 98.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 112.

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 112.

Apollinairova hravost se z Nezvalova díla zcela vytratila. Akrobatovo štěstí se vždy mísí se smutkem. V tomto spojování protikladů lze vidět další styčný bod mezi Pásmem a Akrobatem. Nezvalovy verše „jsi lenivý/a písňě tě rozpláčou steskem v němž jsi šťasten“ evokují atmosféru Pásma.

Obě básně také zpracovávají motiv samoty, avšak každá trochu jinak. Zatímco Apollinairovi se samota pojí s klidem rána přicházejícím po divoké noci, s klidem člověka, jenž se snad až přespříliš nasytil života, Nezvalovi se Apollinairovo „jsi sám“ stává refrémem, který postupně sílí a graduje: „Jsi tak sám/nevíš komu by sis postěžoval/a nikdo se nedozví že největším tajemstvím je bolest“¹⁶⁶. V akrobatově samotě není ani kousek klidu, spíše jakási rezignace, otupění životem, neustálým hledáním a nenacházením.

K melancholii samoty se navíc přidává temný tón války. „Hvězdy svítí a tvé piano mlčí v černém pokoji/nevíš co je to ultimatum ale listovní tajemství je zrušeno [...] všechny mosty jsou střeženy/a pozdě k ránu projel nepozorovaně tajemný vozík/to je válka.“¹⁶⁷ V těchto verších se Nezval přibližuje tónu hlaváčkovsko-máchovskému, kdy „každé klekání je očekáváno s posvátnými prosbami ke hvězdám“¹⁶⁸.

Ani Apollinairovo okouzlení moderními technickými vynálezy, civilizací a krásou velkoměst Nezvalův akrobat nesdílí. Naopak je přetavuje v tísnivou nedůvěru, tváří v tvář cizímu městu se jej zmocňuje strach. „To je město bez cíle/odpadky obědů/a smutné kanály připomínající život spodin/touláš se ráno v tržnici/k níž proniká zápach tabáku a vlhké chrchly lokálů/továrny dělají věčný soumrak/chtěl bys žít/nechápage otroctví mechanismu průmyslových čtvrtí.“¹⁶⁹

Před tímto neútešným světem spěchá akrobat hledat útočiště – kam jinam než – do jižních krajín. Avšak stále utíká; před sebou i před světem, nevěda kam, nevěda proč, „pije noci jak černou kávu“, ale pouze „alkoholické panenky/prskavky jimiž nevzplaneš/propálené kalhoty/to je výsledek tvých chimér“, to je výsledek akrobatova putování bez cíle.

Existují i světlejší místa v básni, která ovšem nedosahují takové působivosti, a báseň jaksí narušují. Narušují atmosféru básně a mohou působit dojmem, že Nezval si „jen tak rýmuje“, sám pro sebe, z dlouhé chvíle. Tento pocit se čtenáře místy zmocňuje i nad tak skvělými texty, jakými jsou *Akrobat* a *Edison*.

¹⁶⁶ NEZVAL, V.: *Básně noci*. Fr. Borový, Praha 1948, s. 111.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 115.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 117.

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 119.

Oproti nekompaktnímu, myšlenkově i tvárně slabému *Podivuhodnému kouzelníkovi* představuje *Akrobat* v Nezvalově tvorbě jasný krok vpřed, přestože není ani tak odzbrojujícím způsobem naivní jako Wolkerův *Svatý Kopeček*, ani tak svižný a formálně dokonalý jako Apollinairovo *Pásmo*.

3.2.2.5. Pásmo a Edison

Ve stejném roce jako *Akrobat* vzniká také další Nezvalovo pásmo, slavný *Edison*. Jestliže pro *Podivuhodného kouzelníka* a částečně ještě i pro *Akrobata* platila Píšova slova, že Nezval „byl zdoláván překypující náturou své obraznosti, již nedovedl zvládnout uměleckou technikou“¹⁷⁰, v *Edisonovi* dokazuje básník pravý opak.

Jen těžko bychom hledali v české poezii báseň formálně dokonalejší, kompozičně promyšlenější, výrazově pregnantnější. I kritik Píša ocenil precizní práci s kompozicí. „Báseň ve svých pěti zpěvech má dostředivý koncepční obrys, není tu bludné a samoučelné rozevláté fantasknosti, básníkovy opojení se kondenzuje a nemá okamžiků hluchých [...] Suverénní zvládnutí prozrazuje kompoziční hra refrénů a províjení motivů [...] Vnější pomůckou kázně byla tu pravidelná forma šestistopého trocheje, který však pod dotekem Nezvalovým nabývá lehkosti, pružnosti a jemné odstíněnosti.“¹⁷¹

