

**Univerzita Palackého v Olomouci**

**Filozofická fakulta**

**Katedra bohemistiky**



**Jaroslav Seifert: Na vlnách TSF**

**Textologická analýza**

**Jaroslav Seifert: On waves of TSF**

**A textual analysis**

*Bakalářská diplomová práce*

**Soňa OLEJÁROVÁ**

Česka filologie se zaměřením na editorskou práci ve sdělovacích prostředích

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

Olomouc 2015

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

V Olomouci dne. ....

Podpis .....

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

## Obsah

1. Úvod .....	5
2. Krize poetismu.....	9
2.1 Manifesty poetismu .....	9
2.2 Krize.....	11
3. Jaroslav Seifert jako poetistický básník.....	12
4. Textologická analýza .....	13
4.1 Změna názvu .....	13
4.2 Dedikace.....	14
4.3 Vynechané texty.....	15
4.3.1 Cestování a exotika .....	16
4.4 Změna struktury.....	16
4.5 Typografie jako hra .....	17
4.6 Obraz a zvuk .....	23
4.7 Mezislovní předěly a interpunkce .....	27
4.8 Strofy.....	35
5. Závěr.....	41

# 1. Úvod

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

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

Přehled vydání sbírek je uveden v tabulce níže. Byl-li v Ediční poznámce sbírky uveden také výchozí text, je zmíněn v poznámce pod čarou.

## VYDÁNÍ SBÍRKY POD NÁZVEM

ROK VYDÁNÍ	Na vlnách TSF	Svatební cesta	Recenze
1925	Na vlnách TSF		
1938		Svatební cesta	
1947		Svatební cesta	
1953		Dílo I.	
1956		Dílo I.	
1977	Na vlnách TSF <sup>1</sup>		
1982		Svatební cesta <sup>2</sup>	

<sup>1</sup> „První reprodukování vydání vyšlo v Kostnici, v rámci čtvrtletníku *Postylla Bohemica*. *Postylla Bohemica*, 4, 1975–1976, č. 13–14, vydalo nakladatelství Husovy kostnické společnosti v edici Franka Humboldta, bez jakékoliv bližší poznámky. [...] Podle svědectví Jiřího Brabce vyšel tento ‚reprint‘ s vědomím autora.“ (Seifert 2002: 468)

<sup>2</sup> „Naše vydání, v pořadí sedmé, vychází v uspořádání a v textovém znění druhého s přihlédnutím k vydání čtvrtému.“ (Seifert 1982: 101)

<b>1989</b>	Město v slzách. - Samá láska. - Svatební cesta. - Slavík zpívá špatně. - Poštovní holub <sup>3</sup>	3
<b>1992</b>	Na vlnách TSF	5
<b>2002</b>	Dílo Jaroslava Seiferta, sv. 2 <sup>4</sup>	Dílo Jaroslava Seiferta, sv. 2 <sup>5</sup> 2
<b>2004</b>	Na vlnách TSF = On the waves of TSF	
<b>2007</b>	Svatební cesta	
<b>2011</b>	Na vlnách TSF	1

Z přehledu je patrné, že vydání sbírky pod názvem *Svatební cesta* vycházelo především mezi lety 1947–1989. Valná část tohoto časového úseku spadá do doby, kdy bylo poetické umění považováno za úpadkové. Opětný zájem o poetická díla nastal v 60. letech, kdy vycházely poetické stati<sup>6</sup>. Zřejmě se také chystalo vydání reprintu *Na vlnách TSF*, k čemuž ovšem nedošlo, ačkoliv si autor vydání sbírky přál<sup>7</sup>. Opětně se vydává sbírka pod názvem *Na vlnách TSF* až po roce 1989, a to jak česky, tak také v cizojazyčných překladech. Tím však vznikl problém, které vydání sbírky vydat při pozdějších reedicích. Editoři se museli rozhodnout, mají-li vydat sbírku pod názvem *Na vlnách TSF* s původní grafickou úpravou Karla Teigehe, nebo pod názvem *Svatební cesta* bez této úpravy. Vedle těchto vydání je také uveden počet recenzí.

V prvních čtyřech vydáních sbírky pod názvem *Svatební cesta* došlo k vynechání několika básní. Z vydání prvního byly vynechány některé obrazové básně<sup>8</sup>, básně vynechané v následujících vydání jsou pro přehlednost uvedeny v následující tabulce.

<b>ROK VYDÁNÍ</b>	<b>VYNECHANÉ BÁSNĚ</b>
1938	<i>Rebus, Objevy, Ulice, New York, Slova na magnetu a !! Hallo !!</i>
1947	<i>Marseille, Hotel Côte d'Azur, Má Itálie, Zrcadlo čtverec, Cirkus, Král Herodes, Krása, Oči, Vějíř, Básník, Filosofie, Zloděj a hodiny, S koketní dámou, Lawn-tenis, Osud</i>

<sup>3</sup> „Základem našeho vydání je znění sbírek v druhém vydání Díla I a II.“ (Seifert 1989: 253)

<sup>4</sup> „První sbírku tiskneme formou reprodukce...“ (Seifert 2002: 465)

<sup>5</sup> „Výchozím textem naší edice je vydání *Svatební cesty* z roku 1938.“ (Seifert 2002: 472)

<sup>6</sup> Např. *Dvacátá léta: kritiky a stati; Svět stavby a básně: Studie z dvacátých let; atd.*

<sup>7</sup> „Před časem měla být tato dnes již historická knížka vydána jako faksimile. Nedošlo už k tomu. Škoda!“ (Seifert 1982: 260)

<sup>8</sup> Viz kapitola *Vynechané texty*.

1953	<i>Odjezd lodi, Hotel Côte d'Azur, Má Itálie, Cirkus, Král Herodes, Moudrost, Krása, Oči, Filosofie, Zloděj a hodiny, S koketní dámou, Lawn-tenis, Dým cigarety a Býti rybářem</i> (Přehozeno pořadí básní <i>Hřbitov v Janově</i> a <i>Hedvábný kapesník</i> )
1956	<i>Odjezd lodi, Hotel Côte d'Azur, Má Itálie, Cirkus, Moudrost, Krása, Oči, Filosofie, Zloděj a hodiny, S koketní dámou, Dým cigarety a Býti rybářem</i>

U vydání po roce 1948 se lze domnívat, že jejich skladba byla ovlivněna současnou politickou ideologií, ačkoliv se k těmto vydáním (především k druhému vydání Díla edičně zpracovaném A. M. Píšou) jako k vydání poslední ruky vrací například Jarmila Víšková ve svém vydání sbírky v roce 1989. Tento výběr výchozího textu je poměrně zvláštní, protože už předchozí vydání z roku 1982 se vrací ke znění z roku 1938.

Vydání Jarmily Víškové je ovšem problematické ve více ohledech. Je v něm patrná snaha o nastínění geneze sbírky již od vydání sbírky pod názvem *Na vlnách TSF* z roku 1925. Vydání Víškové tak obsahuje Dodatky, do kterých editorka zařadila všechny básně, které byly vynechány z textu, který si zvolila jako výchozí, tj. jak básně vynechané při proměně *Na vlnách TSF* ve *Svatební cestu*, tak i básně vynechané z vydání z roku 1956. V Dodatcích jsou tak zařazeny básně, které byly z vydání z roku 1938 vynechány kvůli své grafické podobě. Tyto básně však nebyly otištěny ve své původní podobě, nýbrž byly buďto úplně, anebo částečně zbaveny své grafické podoby, vnikla tak jakási „třetí“ verze sbírky, na níž se nepodílel ani Jaroslav Seifert, ani Karel Teige, a kterou vytvořila sama Víšková. Básně v těchto Dodatcích jsou zbaveny grafických zvláštností úplně, nebo byly ponechány jen do určité míry. Například báseň *Rébus* Víšková vytiskla postupně zvětšujícím se řezem písma, ovšem báseň *Objevy* je zde již bez mapy, kterou obsahovala v *Na vlnách TSF*.

Jak podotýká Brabec ve své kritice vydání Jarmily Víškové, je třeba uvědomit si rozdíl mezi poetikou poetismu a poetikou 30. let, k oběma sbírkám je proto nutné přistupovat s vědomím jejich kontextu. Víšková však oba tyto kontexty spojila, měla by tudíž popsat změny nejen při přeměně *Na vlnách TSF* ve *Svatební cestu*, ale také změny, které nastaly během vydávání *Svatební cesty* jako takové. Je rovněž zajímavé, že na svou

obranu Víšková ve stejném čísle *České literatury* uvedla, že nemá smysl vydávat sbírku *Na vlnách TSF* bez Teigeho grafické úpravy, přesto však grafické básně do Dodatků zahrnuje.

Z jednotlivých vydání je patrné odlišné vnímání obou sbírek, především pak po roce 1989, kdy vydávání *Na vlnách TSF*, ani *Svatební cestě* nebránily žádné ideologické překážky. Z tohoto důvodu je zajímavé především kritické vydání Seifertova díla Jiřím Brabcem, v němž vyšly sbírky pod oběma názvy. Brabec pak v ediční poznámce k *Na vlnách TSF* obhajuje takovýto postup tím, že si přeje „umožnit čtenáři seznámit se s typografickou úpravou Karla Teiga“ (Seifert 2002: 465). Podobně také Víšková v reakci na Brabcovu kritiku svého vydání tvrdí, že „Na vlnách TSF má smysl vydávat pouze s grafickou úpravou“ (Víšková 1990: 274). Je zde patrné, že editoři nevnímají vydání pod názvem *Na vlnách TSF* pouze jako autorský počín Jaroslava Seiferta, ale jsou si vědomi tvůrčího podílu Karla Teigeho. Tento aspekt spoluautorství je editory podporován právě zdůrazňováním důležitosti typografické úpravy pro vydání sbírky pod názvem *Na vlnách TSF*. Také snaha představit poetickou tvorbu čtenáři činí z Karla Teigeho důležitého spoluautora sbírky. Naopak otištěním *Svatební cesty* je představen básnický text Jaroslava Seiferta. Navzdory této tendenci vidět vydání sbírky pod názvem *Na vlnách TSF* jako spoluautorský počín bývají obě sbírky vnímány spíše jako dvě různé redakce. Například Brabec v souborném vydání díla z roku 2002 přímo uvádí, že „se setkáváme s dvojitou redakcí téže sbírky“, ale následně pokračuje tím, že „jsme se rozhodli vydání *Svatební cesty* počítat samostatně“ (Seifert 2002: 471). Zůstává tedy otázkou, jak k vydání *Na vlnách TSF* a *Svatební cesta* přistupovat, zdali je skutečně brát jako dvě různé redakce jedné sbírky, nebo k nim přistupovat jako k dvěma samostatným dílům.

Před vytvořením díla však existuje ještě autorská představa díla, textací této autorské představy vzniká dílo. Autorská představa díla se během se však může měnit už během procesu textace, jednotlivé verze textu tak odkazují k různým autorským představám o díle. (Otruba 1994: 183–185) Autorská představa se může natolik změnit, že místo změny textu jednoho díla může vzniknout text zcela jiného díla. O identitě díla, které existuje ve více textových podobách, rozhoduje sociální úzus. Tento úzus závisí na významotvorných potencích textů a na jejich estetickém působení na čtenáře. (Tamtéž: 189) Zároveň je třeba brát takovéto varianty textů jako sobě rovné. Jakožto různé projevy autorovy vůle a změny jeho představy o díle nelze říct, že by jedna z variant byla výjimečně lepší a dokonalejší než varianty ostatní. (Tamtéž: 198) Postoj k vydání sbírky pod



názvem *Na vlnách TSF* a pod názvem *Svatební cesta* tedy závisí nejen na přístupu editorů, ale také na společnosti, které bude vydání předloženo. Ke zhodnocení současné situace ve vnímání vydání dojde v závěru práce na základě recenzí k jednotlivým vydáním po roce 1989.