Celá báseň je pečlivě protkána základním refrémem, který se vyjevuje ve dvou protilehlých pólech, dokonale tak zachycujíc životní napětí mezi nimi. „Bylo tu však něco těžkého co drtí/smutek stesk a úzkost z života i smrti“¹⁷² a zároveň „bylo tu však něco krásného co drtí/odvaha a radost z života i smrti“¹⁷³. V závěru Nezval dosahuje kompozičního vrcholu, když oba protikladné póly spojuje v jedno: „bylo tu však něco krásného co drtí/zapomnění na stesk života i smrti“¹⁷⁴. Tento refrén je různě variován přítomen téměř v každé strofě básně. Objevuje se i v charakteristice lyrického subjektu, jenž o sobě říká, že je „piják nezachytitelných odstínů/piják světél potopených do stínu/piják žen jichž poslouchají sny a hadi/piják žen jež pochovávají své mládí/piják krutých hazardních a krásných žen/piják rozkoše a zkrvavělých pěn/piják všeho krutého co štve a drtí/piják hrůz a smutku z života i smrti“¹⁷⁵.

¹⁷⁰ PÍŠA, A. M.: Dvacátá léta: kritiky a stati. Československý spisovatel, Praha 1969, s. 304.

¹⁷¹ Tamtéž, s. 304.

¹⁷² NEZVAL, V.: Básně noci. Fr. Borový, Praha 1948, s. 142.

¹⁷³ Tamtéž, s. 146.

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 171.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 145–146.

Také působivost Nezvalových anafor je neuvěřitelně intenzivní, a to zejména tam, kde básník apostrofuje starého vědce. „Jedenkrát jste uzřel v Pensylvanii/noc a obloukovou lampu u Bakera/pocítil jste smutek tak jako já včera/nad poslední stránkou svého románu/jako akrobat jenž přešel po lanu/jako matka která porodila dítě/jako rybář který vytáh’ plně sítě/jako milenec po sladké rozkoši/jako z bitev krácející zbrojnoši/jako země v poslední den vinobraní/jako hvězda která hasne za svítání/jako člověk náhle ztrativší svůj stín/jako Bůh jenž stvořil růži noc a blín/jako Bůh jenž toužil stvořit nová slova/jako Bůh jež musí tvořit vždycky znova.“¹⁷⁶ Nebo: „Už zas trhat ve snách bledé lilie/už zas jíti do kavárny Slávie/už zas srkat každodenní černou kávu/už zas míti stesk a nachýlenou hlavu/už zas nespát už zas nemít záruky/už zas pálit vše co přijde do ruky/už zas slyšet tóny tlumeného pláče/už zas mít svůj stín stín hazardního hráče.“¹⁷⁷

Motiv stínu („sladké stíny stíny stínů a vzpomínek/stíny modra nebe v očích krásné ženy/stíny stínů hvězd v zrcadle vodní pěny/stíny citů jež jsou dosud bez jména/stíny prchavé jak noční ozvěna/stíny bledé opalisující pleti/stíny dechu dosud nezrozených dětí“¹⁷⁸), především pak slovní spojení „stíny modra nebe“, silně odkazuje k Máchovi.

V čem ale připomíná *Edison Pásmo*? Příliš mnoho toho není. Samozřejmě – v obou básních využili jejich autoři konkretizace, anafory, apostrofy, oba vypustili interpunkci, u obou se objevují motivy exotických krajín. Avšak tyto shody formálního charakteru bychom v dané době našli mezi osmi básněmi z deseti.

Jestliže se Apollinaire ztotožňuje se svým lyrickým subjektem, ten Nezvalův se v mnohém ztotožňuje se starým vynálezcem (což svědčí o Nezvalových sympatiích k Edisonovi, avšak ztotožnění mezi oběma muži je spíše vysněné, než reálně podložené). „Tomáši tys nebyl mužem métié/čet’ jsi „analysu melancholie“/i tys poznal žalost smutek stesk a lásku/v knížkách v Detroit mezi statisíci svazků/ty jsi sníval též o cestách po moři/ve své primitivní laboratoři.“¹⁷⁹

Kromě tohoto spříznění se lyrický subjekt vymezuje ještě vůči otci; stylizuje se do role malého dítěte, pokládá si věčnou otázku „proč?“. Zároveň však mezi sebou a otcem, po němž zdědil toulavý neklid, nachází paralelu. „Tatínku tys věděl co je věčný stesk/dnes je z tebe popel hvězda nebo blesk/tatínku tys věděl že jsou všude

¹⁷⁶ NEZVAL, V.: *Básně noci*. Fr. Borový, Praha 1948, s. 155–156.

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 174.

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 172–173.

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 150.

hrubci/mezi krejčími i mezi dřevorubci/ty jsi poznal co jsou potulky a hlad/chtěl bych umřít jak ty také zdrav a mlád [...] Já jsem býval také v dětství hrdina/já jsem také čítal knihy Darvina/já jsem si hrál také vážněj' nežli jiní [...] proč jsem si však také hrával na pohádky/z nichž mi zbylo něco těžkého co drtí/smutek stesk a úzkost z života i smrti?¹⁸⁰ Otec je mu učitelem, vzorem, uctívanou autoritou, téměř Bohem, o to milovanějším, že nedostupným.

Nezvalův Edison je, stejně jako Pásmo, vynikající báseň, avšak výraznějších shod mezi oběma díly nevidím.

3.2.2.6. Pásmo a Panychida

Také Vilém Závada ohlásil svůj básnický debut v roce 1927. Antonín Matěj Píša o sbírce napsal: „V posledních letech nebylo u nás vůbec debutu tak plného a průrazného, jako je básnická kniha Viléma Závady *Panychida*, která staví svého autora rázem v čelo dnešní mladé poezie.“¹⁸¹

Panychida, již autor věnoval Vítězslavu Nezvalovi, se zařadila po bok dosavadních českých pásem inspirovaných francouzským originálem, k němuž Závada explicitně odkazuje již úvodním citátem slavného Apollinairova čtyřverší: „A ty piješ ten líh palčivý jako života bol/Tvého života jež piješ jako alkohol“. Jistě má své opodstatnění, proč si Závada z celého *Pásma* vybral k citaci právě tyto verše. Patří k temnějším místům Apollinairovy básně a také Zavadova *Panychida*, jak napovídá již název, se nese v pochmurných, smutných tónech.

Píša ve své recenzi na Zavadovu *Panychidu* ironizuje teoretické požadavky poetismu, z nichž se Závada, díkybohu, vymyká. Píša míní, že Závada „by měl být poetistickou inkvizicí upálen za ten divý sabat krve, pohledu, fantazie, který žhne, vybuchuje i zpívá v jeho knize.“¹⁸²

Přestože Pešat řadí *Panychidu* mezi pásma polytematická, jsou Zavadovy obrazy a imaginace živeny neustálými návraty k jednomu a témuž motivu, od něhož jako by se autor nemohl odpoutat. Tímto leitmotivem celé básnické sbírky se stává válečné běsnění a s ním spojené představy smrti, umírání, rozkladu lidského těla, ztráta psychické rovnováhy. Zde už je zcela zřetelný významový posun od hravosti a lehkosti Apollinairovy. Mnohé o tom vypovídá také podtitul *Panychidy – báseň melancholie*.

¹⁸⁰ NEZVAL, V.: *Básně noci*. Fr. Borový, Praha 1948, s. 150.

¹⁸¹ PÍŠA, A. M.: *Dvacátá léta: kritiky a stati*. Československý spisovatel, Praha 1969, s. 201.

¹⁸² Tamtéž, s. 201.

A opět je zpracováván motiv cesty, lyrický subjekt znovu putuje světem. Shodně s Nezvalovým *Akrobatem* tak činí proto, aby unikl přítomnosti. Touží po zemi, „kde slunce vlídné krajince mírné vládne,/kde blín a láska a žluté mléko hadů sládné“,¹⁸³ avšak nenachází ji. „Já nevím,/ale kamkoli přijdu, cítím, že tu nejsem doma“,¹⁸⁴ odzbrojuje Závada čtenáře nečekanou, spontánní upřímností. Lyrický subjekt tuší, že ona cizota se usídlila v něm, veškeré jeho myšlení a počínání je omezeno intenzivním vědomím, že „před vším možno ujetí,/jen před sebou a smrtí neujedeš“¹⁸⁵. Je v něm hluboce zakořeněn věčný stesk, nezbyvá jiná možnost, než být „ke všemu necitelný jako egyptská mumie“¹⁸⁶, jen tato necitelnost je cestou přežití.

Nelze žít, natož po apollinairovském způsobu užívání života. „Pod plynovými lucernami se dávíš a zvracíš jedovaté peklo,/jedovaté peklo nestráveného světa a všeho, co se v tobě vzteklo.“¹⁸⁷ Jako by však ani tato bezmoc nebyla dostatečnou, graduje Závada své obrazy zkázy až k nejzazší možné hranici: „Však nakonec, jaká to bída!/Útroby vyvrženy/a nemožno už zvracet.“¹⁸⁸

Básník cítí metafyzickou úzkost, hrůzu a děs ze všudypřítomné smrti, kterou se brání vnímat jako součást života. Je pro něj nepochopitelné, že „Atlantis se kdysi propadla a země nebylo./Statisíce mužů padlo ve světové válce, /a zemí to ani nehnulo. [...] Tolik mladých žen zemřelo v letech epidemie,/oblaka ani nezaslžela.“

Absurdnost a nepochopitelnost světa dožene lyrický subjekt až k jistému nihilismu a dokonalé apatii vůči všemu, co má ještě přijít. „Nic mi není přítom melu z posledního/těžko říct vo tom něco konkrétního,“ zpívá Mňága a Žďorp v jedné ze svých písní, vystihujíc tak pocity básnického subjektu. Po dějové linii básně vygraduje rozhodnutím lyrického subjektu jít k lékaři. „Snad jsem nemocen,/ale já už nemohu říci,/jsem nemocen [...] Jdu k lékaři,/nevím, co mu říci,/studem se chvěju v čekárně.“¹⁸⁹ A lékařova odpověď je tak prostá, tak definitivní. „Pane, vy brzo zemřete,/poněvadž málo dýcháte.“¹⁹⁰

Antonín Matěj Píša hodnotil Zavadův debut, jak výše citováno, velmi vysoko. Dokladem mohou být i následující slova. „Podstatou své básnivé obraznosti může se Závada s oprávněným sebevědomím hlásit k příbuzenstvu nejvznešenějšímu: je v ní

¹⁸³ ZÁVADA, V.: *Panychida*. Československý spisovatel, Praha 1965, s. 28.