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

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

## 2. Krize poetismu

### 2.1 Manifesty poetismu

První manifest poetismu vyšel v roce 1924 v časopise *Host*. Karel Teige v něm podává návrh na nové směřování poezie, ta nemá být pouze novým směrem, novým „ismem“, nýbrž se má stát životním stylem. Poezie dle poetistických zásad má především bavit, z básníků se na místo profesionálů mají stát klauni a akrobati, kteří se nemusí omezovat tradičními formami a prostředky poezie, nýbrž jsou jim dány k užití výtvarné moderní techniky a prostředky ostatních uměleckých odvětví a lidové zábavy, například film, sport, tanec, kabaret či cirkus. Poetismus také odmítá poezii ve službách ideologie, naopak má podle Teigeho být „funkcí života a zároveň naplněním jeho smyslu. Je strůjcem obecného lidského štěstí a krásné pohody. Je vznešenou výchovou. Dráždidlem života. Ventiluje deprese, starosti, rozmrzelost. Je duchovní a morální hygienou". (Teige 1971: 554–551) Za jeden ze základů poetismu považoval Karel Teige konstruktivismus. Jak již

bylo řečeno výše, byl poetismus založen především na hravosti a blízkosti k běžnému životu. Konstruktivismem Teige rozuměl „*obecnou metaforu racionálního uspořádání moderní společnosti, jež je v základě společností technologickou, která se opírá o nárys konstruktivní metody, o inženýrův výpočet*“ (Wiendl 2014a: 326). Teige považoval konstruktivismus za princip, na kterém stojí fungování moderního světa. Jindřich Honzl ve svém článku ve *Frontě* podotýká, že konstruktivismus není uměním, ale spíše vědou, nehodnotí věci z pozic filozofické kategorie krásy, nýbrž posuzuje práci s tvarem a materiálem. Konstruktivismus znamená především uspokojení základních lidských potřeb. (Honzl 1927) Právě v tom lze vidět blízkost poetismu a konstruktivismu, poetismus má taktéž sloužit lidem, nezáleží na tom, jaký prostředek básník použije, pokud bude použit účelně. Proto se poetismus vyhýbá zbytečné zdobnosti a prostředkům znesnadňující porozumění básně a nebojí se využívat prostředků, které by se mohly zdát nepatřičné, například reklamy a plakáty.

Ve stejném roce vyšel v *Hostu* také *Papoušek na motocyklu čili O řemesle básnickém* Vítězslava Nezvala. Ve své stati je Nezval konkrétnější než Teige a zaměřuje se na umění poezie. Podle Nezvala je poetistická báseň „*záračný pták, papoušek na motocyklu. Směšný, prohnáný a záračný. Věc jako mýdlo, perleťový nůž či aeroplán*“ (Nezval 1971: 566–570). Nezval podobně jako Teige odmítá umění ovlivněné ideologií a filozofií, poezie má být podle něj sletem volných asociací a představ, básník má do tvorby zapojit všechny smysly. V básních má být akcentována hravost a emocionalita.

Druhý manifest Karla Teiga vyšel v roce 1928 pod názvem *Manifest poetismu* v časopise *ReD*. Tento Manifest je na rozdíl od toho prvního mnohem obsáhlejší, brání zde poetismus před jeho kritiky a také rozvíjí manifest předchozí, především je zvýšen důraz na vytvoření poezie pro všechny smysly a stírání rozdílů mezi životem a dílem, dochází také k přehodnocení některých tvrzení z prvního manifestu. Mezi oběma manifesty uplynuly čtyři roky, během kterých vzniklo několik poetistických děl, poetismus však v této době musel čelit i kritikám a nepochopení, proto se Karel Teige nakonec rozhodl svůj první náčrt poetismu přepracovat do podoby manifestu. V tomto druhém poetismu se otevřeně hlásí k vlivům Apollinaira, Marinettiho a Mallarmého, kteří z básní odstranili interpunkci a dali tak prostor k obrazové hře, kterou může rozvíjet sám čtenář. Právě obrazová funkce se dostává do popředí, báseň má působit především na zrak, a to

skrže typografii a grafickou úpravu, a skrže zrak pak působit také na ostatní smysly. (Teige 1966)

## 2.2 Krize

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

Oba manifesty poetismu spojuje Teigeho touha po jedné ucelené vizi umění. V druhé polovině 20. let se však tyto „vize jednoty a kolektivní stimulace“ dostaly do konfrontace s „*prvky existenciální úzkosti, fragmentarizace a deziluze*“. (Weindl 2014a: 334) Teigeho teze byly v tvorbě autorů postupně přehodnocovány, což svědčí o tom, že ani *Manifest poetismu* nepřeklenul krizi, která však zasáhla celý prostor avantgardní literatury a umění. Tato krize vyvolala širokou diskuzi, která se netýkala pouze umění, ale přinesla celospolečenskou diskuzi, která se týkala také pojmů jako je ideologie a svoboda, proto se jí mimo literátů a umělců účastnili také politici. Postupně tak nastávala duchovní proměna avantgardních hnutí a s nimi i poetismu. Tuto proměnu sleduje Jan Wiendl na básni *Nový Ikaros* Konstantina Biebla: konstatuje proměnu žánru pásma. Původně měl konfesijní charakter pásma jednotící funkci, tato funkce se však vytrácí, spíše než aby jednotila, poukazuje na nekontinuitu života. Změna se týká také asociací. V původní koncepci poetismu plnily asociace jednotící funkci, sjednocovaly svět skrže smyslové vjemy, nově naopak asociace vnímají svět jako heterogenní a rozkládají tematickou osnovu básně. Ačkoliv *Nový Ikaros* vychází z poetistických tezí, ukazuje nemožnost rozvinout Teigeho snahu o sjednocení světa a díla skrže senzuálně založené asociace. Tím a také tčkáním mezi vědomím a nevědomím se báseň nachází na rozhraní poetismu a surrealismu. Svět již není nahlížen skrže smyslové asociace, nýbrž skrže asociace intersubjektivní. Poetismus se tak postupně proměňuje v surrealismus. (Weindl 2014: 334–341)

### 3. Jaroslav Seifert jako poetistický básník

Jaroslav Seifert je mezi ostatními básníky poetistického zaměření výjimečný právě ve využití poetistických prvků ve své sbírce *Na vlnách TSF*. Tyto poetistické prvky nejsou záležitostí pouze grafického zpracování, ale jsou využity i v samotné stavbě básní. Na rozdíl od *Pantomimy* Vítězslava Nezvala není tak uvolněná a žánrově pestrá, zato se „soustřeďuje hlavně na vizuální účín, spojení poezie s výtvarným projevem v obrazových a grafických básních.“ (Pešat 1991: 56) Jaroslav Seifert na sbírce úzce spolupracoval s Karlem Teigem (Srp 2009: 53), což mělo za následek vznik mnoha „typografických básní, básnických anekdot, aforismů a rébusů“ (Tamtéž). Podle Zdeňka Pešata Jaroslav Seifert ve své sbírce *Na vlnách TSF* „nejdůsledněji z poetistů uplatnil pojetí poezie jako hry“ (Pešat 1991: 61). Toto tvrzení dokládá tím, že Seifert ve své sbírce uchopuje dění okolo sebe přímo a ne skrze mezičlánky a tradiční prostředky a že v ní Seifert hojně využívá asociativního principu, na němž je postavena smyslová a intelektuální hra se slovy a představami. Tím se do básní dostává velké množství paradoxů a kontrastů, což vede k aforistickému až anekdotickému ladění veršů, jak předznamenává už samotné motto sbírky „*Na tváři lehký žal, hluboký v srdci smích*“, jenž je vtipně převrácený verš z básně *Máj* Karla Hynka Máchy. Právě tato hravost se pokoušela o přiblížení všednímu životu. Zároveň hledala inspiraci v moderní poezii, která se tak v duchu poetismu setkává s lidovými zdroji a zábavou. (Tamtéž: 61–63) Právě kombinace asociací nejrůznějšího druhu, hravosti, anekdotičnosti a grafická úprava Karla Taigeho vytváří ze sbírky *Na vlnách TSF* unikátní dílo v rámci tvorby poetistických autorů.

Bedřich Václavek, ačkoliv označuje poetismus za nutnost hektické doby, na Jaroslavu Seifertovi a jeho poetistické básnické sbírce oceňuje elementárnost těchto básní. Právě ona hektická doba vyžadovala nové a čisté tvary, které poetisté nalézají ve smyslových asociacích. V Seifertově sbírce tak vzniká čistá poezie a jasný a konstruktivně čistý tvar, básník se nebojí experimentovat s asociativní nosností jednotlivých představ, aniž by zanevřel na některé z tradičních prostředků, jako je lyrický děj a poetická pointa. Sbírkou je plná melancholického vtipu a hravého, nevinného humoru, který využívá paradoxu a antitezí. Právě tímto svým osobitým vtipem a humorem Seifert sbírkou *Na vlnách TSF* navazuje na dvě své předchozí sbírky. Ve své následující sbírce *Slavík zpívá špatně* již opouští od exotiky a cestování, vrací se domů, ke vzpomínkám. Ačkoliv se

nevzdává metod, kterých využíval v básni *Na vlnách TSF*, zabývá se již jinými tématy. (Václavek 1949: 127–132)

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

## 4. Textologická analýza

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

### 4.1 Změna názvu

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

*Na vlnách TSF* svým názvem odkazuje k rozhlasu, k vynálezu, který umožnil rychlé přenášení zpráv i na velké vzdálenosti. Tím název odkazuje právě k exotice a cestování, evokuje představy přístavů a rušných měst, a tak i postavy klaunů, tanečnic, akrobatů, námořníků a turistů, kteří se stávali postavami poetistických děl (Teige 1966: 326). Rozhlas také bezesporu slouží k masové komunikaci a oslovování davů, sbírka na sebe svým názvem bere i tuto úlohu, stává se hlásnou troubou poetismu a za úkol si dává čtenáře především pobavit. Zkratka TSF, z francouzského *Télegraphie sans fil*, pak odkazuje k francouzskému kulturnímu prostředí, podobně jako se k němu odkazuje i

první báseň obou sbírek *Apollinaire*, jehož Karel Teige označuje za „*nový typ básníka, osudotvornou planetu v horoskopu moderní poezie*“ (Teige 1966: 334).

*Svatební cesta* naopak evokuje zcela jiné dojmy, ačkoli také obsahuje motiv cestování. Spíše než k daleké exotice a dobrodružství odkazuje k milostné intimitě, čímž tyto milostné motivy v jednotlivých básních vyzdvihuje na úkor motivů původních. Tím se zcela proměňuje čtenářovo vnímání sbírky jako celku, ač je název převzat z prvního oddílu sbírky *Na vlnách TSF*. Tento oddíl zahrnuje především básně inspirované cestou do Francie a Itálie (Červenka 1990: 163), autor tak opouští vzdálenou exotiku a navrácí se k důvěrně známým evropským zemím. Zároveň se ztrácí původní spojitost s rozhlasem, který oslovuje široké davy, ale naopak se sbírka stává milostnou, odkazující k období osobního štěstí a radosti.

To vše souvisí s proměnou autorské poetiky. Už ve své následující sbírce *Slavík zpívá špatně se* „*vytrácí pojetí poezie jako hry, narůstá životní dosažnost veršů*“ (Pešat 1991: 69). Ačkoliv užíval prvky anekdotičnosti a poetisticky rozvolněné obrazotvornosti i ve své pozdější tvorbě, do básníkovy díla proniká osobitá melancholie, senzitivní lyrika, smyslová obraznost a citová vroucnost. Zároveň také začíná mnohem aktivněji pracovat s tvarem básní. (Tamtéž: 72–74)

## 4.2 Dedikace

První vynechaná část je věnování Karlu Teigovi, Vítězslavu Nezvalovi a Jindřichu Honzlovi jako významným představitelům poetismu. Teige byl teoretik poetismu a typograficky zpracovával poetistická díla, Nezval byl významným autorem poetistických básní<sup>9</sup> a byl také jedním z iniciátorů poetistického hnutí, Honzl se zase zabýval filmovou a divadelní tvorbou, a to jak teoreticky, tak také jako autor divadelních her a inscenací. Svou dedikací Seifert obsáhl všechna odvětví poetistické tvorby, především grafiku, divadlo a básnictví. Skrze dedikaci je naznačena těsná spolupráce mezi představiteli jednotlivých umění. Odstraněním této dedikace mizí nejen spojitost s osobnostmi poetismu, ale také naznačení jejich spolupráce na poetistické tvorbě.

---

<sup>9</sup> Je autorem jedné z nejznámějších poetistických sbírek *Pantomima* (1924), která obsahuje básně jako je *Abeceda* a *Podivuhodný kouzelník* a programovou stať *Papoušek na motocyklu*.