¹⁸⁴ Tamtéž, s. 29.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 16.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 16.

¹⁸⁷ Tamtéž, s. 19.

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 20.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 30–31.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 31.

cosi z metafyzického stesku Máchova, z křehké melancholie naší dekadence, z extatické hieratičnosti Březinovy; ale je v ní též pobožná něha Verlainova, krutě ledová žhavost Baudelairova, iracionálně chaotická a divoká výbušnost Rimbaudova, ironická paradoxnost Apollinairova i líbezná křehkost Cocteauova.¹⁹¹ Inspiraci francouzskými vzory však považuje Píša místy za přílišnou. „Francouzské vzory uplatňují se v jeho poezii velmi citelně, místy až přílišně. [...] Závěrečná Panychida až přespříliš prozrazuje svůj apollinairovsko-nezvalovský vzor.“¹⁹² Zároveň však uznává, že „mnohostranná a projemnělá rafinovanost Závadových tvárných fines je skvěle kultivována na francouzských vzorech.“¹⁹³

Panychida se od *Pásma* odlišuje mj. i po formální stránce; Závada se vrací k tradičnímu zobrazení interpunkce, jeho složitá syntax spíše než k avantgardě a modernímu umění odkazuje k období baroka. Barokně působí i jeho „horoucí vyznání mysticky důvěrné, osobní lásky k bohu“¹⁹⁴ spojené s pocity opuštěnosti uprostřed odbožštěného světa, které vrcholí přimknutím ke smrti. „Snad nejvíc života svíráme, když umíráme.“

3.2.2.7. Pásmo a Nový Ikaros

Posledním českým pásmem, o němž se chci zmínit, je Bieblův *Nový Ikaros* z roku 1929, považovaný za závěrečné dílo poetismu. Od poetistické hravosti a lehkosti je však již, stejně jako Nezvalův *Akrobat* či Závadova *Panychida*, na hony vzdálen.

Bieblova rozsáhlá báseň, věnovaná E. F. Burianovi, je rozdělena do čtyř částí. Nejsilněji ke čtenáři básník promlouvá tam, kde těží sám ze sebe, z vlastních válečných zážitků, tedy především v prvním a druhém zpěvu, ačkoliv válečný motiv je v básni všudypřítomen. Biebl šel do války jako mladičký, proto se jeho vzpomínky na předčasně zestárlé na mládí, skoro ještě dětství, pojí neodlučitelně s představou bitevního pole. Biebl podobně jako Závada ukazuje, jak od základů boří válečná tradiční hodnoty, jak nemilosrdně deformuje duši a mysl člověka, jenž má nyní blíž než kdy jindy ke zvířeti. Přežít není výhrou, kamarádi zemřeli („Tvé srdce těžké závaží jak odbíjí samo tě táhne dolů do hlubin/pod vodou Praha domov všichni tvoji kamarádi.“¹⁹⁵), člověk už se bude navždy a na vše dívat změněnými očima. „Jsme jiní

¹⁹¹ PÍŠA, A. M.: Dvacátá léta: kritiky a stati. Československý spisovatel, Praha 1969, s. 202–203.

¹⁹² Tamtéž, s. 203.

¹⁹³ Tamtéž, s. 205.

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 204.

¹⁹⁵ BIEBL, K.: *Nový Ikaros*. Aventinum, Praha 1929, s. 35.

lidé, válka nás křtila znova.“¹⁹⁶ Jindy absurdní situace se nyní, za války a těsně po ní, zdají být jediným rozumným řešením. „Jdeš kolem bývalých škol teď vojenských nemocnic/těch strašných zásobáren smrti/kde do hlavy raněný učitel vyvolává žáky/a lékař aby ho utišil mu špatně odpovídá.“¹⁹⁷

Vzpomínky na válku se Bieblovi nepojí jen s mládím, nýbrž i s exotickým prostředím a především s představou všepohlcujícího oceánu („moře jako ďábel už z dálky se tomu chechtá“¹⁹⁸). Vše co vidí, s čím přichází do styku, vše neznámé i vše, co má rád, nějak koresponduje se smrtí. Tak „s hlavou dolů umírá wauwau tvá černá opice z Javy“¹⁹⁹, tak se Bieblovi pojí se smrtí představa ženy („mrtvá žena je chytrá žena“²⁰⁰, ba víc: „mrtvá žena je moudrá žena“²⁰¹), „tak umřeme všichni,“²⁰² dodává Biebl.