### 4.3 Vynechané texty

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

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

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

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

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

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

#### 4.3.1 Cestování a exotika

Exotické motivy se v tvorbě autorů sdružených v Devětsilu objevovaly již od počátku fungování tohoto uměleckého spolku a staly se jedním ze základních kamenů poetismu. Exotika pro poetismus neznamená pouze vzdálené země, moře a oceány, neznáme chutě, barvy a vůně, ale také věci tak běžné a všední, až jsou přehlíženy. Kromě divokých krajů plných neznámého lákala poetisty i velká města, jako je Moskva, New York či Paříž, která představovala města nekonečných možností a nových příležitostí a příslibů, čímž silně kontrastovala s Prahou, která byla pociťována jako provinční a maloměšťácká. (Kavalír 2010: 232–234)

Velmi časté jsou krom vzdálených a exotických krajin také motivy Itálie a Francie. Především s Itálií měli Češi úzké kontakty již od 9. století, kdy se formovaly v rámci křesťanské víry a církve, později to byly především vztahy se severní Itálií v rámci Rakouska-Uherska. Tyto vztahy pak byly reflektovány především za první republiky, zároveň to bylo období největšího rozmachu česko-italských vztahů, což dosvědčuje i velké množství institucí a časopisů zabývajících se italskou kulturou<sup>10</sup>. Italský vliv na českou kulturu se promítl nejen do literární tvorby, nýbrž i do ostatních uměleckých odvětví, jako je architektura, hudba či malířství. (Hojda, Ottlová, Prahel ed. 2012: 11–15) „*Cestovat Itálií znamenalo poznat základy západní vzdělanosti, seznamovat se s počátky evropské historie i s největšími uměleckými výtvory.*“ (Faktorová 2012: 181) Podobně i kontakty s Francií se datují do historie Českých zemí, ovšem styky s Francií byly vždy spíše rázu politického. Jak z Francie, tak z Itálie pak na začátku 20. století přicházeli nové literární proudy a představily básníky jako Guillaume Apollinaire a Filippa Tommaso Marinetti, kteří se pro poetisty stali inspirací.

#### 4.4 Změna struktury

Ačkoliv je pořadí básní stejné jak v *Na vlnách TSF*, tak ve *Svatební cestě*, z přepracované verze byly odstraněny oddíly. Původní sbírka byla rozdělena na dva

---

<sup>10</sup> Jedná se například Ústav italské kultury či odborné časopisy *Bolletino dell' Instituto di Cultura italiana* a *Rivista italiana di Praga*. (Bukačová 2012: 15)



oddíly. První dvě básně, *Guillaume Apollinaire* a *Žhavé ovoce*, jsou postaveny zcela mimo oba oddíly a jedná se o básně programové. Báseň *Guillaume Apollinaire* je „*vyznáním obdivu francouzskému básníku, jednomu ze zakladatelů moderní poezie*“ a báseň *Žhavé ovoce* je „*zformulovanou poetikou a básnickým vyjádřením generační zkušenosti*“ (Červenka 1990: 163). První oddíl je nazván *Svatební cesta*, stejně jako její první báseň, dohromady obsahuje jedenáct básní. Básně v tomto oddílu se svým obsahem týkají cestování, nepříliš vzdálených zemí, jako je Francie či Itálie, a objevují se v nich také milostné až erotické motivy. Druhý oddíl je nazván *Zmrzlé ananasy* a jiné lyrické anekdoty a obsahuje většinu textů sbírky, tedy 36 básní. Právě tento oddíl, jak už jeho název napovídá, obsahuje nejvíce exotických motivů a zároveň také nejvíce typografických her a anekdot. Všechny vynechané básně patřily do tohoto oddílu, který byl taktéž zrušen, a zbylé básně se přesunuly do oddílu *Svatební cesta*, po němž dostala přepracovaná sbírka název. Tím se ze sbírky vytratily všechny oddíly, což má za následek vnímání všech básní optikou názvu sbírky. Jak již bylo řečeno výše, *Svatební cesta* má zcela odlišné konotace než původní název a také než název druhého oddílu sbírky, který nabádá čtenáře, aby se soustředil právě vtip a humor jednotlivých básní. Na název sbírky se však některé básně odkazují, v básni *Večer v kavárně* se objevuje zmínka právě o zmrzlých ananasech, v mnohých jiných se pak objevují motivy či zmínky o mrazu, sněhu a ledu či bílé barvě, například v básních *Výstředník*, *Zrcadlo čtverec*, *Zmrzlina poezie*, *Horečka* a *Rue de la Paix*.

## 4.5 Typografie jako hra

Jak již bylo řečeno, v některých básních ve sbírce *Na vlnách TSF* hraje typografie tak zásadní roli, že ovlivňuje možnosti interpretace jednotlivých básní, především jim dodává ironii a posiluje hravých charakter samotných básní. Pro Teigeho byl humor důležitou součástí života, humor byl pro něj „*reakcí životního elánu proti zhoubě, nezdaru, nicotě*“ (Teige 1927) a právě tomu měli pomáhat moderní básníci (Tamtéž). To se odráží i v grafickém zpracování některých básní, kterým typografie dodává nejen ironických odstínů, ale často také hravý podtón.

V básni *Moře* je hlavním rozdílem mezi sbírkou *Na vlnách TSF* a *Svatební cestou* třetí a sedmý verš. Text je v nich vysázen verzálkami a větším řezem písma, zároveň je text mírně odsazen a text v obou verších se liší také velikostí, čímž v textu vznikají vlny podobně jako na moři či ve vlasech. V původním provedení básně tak vlny moře a vlny

vlasů splývají v jeden jev, moře a dívky se tak v básni stávají jedním. Naopak ve *Svatební cestě* pracuje s příměrem, vlny dívčích vlasů pouze připomínají mořské vlny. V básni se využívá jejich vnější podobnosti, avšak nesplývají v jedno jako v *Na vlnách TSF*. Zatím co v původní verzi jsou vlasy a moře tím samým, dalo by se říci, že vlnící se vlasy jsou pokračováním moře na zemi, ve *Svatební cestě* se vlasy stávají spíše vzpomínkou na moře. V původním typografickém zpracování je pobřeží místem změny, záměny dívky za moře ve smyslu výměny jedné milenky za jinou, naopak ve *Svatební cestě* je mnohem silněji přítomen motiv loučení.



SVATEBNÍ CESTA 2007; NA VLNÁCH TSF 1925

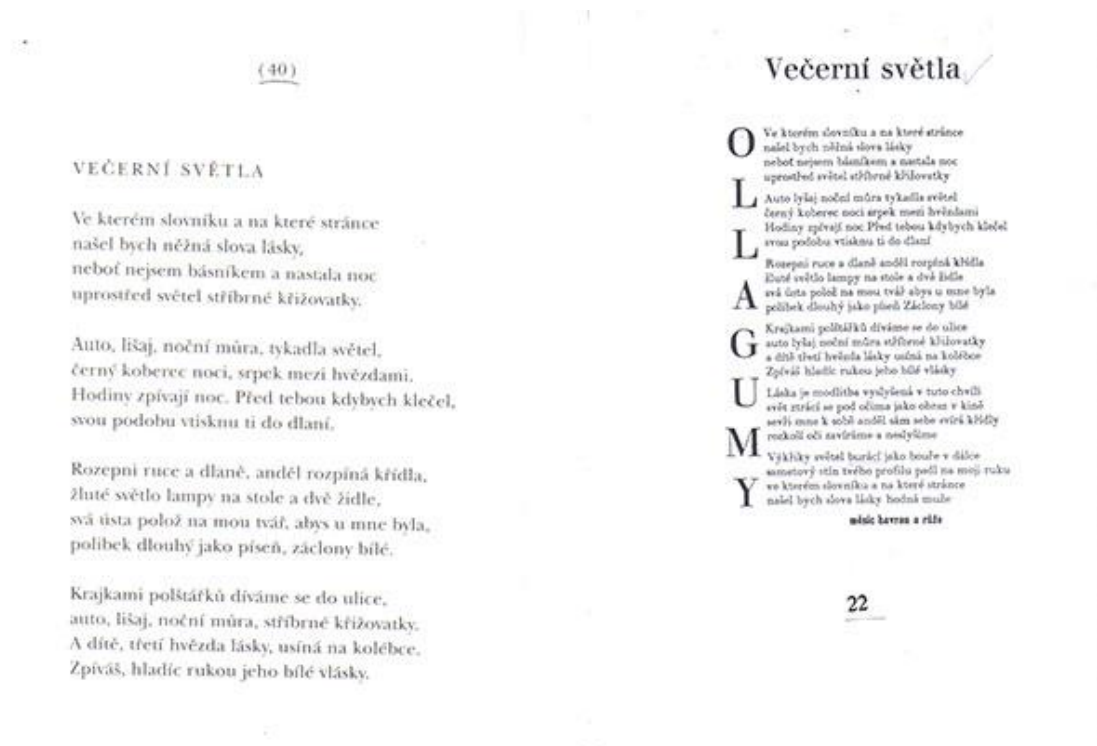
Ve *Večerních světlech* je jiným typem písma vysázen pouze poslední verš, který je tučný a výrazně odsazený. V prvním verši šesté strofy také došlo k textové změně z „buráci“ na „zazněly“, na slovo mnohem méně expresivní a sémanticky také tišší. Slovo „zazněly“ také neobsahuje žádné dlouhé vokály, takže se verš při četní zkracuje a ony „výkřiky světel“ se zkracují na pouhý okamžik, na rozdíl od původního „buráci“, které vyvolává dojem dlouhého trvání. Nejzajímavější je však na básni reklamní text, který je v *Na vlnách TSF* umístěn podél básně a který ve *Svatební cestě* zcela chybí. Jedná se o název dobové značky kondomů. Romanticky laděné básni dodává provokativní náboj a další možnou interpretaci, jelikož se do ní kormě romantiky takto dostává i sexuální podtón. Takže zatím co ve *Svatební cestě* je báseň o intimním a láskyplném prostředí

rodiny, ve sbírce *Na vlnách TSF* se zdá být spíše o ukradených momentech mezi dvěma milenci. Právě erotický nádech básně výrazně proměňuje její vyznění, především vyznění některých básní vyznívá diametrálně odlišně od vyznění ve verzi ze *Svatební cesty*, kde tyto pasáže působí často zcela nevinně. Především jsou to verše jako „*svou podobu vtisknu ti do dlaní*“ či „*výkřiky světél burácí jako v bouřce*“, které ve *Svatební cestě* vyznívají jako ruce položené na obličejích a oslepující záblesky světél pronikající skrze žaluzie do potměšité místnosti, ve sbírce *Na vlnách TSF* se mohou velmi snadno proměnit ve verše evokující sexuální styk a prožitek. Podobně i opakující se motiv anděla, který rozevívá svá křídla, má v obou sbírkách odlišnou interpretaci. Zatím co ve sbírce *Svatební cesta* je spíše nevinnou, láskyplnou bytostí, ve sbírce *Na vlnách TSF* tím, kdo vynáší básnický subjekt do výšin rozkoše. Poloverš „*anděl sám sebe svírá křídly*“ pak v obou případech evokuje spojení v jedinou živou bytost, v původní verzi ve smyslu fyzickém, v přepracované verzi pak ve smyslu duchovním, popřípadě může v přeneseném smyslu znamenat ono dítě zmíněné ve třetí verši čtvrté strofy. Zmínka o dítěti v původní verzi pak ve spojitosti s reklamou na kondomy působí silně ironicky. Na této básni je patrné, jak pouhé umístění reklamy může ovlivnit vyznění básně a jak výrazně se proměnila autorská poetika po jejím odstranění. Kromě odstranění reklamního textu byla doplněna také interpunkce, což výrazně proměnilo vyznění poslední verše. V *Na vlnách TSF* je text „*měsíc havran a růže*“<sup>11</sup> bez interpunkce, není zcela jisté, jedná-li se o tři samostatná slova, tedy o havrana, měsíc a růži, nebo pouze o dvě s tím, že měsíc je připodobněn

---

<sup>11</sup> Na vlnách TSF 1925, s 22.