Před válečnými vzpomínkami nelze uprchnout. „Ty prcháš promáčen v železném lijáku olova/tou nejhroznější řeží ve světové válce/tam co houkají nejtěžší děla ty sovy od Verdunu/kde živí leží/kde mrtví stojí.“²⁰³ Z těchto zážitků přirozeně pramení lhostejnost, okořeněná cynismem a sarkasmem: „Máš umřít jako voják anebo jako koktavý stařeček/raněný dvakrát/podruhé mozkovou mrtvicí.“²⁰⁴

Válečnými obrazy se *Nový Ikaros* značně přibližuje Závadově *Panychidě*, doplněn o některé nové motivy, např. o motiv anděla, jenž je ale o pár stránek dále opět nahrazen vojákem... Také v četných motivech exotických zvířat je ukryta smrt („dikobraz dost bude násadek pro celou malajskou školu“²⁰⁵).

Hořce dojemnými a zároveň trochu absurdními jsou některé pasáže z druhého zpěvu, v nichž básník líčí marné čekání dívek na své chlapce-vojáky, kteří už nikdy nepřijdou. „Dívky se zardívají zkoušejíce u zrcadla batistové košilky [...] neusnou v mosazné posteli a nechutná jim z nových talířů [...] bojí se vypáratí na všem prádle předem vyšívané monogramy/jako by to byla úřední razítka.“²⁰⁶

¹⁹⁶ BIEBL, K.: *Nový Ikaros*. Aventinum, Praha 1929, s. 19.

¹⁹⁷ Tamtéž, s. 21.

¹⁹⁸ Tamtéž, s. 40.

¹⁹⁹ Tamtéž, s. 14.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 16.

²⁰¹ Tamtéž, s. 16.

²⁰² Tamtéž, s. 25.

²⁰³ Tamtéž, s. 22.

²⁰⁴ Tamtéž, s. 23.

²⁰⁵ Tamtéž, s. 40.

²⁰⁶ Tamtéž, s. 30.

Tuto atmosféru pak básník narušuje jaksí nepatřičným, rádoby přesvědčeným zvoláním, že „všemu je konec jenom ne lásky“²⁰⁷, které však o několik stran dále zpochybní tvrzením, že „býti zamilován to jest osel“²⁰⁸.

Pokouší-li se Biebl o lehčí tón, kvalita jeho veršů upadá a stejně jako v případě *Panychidy* cítíme, že tato hravost není básníkovi vlastní, cítíme „křeč, s níž se tu Biebl snaží vybičovat svou obraznost k nejkrkolomnější fantastice“²⁰⁹. Musím dát za pravdu kritickým slovům Píšovým, že Bieblův *Nový Ikaros* „utkvívá napolou cesty v tvůrčím prožitku i v [...] uměleckém výrazu. Toť hlavní příčina, proč nová báseň Bieblova, přes hlomoz chvalořečníků²¹⁰ i přes hodnotu leckterých svých partií značně zklamává.“²¹¹

S *Pásmem* se *Nový Ikaros* shoduje v tradičních, většinou formálních rysech; Biebl vypustil interpunkci, využil apostrofy, méně anafory, psal téměř surrealistickou metodou asociací. *Nový Ikaros* je však na rozdíl od *Pásma* psán převážně volným veršem a jeho polytematičnost je jaksí vynucená. Obě básně opět spojuje motiv světoběžnictví, avšak Bieblův lyrický subjekt se vydává do válečného světa, neboť je k tomu donucen, zatímco Apollinairův světoběžník si svoje cesty světem a životem užívá.

„Snoubení rozkoše a smrti upomíná na Baudelaira“²¹², upozorňuje Píša a sekvence „nenajde voják na světě milenku/jež by se za noc nemohla proměnit v Bohyni války/oděná v krvavé brnění ze samých polibků/těch malých a zamdlých kroužků/sladce unavena válkou/zlehka zívajíc jako jícen polního děla“²¹³ podle Píši silně „prozrazuje válečného Apollinaira.“²¹⁴

Není sporu o tom, že Apollinairovo *Pásmo* představovalo pro české avantgardní umělce mocný zdroj inspirace. Rozhodně však nebyla česká pásma pouhou neumělou nápodobou francouzského originálu, nýbrž svébytnými uměleckými díly, v nichž se kromě vlivu moderní poezie odrážela také kulturně-společenská situace českého meziválečného prostředí a v neposlední řadě i osobnost autora a jeho životní zkušenosti.

²⁰⁷ BIEBL, K.: *Nový Ikaros*. Aventinum, Praha 1929, s. 36.

²⁰⁸ Tamtéž, s. 42.

²⁰⁹ PÍŠA, A. M.: *Dvacátá léta: kritiky a stati*. Československý spisovatel, Praha 1969, s. 333.