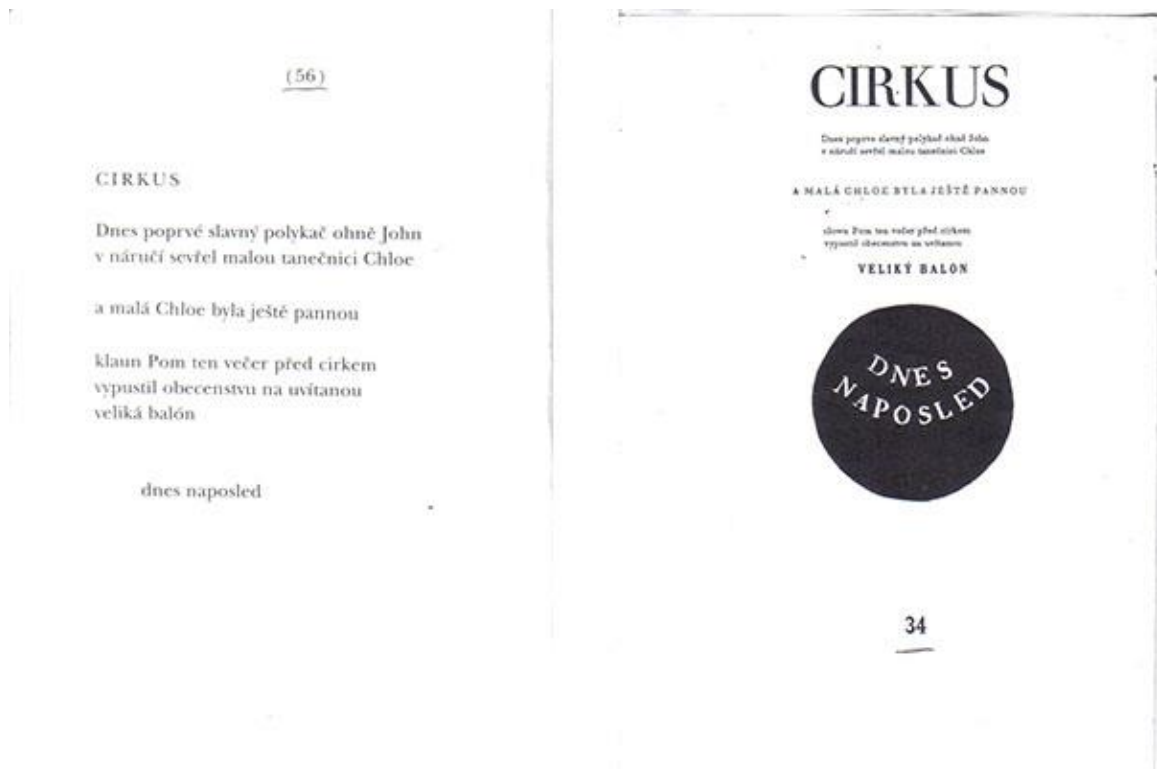
k havranu. Tato možnost dvojí interpretace je ve *Svatební cestě* odstraněna právě doplněním čárky, čímž je jasné, že se jedná o tři samostatná slova.



SVATEBNÍ CESTA 2007; NA VLNÁCH TSF 1925

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

dojem z posledního verše jiný, ačkoliv je, jak již bylo řečeno, stále oddělen od zbytku slov, stejně působí dojmem, že se vztahuje především ke klaunu Pomovi a jeho „naposled“.



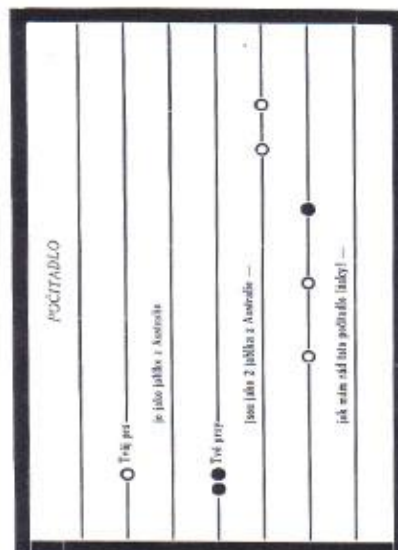
SVATEBNÍ CESTA 2007; NA VLNÁCH TSF 1925

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

(66)

#### POČÍTADLO

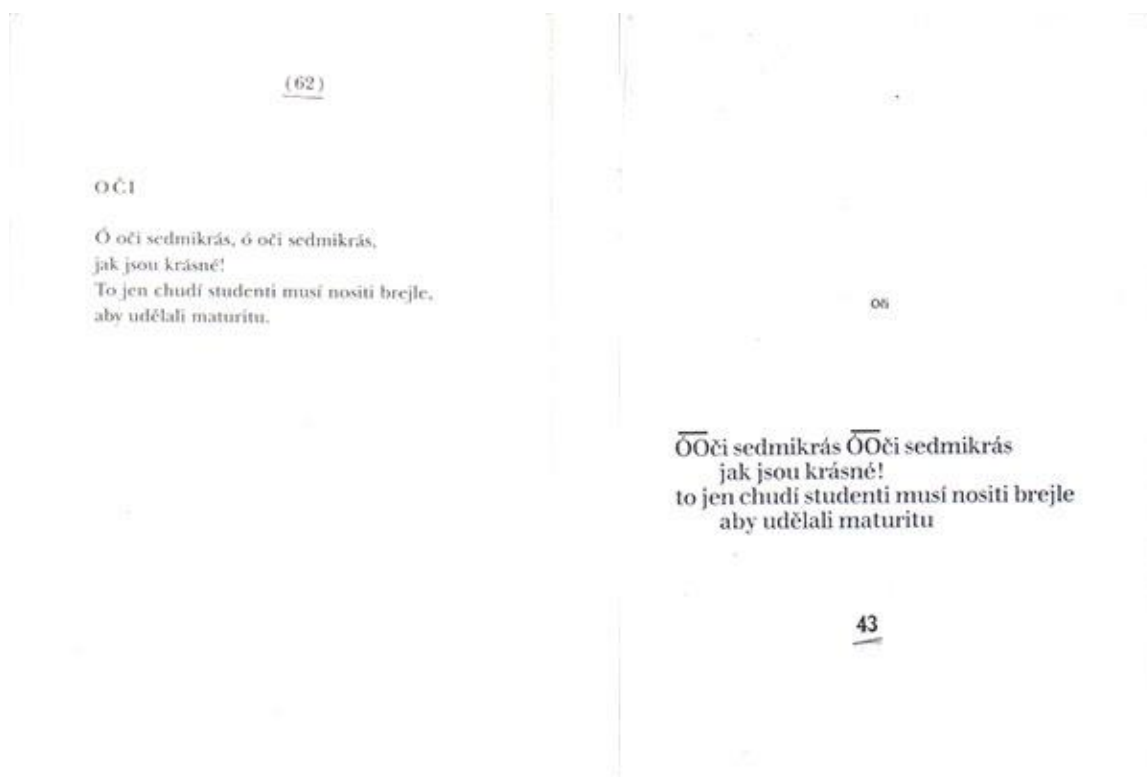
Tvůj prs  
je jako jablko z Austrálie,  
Tvé prsy  
jsou jako dvě jablka z Austrálie.  
  
Jak mám rád toto počítadlo lásky!



SVATEBNÍ CESTA 2007; NA VLNÁCH TSF 1925

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

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



SVATEBNÍ CESTA 2007; NA VLNÁCH TSF 1925

## 4.6 Obraz a zvuk

Typografická úprava hrála pro poetisty velmi důležitou roli, a to nejen kvůli možnosti obohacení interpretačních možností. Poetisté toužili po osvobození slova od syntaxe a interpunkce. Uvědomovali si, že vnímání poezie neprobíhá pouze sluchem, ale především zrakem, slovo se pro ně stalo znakem. Tento znak byl vnímán okem, jehož úloha byla poetisty velmi vyzdvihována, svou dobu dokonce Teige označil za kulturu zraku (Teige 1966: 334–351). Význam znaku tudíž mohl být snadno ovlivněn grafickým a typografickým zpracováním. Tím se poezie identifikuje s malířstvím (Tamtéž), poetisté se inspirovali nejen moderním uměním, ale především plakáty, novinami, cedulemi a nejrůznějšími nápisy, čímž se snažili přiblížit básně běžnému životu (Srp 2001: 35).

Právě pouliční reklamy se staly jedním z podnětů Teigovy nové typografie, skrze akcidenční písmo do poetistické tvorby pronikal každodenní život a všednost. Poetisté se

uchylovali k úpadkovým písmům, které se tehdy používaly především k reklamnímu tisku, takže je bylo možné vidět nejen v novinách, ale především v ulicích. Zároveň s tím přebírala poetická kniha i způsoby pouličních reklam, plakátů a tisku, především v oblasti výroby – tedy strojovost a masový tisk. Prosazovala se tak demokratizace knihy, k čemuž sloužila nová typografie. (Srp 2009: 16–28) „*Knihy měla být co nejdostupnější širokým společenským vrstvám, nesloužila jen k uspokojování osobních estetických potřeb [...] Nová typografie se skupinově a cíleně stavěla proti výlučnému a výjimečnému, ale i proti nadčasovému ideálu.*“ (Tamtéž: 22)

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

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

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

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

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

To však neznamena, že by zvuková stránka byla potlačena. Právě naopak, meziválečná avantgard se snažila všechny prvky umění spojit (Langerová 2002: 379), poezie se měla stát „*poezií pro pět smyslů, poezií pro všechny smysly*“ (Teige 1966: 339).



Nebyl jediný, kdo o propojení všech smyslů v básnickém díle přemýšlel, podobně uvažoval například francouzský básník a esejista Stéphane Mallarmé, který snil „o sloučení hudby, básnictví a malířství v jedinou symfonii slov, představ, barev a tónů“ (Tamtéž: 345).

Ačkoliv Teige ve svém *Manifestu poetismu* jasně tvrdí, že psychologické výzkumy dokazují nezpochybnitelnou převahu zraku v procesu vnímání a akustické jevy si lidé představují desetkrát řidčeji než jevy optické, zvukovou rovinu neopomíjel. Ta byla modulována skrze typografickou úpravu, a to jak v modulaci hlasu při čtení básně, tak v intonační rovině. Teige se v tomto ohledu inspiroval italským básníkem Filippem Tommasem Marinettim, který ve svých básních využíval typografie k ilustraci zvuku (Tamtéž: 337–347), čehož je v *Na vlnách TSF* často využito. Naznačuje se tak různá síla hlasu, kurzíva budí dojem šepotu, tučné písmo je naopak hlasité. Odkazuje také na Reného Ghila, který poukazuje na to, že „nejen samohlásky, ale i souhlásky mají své korespondence, že každé slovo má vztahy hudební a instrumentální“ (Teige 1966: 345).

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

V některých básních bylo naopak využito tučného řezu i velikosti písma k zesílení. Příkladem může být šest po sobě jdoucích básní *Básník*, *New York*, *Napoleon*, *Útěcha*, *Láska* a *Filosofie*, které jsou specifické nejen rozmístěním textu na straně, ale také a postupně se zvětšujícím řezem písma. Název básně je vždy malý a posazený u horního okraje strany, té pak dominuje samotný text básně. Básně *Útěcha* a *Filosofie* jsou vytištěny na délku strany, takže na levé straně je báseň otištěná na šířku a na pravé straně je báseň vytištěná na délku strany, „a to v takovém poměru, aby vznikla zajímavá konstruktivistická kompozice“ (Srp 2009: 53). Básně *New York* a *Napoleon* jsou celé vysázeny verzálkami. Zvětšující se písmo zvyšuje hlasitost textu, verzálky zase jeho intenzitu. Tak například báseň *Kráska* je vysázena malým řezem písma, ale tučně, působí tak sice hlasitě, ale z dálky či přes překážku. Tučný text totiž působí velmi výrazně, i pokud je velmi malý, takto vysázený text může budít dojem, že nese důležité informace. Zajímavý efekt mají i básně, které mají celý text vysázen verzálkami. Tyto texty působí

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

Podobně i velká a malá písmena mění povahu textu, jelikož „*velká písmena vedou ke čtení, které zaráží, neboť mění slovo ve jméno a jako takové je pozvedá z textové produkce významů*“ (Langerová 2002: 424). I tato hra s významy byla ze *Svatební cesty* taktéž odstraněna. Jedná se například o třetí verš básně *Žárovka*, ve které bylo v původní verzi Edisonovo jméno vytištěno verzálkami a větším řezem písma, čímž je na jméno kladen větší důraz, je tedy znázorněna jeho důležitost pro text, a zároveň naznačuje, že se nemusí nutně jednat o živou osobu, ale může naznačovat například značku či reklamu, popřípadě jako projev úcty vynálezci žárovky. Další příklad lze nalézt v básni *Koncertní kavárna*, kde se v posledním verši nachází sousloví „*Bílý pták*“, takže evokuje název lodi, zároveň se však může jednat i o odhozenou bílou čepici.

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

Teige podotýká, že majuskule a minuskule pochází z historicky odlišných abecedních systémů a že i v historii často zastávali jiné role než ty, které mají dnes. Ve středověku se například majuskule užívali především k vyjádření úcty nebo majestátu. Podle Teigeho majuskule také narušují estetiku řádku a slova vysázená verzálkami se obtížněji čtou. Prosazoval tzv. „malopis“, tedy psaní pouze malými písmeny, a verzálky považoval za samostatný druh písma. (Srp 2009: 236–240) Sám malopis nepraktikoval důsledně (Tamtéž: 121), ovšem právě práce s verzálkami a užití velkých písmen k vyjádření jiných věcí, než pouze názvů a vlastních jmen, je ve sbírce *Na vlnách TSF* bezpochyby přítomna.

*Svatební cesta* je celá vysázena jedním řezem fontu, jakékoliv zvýraznění významů jednotlivých slov za pomoci typografie chybí. Vydání neobsahuje ani kurzívu, ani tučné řezy písma, slova jsou psána s počátečním malým písmenem, nejedná-li se o název, jméno nebo počátek nové věty. Jedinou výjimkou je báseň *Má Itálie*, v níž je italský text vysázen verzálkami i ve *Svatební cestě*, a to zřejmě proto, aby cizojazyčný text zůstal oddělen od textu českého. Všechny básně jsou také vysázeny na délku strany.

## 4.7 Mezislovní předěly a interpunkce

Jedním z významných prostředků k modulaci veršové intonace bylo využito také mezislovních předělů. Grafická úprava verše „*je však základem prostorového členění textu, jeho svébytnosti jeho zápisu*“ (Langerová 2002: 381). Mezery mezi jednotlivými slovy zde neslouží pouze k oddělení slov, ale stávají se grafickým prostředkem, který ovlivňuje zvukovou rovinu verše, například délku pauzy. Právě na těchto mezislovních předělech je patrné propojení všech rovin poezie, jelikož zde grafická úprava, tedy vizuální aspekt básně ovlivňuje zvukovou rovinu, tedy melodii hlasu při čtení básně.

Tyto mezislovní předěly se nachází ve velkém množství básní ve sbírce *Na vlnách TSF*, jedná se především o básně, ve kterých se nenachází žádná jiná výrazná grafická úprava. Často nahrazují interpunkci, která ve sbírce zcela chybí, a rozdělují tak verš na dvě části, popřípadě rozdělují výčty. To výrazně ovlivňuje intonaci básní, která je důležitá nejen pro volný verš, ale zle ji označit za jeden z nositelů veršové výstavby. Básně ve sbírce *Na vlnách TSF* jsou psány volným veršem a zcela jim chybí interpunkce, proto je rytmus básní budován skrze veršovou intonaci. (Mukařovský 1948: 17) Jakýkoli zásah do verše pak může změnit jeho intonaci a tak i celkový rytmus básně. Rytmus volného verše je pak „*těsně spjat s významovou výstavbou básnického díla, kterou současně organizuje i rozrušuje*“ (Tamtéž: 200). Proměna prostředků sloužících k modulaci rytmu tak mohou zasáhnout i do významové složky a vice versa.

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

dvanáctém, pětadvacátém a sedmadvacátém verši je mezislovní předěl nahrazen velkým písmenem, verše jsou tak rozděleny na dva sémantické celky. Ve třináctém a sedmnáctém verši došlo k odstranění předělů bez následných změn. Oba typy změn dodávají veršové intonaci na plynulosti, zatím co však první způsob zachovává rozdělení verše na části, druhý je zcela sjednocuje do jedné plynulé věty. Trochu atypicky zde působí verš poslední, v němž byl mezislovní předěl nahrazen malým písmenem, velké dlouhé „o“ se změnilo na malé dlouhé „o“, které svou délkou rozděluje verš na dva celky. Navíc grafická úprava básně ve sbírce *Na vlnách TSF* může svým rozdělením posledních veršů na dva poloverše odsazené od sebe evokovat Eiffelovu věž. (Pešat 1991: 60) Zároveň však výrazné odsazení oba verše graficky sdružuje ve dvojverší a jednotlivé části získávají sémantickou samostatnost. Tato významová samostatnost podněcuje k vnímání poloveršů jako pointy celé básně, což podporuje i fakt, že se nachází na samotném konci básně. To bylo ve sbírce *Svatební cesta* odstraněno, vypointovanost básně se tak ztratila, zůstala pouze naznačena v předposledním verši básně, jelikož byl verš rozdělen velkým písmenem, čímž zůstala naznačena i sémantická samostatnost obou částí verše. Zásadní změna však nastává ve verši posledním, z něhož se stává jeden celek. Poslední poloverš se však vztahoval k básni jako celku. Báseň je, jak už sám název napovídá, věnována básníkovi Guillaume Apollinairovi a lze tak usuzovat, že i samotná báseň je adresována právě tomuto básníkovi. Tím se Apollinaire stává oním mrtvým<sup>12</sup> kormidelníkem z posledního poloverše. Tato zjevná souvislost však ve *Svatební cestě* chybí, naopak se zdá, že mrtvý kormidelník je blíže neurčená osoba, jež řídí loď umění.

Mezislovní předěly se nachází i v básni *Večer v kavárně*. Nachází se v posledním verši básně a rozdělují jej na čtyři části. Ve *Svatební cestě* je text změněn na „*na stole karty, osud, tíha lásky*“<sup>13</sup>, v původní verzi se místo interpunkce uplatňují právě mezislovní předěly, to však výrazně mění nejen vyznění verše, ale modifikuje i vyznění celé básně. Ta popisuje, jak již název napovídá, jeden večer v kavárně. Básnický subjekt pozoruje své okolí a pozoruje ho skrze básnický jazyk. V básni jsou také přítomny exotické motivy, ať už je to tanečnice přirovnávaná k Salome, černocho odpočívající pod palmou či chryzantémy přirovnávané k pštrosím perům. Karty na stole se také mohou stát motivem exotiky, nemusí se totiž jednat o obvyklou hru v karty, ale o čtení budoucnosti, spojované

---

<sup>12</sup> Guillaume Apollinaire zemřel 9. listopadu 1918, tedy čtyři roky před Seifertovou cestou do Francie.

<sup>13</sup> *Svatební cesta* 2007, s 47.



verše básně jsou „*Vždyť ty ji navždy musíš milovati // sníh navždy bílý*“<sup>14</sup>. Podobně je to s „*ospalým pierotem*“, který se také vyskytuje v první i poslední strofě básně. Právě zvýšený důraz na imperativ „*ty ji navždy musíš milovati*“ dělá z básně ve sbírce *Svatební cesta* spíše vážnou báseň, podporuje to i motiv souboje v poslední verši. Naopak ve sbírce *Na vlnách TSF* báseň připomíná spíše vzpomínku básnického subjektu na milovanou ženu, kterou následně přenechal jinému muži. Vždy však interpretace svádí k milostnému trojúhelníku, a to především kvůli prvnímu verši páté strofy: „*studený pláč pod trojí maskou smíchu*“. Ovšem nabízí se i jiná interpretace v závislosti na tom, jak si čtenář vyloží název básně. Bude-li chápat *Výstředníka* jako podivína či zvláštního, excentrického člověka, bude rozumět básni jako milostnému trojúhelníku, jak již bylo zmíněno výše, za což mluví i motiv souboje na rapíry, který by byl v době vydání sbírky jistě považován za výstřední. Výstředník je však také název mechanické součástky, která je součástí parního stroje, a tedy i mnohých strojů, mezi něž patří i parník. Takto se nemusí jednat o lásku mezi lidmi, nýbrž o lásku námořníka či kapitána k lodi, na níž pracuje. Svědčí pro to například poslední verš první strofy „*Láska, železné kruhy v kamenech na nábržích*“. I smutná, dobrodružná dáma ze čtvrté strofy se proměňuje v loď a to, že má svěřit svůj smutek rukám muže, pak nejspíše vyjet s lodí na cestu. Také pátý verš se tím proměňuje. „*Studený pláč pod trojí maskou smíchu*“ odkazuje ke zvukům stroje, pláč může být zvuk píšťaly při upouštění páry, smích pak jiné zvuky parního stroje. Zároveň však může odkazovat k reálným lidem, k cestujícím či posádce, kteří se mohou těšit na cestu či plakat při loučení s těmi, které opouští. V básni tak mohou být jak motivy milostné, tak motivy cestování. Rozdíly mezi *Na vlnách TSF* a *Svatební cestou* je především ve zvýraznění bílé, která je v obecné rovině spojena především s nevinností a která se v básni pojí se sněhem, květinami a dopisy a snadno může evokovat také páru parníku. Ve *Svatební cestě* zvýraznění bílé chybí, zato byla doplněna interpunkce.

Příkladem básně, v níž došlo k proměnám v intonaci, je *Zrcadlo čtverec*. Do básně *Zrcadlo čtverec* byla doplněna interpunkce a hned v prvním verši lze vidět, jak interpunkce ovlivňuje sémantiku verše a tím i jeho intonaci. Název básně může čtenáře snadno vést k tomu, aby první dvě slova verše spojil do jednoho celku a zbytek básně pak do druhého, zároveň se však dá text básně rozdělit i jiným způsobem, na tři části, čímž vzniká pro

---

<sup>14</sup> Svatební cesta 2007, s 48.

čtenáře hra se sémantikou i intonací verše, ve sbírce *Svatební cesta* je však rozdělení pevně dané interpunkcí. Obě verze však dávají smysl, jelikož rozdělení na dva celky je podpořeno druhým veršem básně, v němž je převrácen slovosled. Tímto způsobem čtení by vznikla dvojice „zamrzlého moře obraz v hlubině“ a „bez vůně rozkvétající mořská květina“<sup>15</sup>. Ve *Svatební cestě* pak dochází k pevnému rozdělení na „Zrcadlo, čtverec zamrzlého moře, obraz v hlubině“<sup>16</sup>. Mezislovní předěl ve třetí verši byl nahrazen tečkou, mezislovní předěly v druhém a čtvrtém verši třetí strofy byly nahrazeny čárkou. Ve čtvrtém verši bylo také velké písmeno změněno na malé, spíše proto, aby se verš přiblížil normě<sup>17</sup>, než aby se ještě výrazněji proměnila veršová intonace. Více než samotné odstranění mezislovních předělů mělo na intonaci vliv doplnění interpunkce, a to především na koncích veršů. V první, třetí a čtvrté strofě se na konci verše pravidelně střídá polokadence s konkluzivní kadencí. Výjimku tvoří třetí verše první a třetí strofy, které jsou ukončeny kadencí stoupavou. Právě tato stoupavá kadence nemusela být ve sbírce *Na vlnách TSF* vůbec realizována, především v třetí strofě. Je tak na čtenáři, aby se rozhodl, zdali bude tyto části básně číst jako otázku, či nikoliv. Díky pravidelně se opakujícím kadencím na koncích verše tak báseň získává pravidelný rytmus a tím i sevřenější formu, ačkoliv celá básně působí vyloženě frivolně a sevřená forma v tomto ohledu příliš nesvědčí. V básni se vyskytují motivy květin bez vůně a připodobnění slov k penězům, na něž je možno kupovat úsměvy. Krásná žena, Omaki Vani, je zřejmě japonskou gejšou a působí v básni jako exotický prvek. Ačkoliv se o ni básnický subjekt v poslední strofě projevuje obavy, v předchozím verši projevuje svou přelétavost a nestálost. Když uvažuje, zdali je možno žít bez lásky, připodobňuje takový život k telegrafii bez drátů a letadlům bez motorů. Ačkoliv lze očekávat, že básnický subjekt bude tvrdit nemožnost života bez lásky, je tomu naopak. Bezdrátový telegraf i plachtění jsou známy již od 19. století. Zatím co gejša může být vnímána jako tradice cizí, exotické země, plachtění a bezdrátová komunikace zažily svůj rozvoj právě na počátku 20. století, jsou to tedy výtvarky moderní techniky, jsou spojeny s masovou komunikací, zábavou, rychlým přenosem a především volností. Takže ačkoliv básnickému subjektu imponuje krása Omaki Vani a má o ni strach, nebrání mu to ji opustit a jít za novým dobrodružstvím. Zde