²¹⁰ Báseň byla mj. oceněna jubilejní cenou Aventina.

²¹¹ Tamtéž, s. 339.

²¹² Tamtéž, s. 332.

²¹³ BIEBL, K.: *Nový Ikaros*. Aventinum, Praha 1929, s. 20.

²¹⁴ PÍŠA, A. M.: *Dvacátá léta: kritiky a stati*. Československý spisovatel, Praha 1969, s. 332.

3.3. Báseň-rozhovor

Apollinairův vliv na českou poezii však nelze redukovat pouze na žánr pásma. Obohatil ji také o tzv. báseň-rozhovor, která je tvořena nesouvislými útržky rozhovorů, jakoby náhodou zaslechnutými z ruchu ulice. Tyto vzájemně nikterak nesouvisející, nelogické výkřiky a úryvky výkřiků však mají dohromady schopnost skvěle navodit atmosféru dané chvíle. Tato atmosféra pojí jednotlivé verše k sobě tak mocně, že ve finále z nich utváří kompaktní báseň.

V Apollinairově tvorbě lze pozorovat první náznaky básně-rozhovoru již v básni *Ženy* z roku 1901. Výrazněji se však tato tendence projevila až v básni *Okna* (1913), jež „vznikla z autentického záznamu a Apollinaire ji obzvláště miloval; byl přesvědčen, že se mu v těchto verších podařilo podstatně „zjednodušit poetickou syntax“²¹⁵. Formální vrchol básně-rozhovorů představovalo *Pondělí v Kristýnině ulici*, báseň zařazená do sbírky *Kaligramy*, v němž se každý verš stal autonomní jednotkou, kterou s ostatními verši nepojilo nic než ono kouzlo okamžiku, které dohromady vytvořily.

Báseň-rozhovor se v prostředí české avantgardy sice netěšila tak veliké oblibě jako báseň-pásmo, přesto je v některých dílech české meziválečné avantgardy patrná inspirace touto básnickou formou; stopy lze najít např. v Nezvalově *Černé hodině v biografu*. Ekvivalentní Apollinairovu období však představuje až Holanův *První testament*, který se však časem svého vzniku značně vymyká našim zájmům.

3.4. Kaligramy

Velkou odezvu vzbudily mezi poetisty Apollinairovy básně-obrazy, tzv. kaligramy, v nichž se propojovala poezie s malířstvím. Forma básně znázorňovala a umocňovala její obsah. V roce 1918 napsal Apollinaire celou sbírku básně-obrazů, *Kaligramy*. Ještě v průběhu dvacátých let přeložil některé z nich do češtiny Jindřich Hořejší.

Kaligramy byly jedním z typů optických básní, které obecně poetisté obdivovali a sami také vytvářeli. Básně-obrazy nalezneme např. v Nezvalově *Pantomimě*, nebo v Seifertově neslavnější poetistické sbírce *Na vlnách T. S. F.* Tvořili je však i Voskovec, Teige, Hoffmeister, Štyrský a další. Mnohé z nich byly otištěny v brněnské revue *Pásmo*.

²¹⁵ KROUPA, A.: Apollinaire známý a neznámý. Výbor z básnického díla. Odeon, Praha 1981, s. 26.

3.5. Drama

Nejslavnější Apollinairovou hrou jsou bezesporu jeho *Prsy Tiresiovy*, nesoucí podtitul *Surrealistické drama o prologu a dvou jednáních*. Předmluvu a Prolog přineslo otištěné dvojčíslo 6/7 druhého ročníku brněnského *Pásma*. V předmluvě se autor věnuje otázkám moderního divadla a jeho roli ve společnosti. Své drama, napsané z velké části již v roce 1903, charakterizoval Apollinaire do té doby neexistujícím výrazem „surrealistický“. „Abych charakterizoval své drama, použil jsem, s odpuštěním, novotvaru, což se mi přihází zřídka, a vymyslel jsem si přídatné jméno „surrealistický“, které naprosto neznamená symbolický [...] avšak vystihuje dosti dobře tu tendenci v umění, která, byť nebyla novější než všechno pod sluncem, nesloužila aspoň doposud k vyjádření žádného creda nebo tvrzení uměleckého a literárního. [...] Pokoušeje se, když ne o obnovu divadla, tedy alespoň o osobní dílo, myslil jsem si, že je třeba vrátit se k samé přírodě, ale nenapodobovat ji fotograficky. Když chtěl člověk napodobit chůzi, vynalezl kolo, které se naprosto nepodobá noze. Takto dospěl k surrealismu, nevěda ani, jak.“²¹⁶

Smyslem Apollinairova dramatu (ostatně jako jakéhokoliv dramatu) není podle autora nic víc, nic míň než pobavit. Autor se vzpírá nálepce symbolistní. „Není v mé hře, jež je velmi jasná, žádného symbolu, ale každému je dovoleno hledat v ní symboly, jaké chce.“²¹⁷