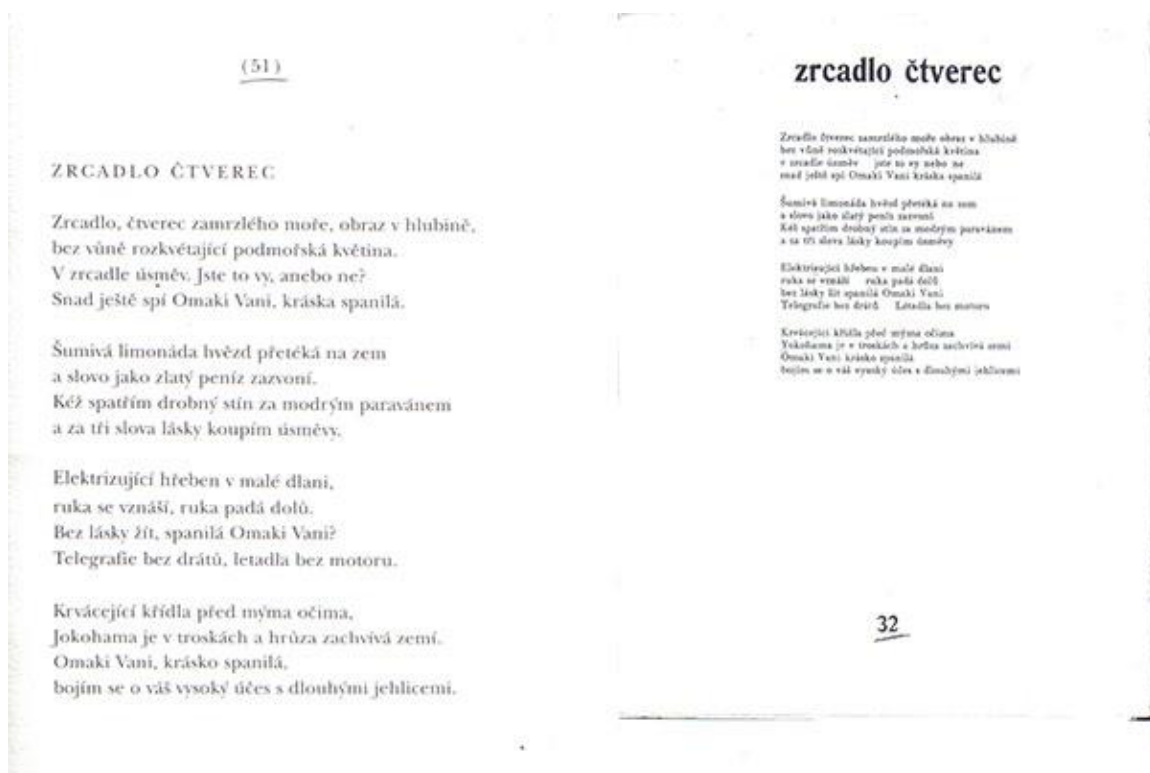
---

<sup>15</sup> Na vlnách TSF 1925, s 32.

<sup>16</sup> Svatební cesta 2007, s 51.

<sup>17</sup> Přiblížení normě v tom smyslu, že po čárce následuje malé písmeno, nejedná-li se o jméno či vlastní název.

je potom na místě zmínka o zrcadle, které sice reflektuje obraz, ale ne cit. V *Na vlnách TSF* mohou být tyto verše pojaty jako konstatování. Žít bez lásky je telegrafie bez drátů a letadla bez motoru. Naopak ve *Svatební cestě* jsou tyto verše formulovány otázkou, čímž je ještě posíleno očekávání negativní odpovědi. To nutí k hlubšímu a vážnějšímu zamyšlení, báseň se tak stává závažnější, básnický subjekt přestává být přelétavý a lehkomyšlný.



SVATEBNÍ CESTA 2007; NA VLNÁCH TSF 1925

Mezislovní předěly však nemusí oddělovat pouze významové části celku, ale mohou oddělovat i výčet a suplovat tak interpunkci, jak je tomu v básni *Miss Gada-Nigi*. Hned v prvním verši básně lze nalézt hned tři mezislovní předěly, které oddělují právě výčet, proto byly tyto předěly nahrazeny ve *Svatební cestě* právě čárkou. Další mezislovní předěly se nachází v prvním verši třetí strofy a ve třetím verši páté strofy, oba tyto předěly byly nahrazeny čárkou. Interpunkce v této básni však pouze nerozděluje, ale je zde demonstrována její schopnost sjednocovat. Třetí sloka není ukončena konkluzivní kadencí, jako je tomu u ostatní strof, ale je zakončena čárkou, tudíž se obě strofy spojují do jednoho celku, jejichž verše jsou ukončeny řadou polokadencí a teprve na konci čtvrté strofy dochází ke kadenci konkluzivní, která celek ukončuje. Ve třetím verši páté strofy byla na konec verše doplněna dvojtečka, která verš sice zcela neukončuje, ale dává mu



charakter výzvy čtenáři. V původní verzi působí mezislovní předěl v předposledním verši velmi jemně a tiše, nabádá čtenáře, aby se ztišil a mohl zaslechnout to, co slyší básnický subjekt. Odstranění tohoto předělu toto tichá nabádání redukuje na výzvu, není třeba tiše naslouchat, protože následující verš je dostatečně hlasitý. Z tohoto pohledu je ještě zajímavější první strofa. Celá báseň se skládá z pěti čtyřveršových strof, v *Na vlnách TSF* je však poslední verš první strofy výrazně odsazen, takže působí jako by byl součástí verše třetího. Ačkoliv se to vymyká jinak pravidelnému rozdělení básně, vnímání strofy jako tříveršové podporuje také rozdělení prvního verše na tři části.

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

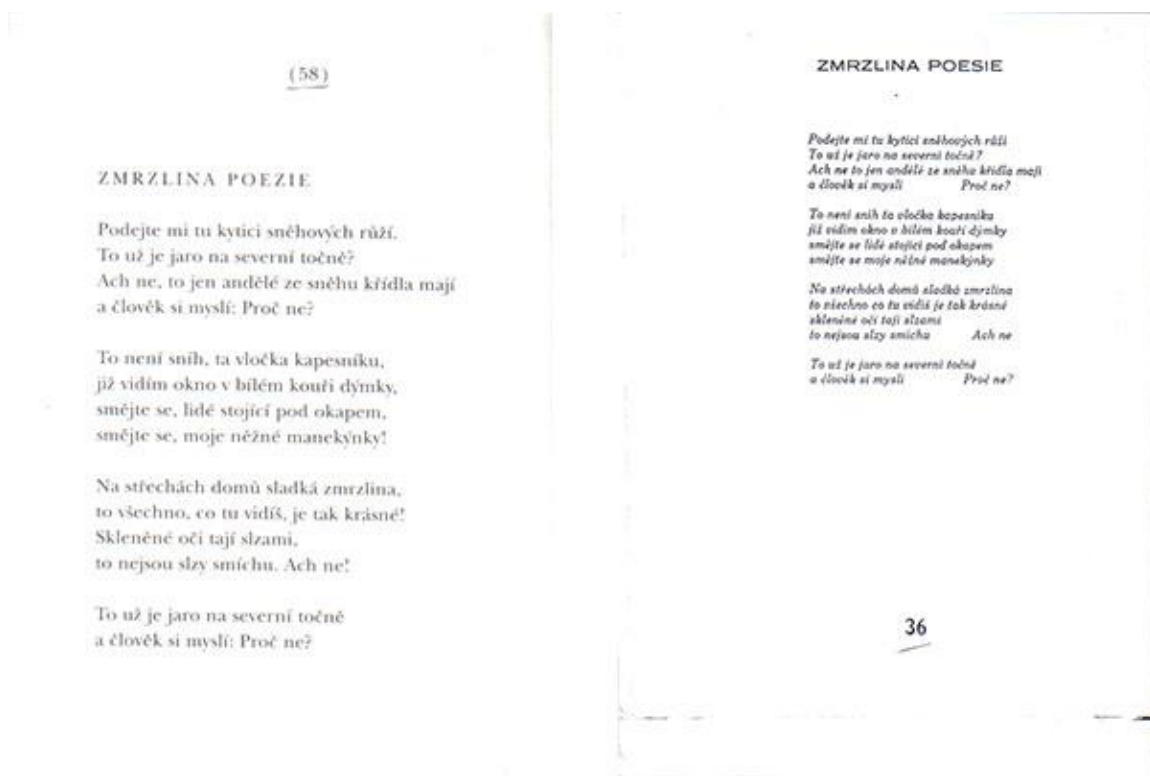
Mezislovní předěly jsou výrazně zastoupeny také v básni *Zmrzlina poezie*, ve které jsou v první, třetí a čtvrté strofě, posledním verši je část textu oddělena od zbytku velkým předělem, podobající se skoro až odsazení, čímž působí jako pouhý dodatek či povzdech, zároveň jsou tyto velké předěly téměř stejného rozsahu, čímž celé básni dodává určitý rytmus. Mezislovní předěly v první a čtvrté strofě byly nahrazeny dvojtečkou, předěl ve strofě třetí pak tečkou. Dvojtečka zde naznačuje, že verš bude dále pokračovat, a co se intonace týče, má stejnou funkci jako mezislovní předěl, jelikož čtenář má tendenci uskutečnit kadenci. Naopak pokud došlo k nahrazení mezislovního předělu tečkou, došlo také k absolutnímu rozdělení verše na dvě samostatné části. V původním grafickém zpracování však není zcela jasné, jakým způsobem má být předěl realizován, čtenář si za něj mohl dosadit například i pomlčku či výpustku. Tyto oddělené části také tvoří samostatný celek. Ono „*Proč ne? Ach ne Proč ne?*“<sup>18</sup> si nijak neodporuje, naopak souzní v povzdechu. Po doplnění vykřičníku se objeví kontradikce, výkřik „*Ach ne!*“<sup>19</sup> působí jako negativní odpověď na otázku. V původní verzi tato část verše působila ve strofě jako potvrzení předchozího záporu, nemusí se však nutně vztahovat ke smíchu, ale spíše

---

<sup>18</sup> Na vlnách TSF 1925, s 37.

<sup>19</sup> Svatební cesta 2007, s 58.

k slzám, čímž je naznačeno, že se nejedná o lidské slzy. Naopak se spíše zdá, že se jedná o tající ledy. Ve třetím verši, ve kterém se tento úsek nachází, se mluví o sladké zmrzlině na střechách domů a o tajících skleněných očích, což s předchozími zmínkami o jaru a lidmi pod okapem, vyvolává dojem tajících sněhů a rampouchů. Ve *Svatební cestě* však působí jako zděšení nad předchozí částí verše. Jelikož je verš rozdělen tečkou, intonace sama zdůrazňuje právě to smích a tím i to, že se nejedná o slzy smíchu, ale že jsou tyto slzy spojeny s jinou emocí. Tím se proměňuje i celkové vyznění básně. Zatímco v *Na vlnách TSF* jsou výrazné i pozitivní motivy jako jsou růže či smích, báseň se tak zdá být oslavou přicházejícího jara, ve *Svatební cestě* je tomu jinak. Po doplnění interpunkce, především vykřičníků, se báseň stává naléhavější a vystávají i pesimistické aspekty básně a vyjadřuje spíše smutek nad tajícími sněhy.



SVATEBNÍ CESTA 2007; NA VLNÁCH TSF 1925

Mezislovní předěly byly v některých případech odstraněny beze změn, jak lze vidět na básni *Guillaume Apollinaire*. Ve většině případů však byly nahrazeny interpunkcí, nejčastěji čárkou či tečkou. Ovšem doplnění interpunkce se netýká pouze míst, na kterých se ve sbírce *Na vlnách TSF* nacházely mezislovní předěly. Naopak, interpunkce byla často doplněna tak, aby korespondovala se syntaxí verše. Jelikož však interpunkce, a to především ta na koncích veršů, ovlivňuje intonaci, byla i tato složka básní pozměněna. Je

třeba si uvědomit, že interpunkce dává jasný signál o kadenci. Intonační kadence v obecném smyslu slouží k výstavbě promluvy, tečka značí konkluzivní kadenci a tedy uspokojivě ukončenou větu, čárka naznačuje polokadenci a otazník antikadenci, tedy označují neuspokojivě ukončené oddíly. (Daneš 1951: 35–43) Tím je opět ovlivněna také sémantika, pokud je verš ukončen uspokojivě, pak čtenář nebude očekávat pokračování této věty, naopak pokud bude verš ukončen neuspokojivě, čtenář pokračování bude očekávat a vyžadovat.

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

## 4.8 Strofy

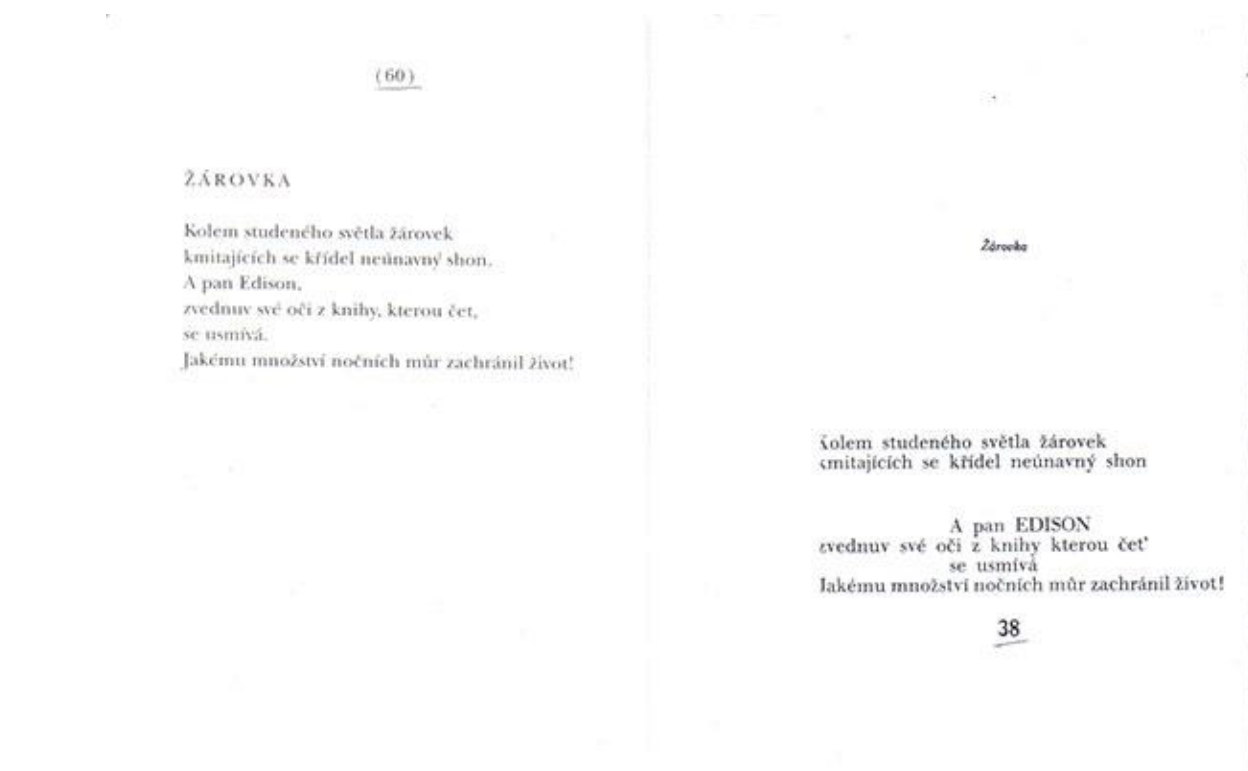
Vliv na interpretaci verše však nemusí být nutně záležitostí pouze grafických a typografických úprav na úrovni jednotlivých veršů. Během přerodu *Na vlnách TSF* na sbírku *Svatební cesta* bylo několikrát zasaženo i samotné rozdělení na jednotlivé strofy. Tento typ změn se týká především básní *Žárovka*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

Báseň *Žárovka* je ve sbírce *Na vlnách TSF* rozdělena na dvě strofy, přičemž první je dvouveršová a druhá čtyřveršová. V první strofě se mluví o shonu křídel okolo světla, v druhé pak o muži, který přestal číst, strofa pak končí veršem „*Jakému množství nočních můr zachránil život!*“<sup>20</sup> Tím vznikají dva celky, z nichž první vytváří představu hmyzu přitahovaného světlem, druhá pak představu čtoucího člověka. Tím vzniká dojem, že čtoucí člověk je přitahován světlem podobně jako noční můry, tudíž lze poslední verš básně chápat jako nočních čtenářů, kteří již nemusí číst ve světle svíček, nýbrž jsou zachráněni světlem žárovky. Právě rozdělení na dvě strofy umožňuje čtenáři chápat obě

---

<sup>20</sup> Na vlnách TSF 1925, s 38.

strofy jako samostatné obrazy, jelikož jsou však ve stejné básni, je třeba hledat spojitost. Tato spojitost je v asociaci mŕ a lidí, kteří jsou v noci vzhůru. Kmitající křídla tak nemusí nutně patřit hmyzu, nýbrž se může jednat o strany knih. Ve *Svatební cestě* jsou obě strofy spojeny v jednu strofu o šesti verších. Absence rozdělení textu po sémantické stránce těsněji spojuje, lze se tak domnívat, že celá báseň se týká nočních mŕ. Noční mŕy jsou zachráněny, jelikož sice jsou přitahovány světlem, nemohou se však spálit o plamen. Žárovka tedy neslouží lidskému pohodlí, ale může zachránit život drobného tvora a nepřímou se tak naznačuje, že vynálezy ovlivňují nejen člověka, nýbrž i jeho široké okolí, včetně zvířat.



SVATEBNÍ CESTA 2007; NA VLNÁCH TSF 1925

Podobně i báseň *Napoleon* obsahuje změny v rozdělní strof. V *Na vlnách TSF* je báseň rozdělena do tří strof, dvě dvouveršové a jednu jednověšovou, která má však opticky velmi blízko ke strofě první. Třetí strofa je také mírně odsazena vpravo oproti dvěma předchozím strofám, čímž se od obou předchozích ještě výrazněji odděluje. Dalo by se tudíž uvažovat o sémantickém rozdělení básně na dvě části, tedy na první tříverší a zbylé dvojverší. První část se týká dýmky Gambier, zakončenou hlavou císaře<sup>21</sup>. Třetí verš

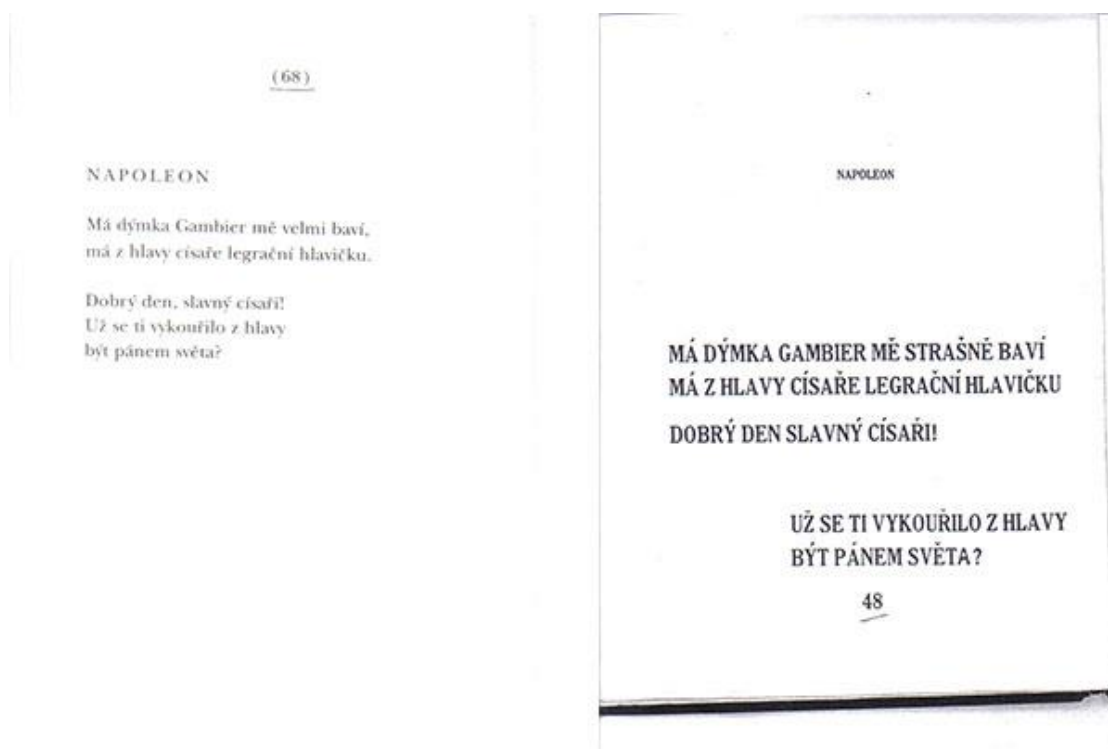
<sup>21</sup> Francouzské dýmky značky Gambier měly hlavičky v podobně významných osobností té doby.

je „Dobrý den slavný císaři!“<sup>22</sup> Z toho se zdá, že básnický subjekt zdraví dýmku, trochu sarkasticky poukazuje na to, že jeho dýmka má hlavu slavného císaře. Následující dvojverší se pak táže „Už se ti vykouřilo z hlavy // být pánem světa?“ Jelikož je toto dvojverší zřetelně odděleno od prvního tříverší nejen mezerou mezi strofami, ale také odsazením od kraje strany, nezdá se, že by tato otázka byla směřována k hlavě císaře, spíše se ptá čtenáře, zdali chce být pánem světa i za cenu toho, že jeho hlava skončí na hlavičce dýmky a každý si z něj bude moci dělat legraci podobně, jako to udělal básnický subjekt svým pozdravem. Ve *Svatební cestě* však došlo k reorganizaci veršů. Třetí verš, který původně patřil k první části básně, se přesunul do druhé části, ve které bylo rovněž odstraněno odsazení. První dvojverší zůstává stejné, básnický subjekt popisuje svou dýmku, druhá část verše se však liší. Odstraněním odsazení a spojením pozdravu s druhou částí básně vytváří dojem, že jak pozdrav, tak následná otázka je položena právě dýmce, respektive hlavně na její hlavičce. „Pán světa“ se pak nemusí referovat k touze ovládnout celý svět, nýbrž se může vztahovat k světu jedinice, který na moment kouření dýmky ovládne, a „vykouření z hlavy“ může referovat k dohoření dýmky. Nepatrná reorganizace na úrovni strof tak zcela proměnila význam básně, z původního pobavení nad dýmkami s hlavami významných osob se stala báseň o momentech věnovaným kouření.

---

<sup>22</sup> Na vlnách TSF 1925, s 48.

Jisté změny podobného charakteru proběhly i u básní *Moudrost a Filosofie*. V těchto básních však nedochází k výraznému interpretačnímu posunu, mezerami mezi verši a strofami či jejich reorganizací zde spíše posiluje vyznění básně. Například v básni *Moudrost* jsou první dva verše napsány pod sebou, druhé dva jsou však od zbytku i jeden od druhého odděleny značnou mezerou, ve *Svatební cestě* jsou napsány jako jedna čtyřveršová strofa. V *Na vlnách TSF* tyto předěly mezi verši silně podtrhují třetí verš básně „na konec budeme milovati svou dlouhou dýmku“<sup>23</sup>, je jimi zvýrazněn motiv čekání, který se ve verši ukrývá, ještě se musí stát mnoho věcí a uplynout dlouhý čas, než lidé dojdou k závěru ze třetího verše. Poslední verš pak připodobňuje dýmku k černé labuti, odmlka tu naznačuje, že až po čase se dýmky pro kuřáka začne stávat jinou věcí, třeba právě černou labutí kvůli jejímu tvaru a barvě. Ve *Svatební cestě* je význam básně zachován, po odstranění předělů se z ní však vytrácí plynutí času a působí tak spíše jako ponaučení než postupné odhalování skutečnosti.



SVATEBNÍ CESTA 2007; NA VLNÁCH TSF 1925

Podobně je tomu i u básně *Filosofie*. V původní verzi je poslední verš oddělen od zbytku básně velmi výrazným předělem, navíc je také odsazen až k pravému kraji strany, sémanticky však navazuje na třetí verš, je jeho pokračováním, proto byl také ve *Svatební cestě* tento poslední verš připojen k předchozí strofě a vzniká tak jedna čtyřveršová strofa.