V předmluvě dále píše: „Umění toto bude moderní, jednoduché, prudké, buď se zkratkami, buď s rozšiřováním, čehož je třeba, chceme-li diváky uchvátit. [...] Chci především protestovat proti onomu divadlu zrakového klamu, které nejjasněji reprezentuje dnešní divadelní umění. Myslím, že tento zrakový klam, který přísluší bezpochyby biografu, je v největší protivě s uměním dramatickým.“²¹⁸

Apollinairovy myšlenky o moderním divadle u nás výrazně ovlivnily především Jindřicha Honzla, kterého inspirovaly mj. k vytvoření jeho *Roztočeného divadla*. Honzla pojil s Apollinaiem požadavek divadelní improvizace a důraz na lyriku. Hra *Prsy Tiresiovy* však oslovila mladé české avantgardní umělce nejen svojí novátorskou formou a poněkud kontroverzním tématem repopulace, nýbrž také svým specifickým humorem.

²¹⁶ APOLLINAIRE, G.: *Prsy Tiresiovy*. *Pásmo* 1926, roč. II, č. 6/7, s. 5.

²¹⁷ Tamtéž, s. 5.

²¹⁸ Tamtéž, s. 6.

Někteří kritikové se Apollinairovo drama snažili dehonestovat označením groteska, což se jim ale nepodařilo, neboť Apollinaire toto označení přijal, stejně jako mu nevadilo „nařčení“, že používá revuální prostředků. „Říkali o mně, že jsem pracoval prostředky, jakých se užívá u revui. Není mi známo kdy. Výtka tato nemůže mně přece vaditi, vždyť lidové umění je skvělým zdrojem a bylo by mi ctí, z něho čerpati.“²¹⁹

K inspiraci lidovým uměním se vyjadřuje také Jindřich Honzl. „Jako Apollinairovi i nám je lidové divadlo zdrojem novosti, překvapivé emotivnosti, scénických vynálezů a technických zázraků jeviště...Je třeba poděkovat múze Apollinairově.“²²⁰

Vlivy Apollinaira-dramatika se nejzřetelněji projeví v Nezvalově hře *Depeše na kolečkách* z roku 1922. „Revuálně vzdušná kompozice obsahuje prózu i verš, písničku lidového kolektivu i povzdech prostého srdce, ódu i kaligram. Na *Prsy Tiréziovy* upomíná nejenom začáteční prolog, ale i umístění do vágního Orientu.“²²¹

O okouzlení francouzským básníkem mnohé vypovídají slova Zdeňka Kalisty: „Nejen Wolker a já, ale vlastně celá ona část naší generace [...] nacházela v Apollinairovi možnost překolejit na nové cesty.“²²²

²¹⁹ APOLLINAIRE, G.: *Prsy Tiréziovy*. Pásmo 1926, roč. II, č. 6/7, s. 5.

²²⁰ KROUPA, A.: *Apollinaire známý a neznámý*. Výbor z básnického díla. Odeon, Praha 1981, s. 32.

²²¹ Tamtéž.

²²² Tamtéž, s. 17.

ZÁVĚR

V práci jsme se snažili zachytit vývoj české literatury, především poezie, v období po první světové válce, konkrétně mezi lety 1918–1931. Poezie reflektovala celospolečenské kulturní dění; v prvních letech po válce se profilovala silně levicově a tato tendence se projevovala v celé literární tvorbě 20. let minulého století.

Důležitý mezník v avantgardní tvorbě představuje založení Uměleckého Svazu Devětsil v prosinci 1920. Po počáteční proletářské fázi se umělci z Devětsilu plně přiklonili k poetismu, jedinému *ismu* vzniklému na českém území. Poetistická tvorba se inspirovala moderní evropskou poezií, zejména ruskou a francouzskou, a zpětně tuto tvorbu ovlivňovala.

V duchu poetismu a lyrizace literatury se nesla celá dvacátá léta; ke konci desetiletí však došlo k vyčerpání možností, jež tento umělecký směr, který se chtěl stát uměním života, nabízel. Přelom dvacátých a třicátých let se nesl ve znamení krize avantgardy, která přerostla v rozsáhlou diskusi o čistotě generace. Proměňám české avantgardní tvorby a charakteristice společensko-kulturního zázemí, na jejímž pozadí vznikala, se věnujeme v první kapitole.

Ve druhé kapitole jsme zaměřili pozornost na jeden z nejdůležitějších tiskových orgánů brněnského Devětsilu, na časopis *Pásmo*. Podrobněji jsme rozebrali nejdůležitější teoretické stati, jež byly v periodiku otištěny. Tato pojednání určovala další směřování české avantgardní umělecké činnosti a vyjadřovala postoj členů Devětsilu k otázkám soudobého umění, ale i soudobé politiky. Hlavními teoretiky poetismu byli Karel Teige a Bedřich Václavek, proto jsme se zabývali zejména jejich texty.

Ve třetí kapitole jsme zkoumali vliv Apollinairova díla na českou avantgardní tvorbu. Zvláštní pozornost byla věnována především odezvě na Apollinairovu slavnou báseň *Pásmo*. V podstatě po celá dvacátá léta vznikala tu zdařilejší, tu méně zdařilá česká pásma. Vybrali jsme nejznámější z nich a porovnali je s francouzským originálem.

Dospěli jsme k závěru, že čeští básníci viděli v Apollinairovi spíše silnou inspiraci a „možnost překolejit na nové cesty“ (formulace Zdeňka Kalisty), než že by slepě napodobovali jeho dílo, bez ohledu na své vlastní zkušenosti a potřeby, jež byly formulovány především českým kulturním prostředím nebo osobními zážitky.

Kromě odezvy na *Pásmo* jsme pojednali i o dalším žánrovém obohacení české poezie francouzskou moderní tvorbou (kaligramy, báseň-rozhovor), ale také o Apollinairovu vlivu na české avantgardní drama, jež se pojí především se jménem Jindřicha Honzla.

Je zřejmé, že česká avantgardní tvorba představuje široký a těžko definovatelný kulturně-umělecký proud, i to, že ji nelze redukovat pouze na proletářsky orientovanou poezii nebo poetistickou tvorbu. Také Apollinairova osobnost je pouze jedním z mnoha inspiračních zdrojů; česká avantgardní poválečná tvorba se vyznačovala otevřeností vůči všem moderním evropským literárním trendům, z nichž na jedné straně hojně čerpala, na druhé však byla jejich neodmyslitelnou, nenahraditelnou a specifickou součástí.

ANOTACE

Autor: Tereza Kohoutová

Katedra, fakulta: Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Název: Guillaume Apollinaire a česká avantgarda

Vedoucí práce: PhDr. Hana Bednaříková, Ph.D.

Počet znaků: 136.580

Počet titulů použité literatury: 20

Klíčová slova: česká avantgarda – 20. léta 20. století – proletářská literatura – poetismus – Guillaume Apollinaire – *Pásmo* – odezva

Anotace: Práce se zaměřuje na vývoj české avantgardní literatury, zejména poezie, v letech 1918–1931. Je rozdělena do tří kapitol; první se zabývá charakterem a směry české avantgardní tvorby po první světové válce, druhá pojednává o avantgardní revue *Pásmo*, již v letech 1924–1926 vydával Brněnský Devětsil, a v třetí kapitole se zaměřujeme na recepci Apollinairova (především básnického) díla u nás, především ve 20. letech 20. století. Zvláštní pozornost věnujeme odezvě na Apollinairovu polytematickou básnickou skladbu *Pásmo*.

POUŽITÁ LITERATURA

Primární literatura

APOLLINAIRE, G.: *Pásmo*. In KROUPA, A.: *Apollinaire známý a neznámý. Výbor z básnického díla*. Odeon, Praha 1981.

BIEBL, K.: *Nový Ikaros*. Aventinum, Praha 1929.

ČERNÍK, A., HALAS, F., VÁCLAVEK, B.: *Pásmo*, roč. I., č. 1–14.

ČERNÍK, A., KREJCAR, J., TEIGE, K.: *Pásmo*, roč. II., č. 1–10.

NEZVAL, V.: *Básně noci*. Fr. Borový, Praha 1948.

WOLKER, J.: *Host do domu*. Československý spisovatel, Praha 1973.

ZÁVADA, V.: *Panychida*. Československý spisovatel, Praha 1965.

Sekundární literatura

HOLÝ, J.: *Česká literatura od počátků k dnešku*, IV. díl. NLN, Praha 2006.

HONZÍK, K.: *Ze života avantgardy. Zážitky architektovy*. Československý spisovatel, Praha 1963.

CHVATÍK, K.: *Strukturalismus a avantgarda*. Československý spisovatel, Praha 1970.

KROUPA, A.: *Apollinaire známý a neznámý. Výbor z básnického díla*. Odeon, Praha 1981.

MUKAŘOVSKÝ, J. a kol.: *Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. století do roku 1945*. Victoria Publishing, Praha 1995.

PAPOUŠEK, V.: *Gravitace avantgard*. Akropolis, Praha 2007.

PELC, J.: *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*. Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha 1981.

PÍŠA, A. M.: *Dvacátá léta: kritiky a stati*. Československý spisovatel, Praha 1969.

VLAŠÍN, Š. a kol.: *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*. Svoboda, Praha 1971.

VLAŠÍN, Š. a kol.: *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 2, Vrchol a krize poetismu 1924–1928*. Svoboda, Praha 1972.

VLAŠÍN, Š. a kol.: *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 3, Generační diskuse 1929–1931*. Svoboda, Praha 1970.

VLAŠÍN, Š.: *Jiří Wolker*. Melantrich, Praha 1980.

VLAŠÍN, Š. a kol.: *Slovník literárních směrů a skupin*. Orbis, Praha 1976.