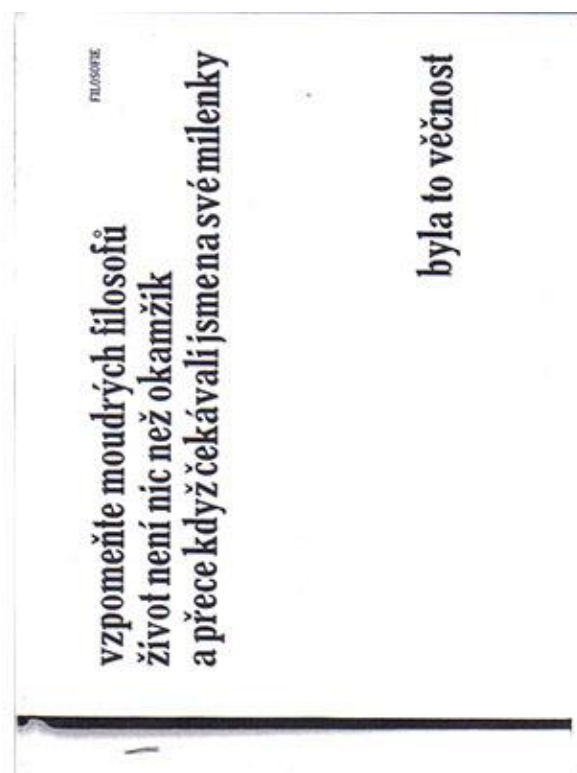
<sup>23</sup> Na vlnách TSF 1925, s 37.

Vyznění básně se v obou sbírkách příliš neliší, předělem mezi verši je však výrazně zesílen význam posledního verše. Tento verš zní „byla to věčnost“<sup>24</sup> a při čtení mu předchází poměrně dlouhá mezera, takže je na tento verš potřeba čekat podobně jako se čeká na milenky z předchozího verše. Předěl tak dostává význam nejen čekání, ale také se stává protikladem ke druhému verši básně, v němž se tvrdí, že „život není nic než okamžik“. To se odstraněním předělu ztrácí, ačkoliv i ve *Svatební cestě* je vidět nutnost tento poslední verš zvýraznit, místo grafických prostředků je k tomu využito konvenčního vykřičníku, který však nemá tak výrazný účinek, jako bylo oddělení posledního verše od zbytku básně.

(73)

FILOZOFIE

Vzpomeňte moudrých filozofů:  
život není nic než okamžik.  
A přece, když čekávali jsme na své milenky,  
byla to věčnost!



SVATEBNÍ CESTA 2007; NA VLNÁCH TSF 1925

Ke změnám ve významu či vyznění může docházet i v případě, že byla jedna ze strof celá odsazena. Příkladem může být báseň *Vějíř*. Text básně je vysázen verzálkami, druhá strofa je pak vysázena menším řezem písma a je odsazena doprava. Text tak působí trojrozměrně, druhá strofa se zdá být v dálce za strofou první. Není tedy zcela jasné, zdali je druhá strofa doopravdy druhá a není-li postavena na úroveň strofy první. Tím vyvstává otázka, jestli se významy jednotlivých veršů nekryjí. „*Ukrýváti dívčí ruměnc*“ se tak může snadno stát paralelou k „*motýl sedící na řadrech*“, „*koketní oči hluboký vzdech*“ k „*paleta*“

<sup>24</sup> Na vlnách TSF 1925, s 51. Svatební cesta 2007, s 73.

*lásky*“ a „*na konec trpký úsměv a vrásky*“ k „*s barvami zašlých vzpomínek*“.<sup>25</sup> Zatímco v jiných básních se zdálo odsazení sémanticky spíše oddělovat, zde naopak obě strofy spojuje. Vzniká báseň – koláž složená ze dvou obrazů, které se navzájem prolínají. Báseň se tak stává básní o milostných dobrodružstvích, na které básnický subjekt vzpomíná. Zdá se, že tato dobrodružství, ačkoliv byla velmi krásná, nakonec neskončila radostně, k čemuž vedou verše „*na konec trpký úsměv*“ a „*s barvami zašlých vzpomínek*“. Báseň tak poukazuje, že milostná dobrodružství mají vždy stejný průběh: Plaché seznámení, koketerie a nakonec zklamání a vzpomínky. Ve *Svatební cestě* bylo odsazení odstraněno a písmo druhé strofy přizpůsobeno písmu strofy první. Tím se rozbíjí původní koláž básnických obrazů a vytváří se dva samostatné obrazy. Tím se proměňuje i to, jak báseň působí na čtenáře. Zdá se, že pojednává pouze o jednom milostném dobrodružství, nyní je ovšem akcentována „*barva zašlých vzpomínek*“ a i „*trpný úsměv*“ z posledního verše první strofy se zdá být spíše dílem času a vzpomínek, nežli zklamání z nepovedeného milostného dobrodružství.

(65)

VĚJÍŘ

Ukrývati dívčí ruměnc,  
koketní oči, hluboký vzdech,  
nakonec trpký úsměv a vrásky.

Motýl sedící na šadrech,  
paleta lásky  
s barvami zašlých vzpomínek.



SVATEBNÍ CESTA 2007; NA VLNÁCH TSF 1925

<sup>25</sup> Na vlnách TSF 1925, s 44.



## 5. Závěr

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

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

Jak bylo řečeno již v úvodu, o identitě díla rozhoduje sociální úzus. Když po roce 1989 začala obě vydání vycházet paralelně, bylo třeba se rozhodnout, jak obě vydání vnímat. Například Jaroslav Holoubek (1989: 1) ve své recenzi na vydání z roku 1989 *Svatební cestu* nazývá *Na vlnách TSF*, jako by se jednalo o jedno a to samé vydání. Naopak Aleš Fettes (1989: 6) ve své recenzi na to samé vydání píše: „*Jako jiného typu ‚dodatku‘ bych se rád ještě dočkal samostatného, nového vydání sbírky Na vlnách T.S.F. v původní grafické podobě Karla Teigeho. Asi by je uvítali i mnozí jiní.*“

Reprintu se vydání *Na vlnách TSF* dočkalo v roce 1992, hned v témže roce se novinách objevilo pouze oznámení o vydání a krátké představení poetismu<sup>26</sup>. Petr A. Bílek (1993: 3) ve své recenzi na tuto nově vytištěnou faksimili napsal, že „*reprint Seifertovy sbírky Na vlnách TSF, který přichystal Čs. Spisovatel, působí i po letech překvapivě svěže.*“

---

<sup>26</sup> Jedná se o zprávu Lenky Sedlákové s názvem *Poetismus: hluboký v srdci smích*.

Jaroslav Vanča (1993: 7) pak o vydání *Na vlnách TSF* napsal: „*Chvályhodným záměrem současného vydání faksimile nakladatelstvem Československý spisovatel bylo předložit čtenářům věrnou podobu původního vydání z roku 1925, tj. bez jakýchkoli textových úprav.*“ Dalibor Maňas (1993: 164–165) se vyjádřil o znovu vydané faksimili jako o „*sbírce dvou autorů*“ a „*výletu do dvacátých let*“. Vladimír Gardavský (1994: 6) pochválil nový reprint *Na vlnách TSF*, protože se čtenář může „*pokochat i originální Teigeho typografickou úpravou vytvářející užíváním různých typů písma ojedinělé typografické básně.*“

V roce 2001 začalo nakladatelství Akropolis vydávat souborné dílo Jaroslava Seiferta. Zde v druhém svazku z roku 2002 vyšla vydání *Na vlnách TSF* i *Svatební cesta*. Petr Kovařík (2002: 22) označil tento svazek shrnutí „*nejlepších let Seifertova poetického období*“, a protože „*s tvorbou poetistů neodlučně souzněla také grafická tvorba Karla Teigeho, je v tomto svazku věrně reprodukována v Teigeho úpravě (včetně obálky) slavná sbírka Na vlnách TSF*“. Jakub Chrobák pak ve své kritice celého souborného díla chválil Brabce, že v druhém svazku zvolil první vydání *Na vlnách TSF* a že to „*nedělal mechanicky, ale vždy s vědomím chyba a omylů, které je třeba odstranit*“ (Chrobák 2009: 289). Jelikož však vydání *Na vlnách TSF* doposud vycházelo pouze jako reprint, lze se domnívat, že měl autor na mysli spíše vydání *Svatební cesty*. Negativně však hodnotil skutečnost, že navzdory mnoha odvážným rozhodnutím, která byla při přípravě souhrnného díla učiněna, nechává Brabec některá rozhodnutí už na čtenáři. (Tamtéž: 290). To platí i o rozhodnutí, jak vnímat vydání *Na vlnách TSF* a *Svatební cesty*, o kterých Brabec tvrdí, že jsou dvě verze téže sbírky, zároveň však uvádí, že je bude počítat samostatně (jak již bylo uvedeno v úvodu práce).

Ivan Mařejka (2011: 20) ve své poznámce k reprintu z roku 2011 napsal, že se Karel Teige „*originální úpravou stal spoluvůrcem knihy, která naplňovala nároky poetického kánonu.*“

Už v roce 1989 se ozývaly hlasy volající po samostatném vydání *Na vlnách TSF* v původní grafické podobě. Dodatky zahrnující básně vynechané z prvního vydání sbírky pod názvem *Svatební cesta*, ani letmé přiblížení původního grafického zpracování, o které se Víšková pokusila, nebyly dostačující. Ačkoliv někteří recenzenti stále považují obě vydání za dvě různé verze, většina ve svých recenzích vyzdvihuje právě Teigeho grafickou úpravu. Někteří Teigeho dokonce označují za spoluautora. Je zde tendence vnímat

*Svatební cestu* jako čistě autorské dílo Jaroslava Seiferta a *Na vlnách TSF* skrze grafickou úpravu Karla Teigehe jako unikátní poetistické dílo. Obě vydání jsou vnímána spíše jako dvě samostatná díla než jako dvě verze téhož díla. *Na vlnách TSF* je mnohem silněji viděna v kontextu poetismu. V recenzích bývá zdůrazňováno, že je poetismus ryze český směr a *Na vlnách TSF* důsledně dodržuje program tohoto směru. Bude však třeba i nadále sledovat, nejedná-li se pouze o soudobý zájem o poetistické období<sup>27</sup>, zda tento trend ve vydávání reprintů bude pokračovat a jaké na ně budou reakce.

Vzhledem k těmto okolnostem bude příhodnější při dalším vydávání považovat *Na vlnách TSF* a *Svatební cestu* za dvě samostatná díla a při rozhodování, kterou sbírku vydat, brát v úvahu, zdali je záměrem souborného vydání, výboru či samostatného vydání spíše představit tvorbu poetistickou v podobě *Na vlnách TSF*, nebo čistě autorskou tvorbu Jaroslava Seiferta v podobě *Svatební cesty*.

---

<sup>27</sup> Kromě *Na vlnách TSF* vyšel v roce 2004 také reprint *Pantomimy* Vítězslava Nezvala.

## **Anotace**

Autor: Soňa Olejárová

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

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

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

Počet znaků: 77 519

Počet příloh: 0

Počet titulů použité literatury: 41

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

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

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

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

## Seznam použité literatury

### Primární literatura

SEIFERT, Jaroslav: *Na vlnách TSF*. Praha: V. Petr, 1925.

SEIFERT, Jaroslav: *Svatební cesta*. Praha: Melantrich, 1938.

SEIFERT, Jaroslav: *Dílo*. Uspořádal A. M. Píša. Praha: Československý spisovatel, 1953.

SEIFERT, Jaroslav: *Dílo*. Uspořádal A. M. Píša. Vyd. 2. Praha: Československý spisovatel, 1956.

SEIFERT, Jaroslav: *Svatební cesta*. Praha: Československý spisovatel, 1982.

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

SEIFERT, Jaroslav: *Na vlnách TSF*. Praha: Československý spisovatel, 1992. ISBN 80-202-0360-5.

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

SEIFERT, Jaroslav: *Na vlnách TSF = On the waves of TSF*. Přeložila Dana Leowy. Praha: Akropolis, 2004. ISBN 80-7304-055-7.

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

SEIFERT, Jaroslav: *Na vlnách TSF*. Praha: Akropolis, 2011. ISBN 978-80-87481-40-0.

### Sekundární literatura

BÍLEK, Petr A.: Seifertovy „hry slov“. *Nové knihy*. 1993, (2).

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

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

FETTERS, Aleš: Příkladný Seifert. *Nové knihy*. 1989, (20).

GARDAVSKÝ, Vladimír: Seifert, Nezval, Štýrský v nových vydáních. *Plzeňský deník*. 1994, 3(152).

HOLOUBEK, Jaroslav: Slavík, jenž zpíval dobře, krásně. *Nové knihy*. 1989, (26).

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

CHROBÁK, Jakub: Zpráva o stavu a schopnostech dnešní textologie a ediční praxe na příkladu Díla Jaroslava Seiferta. *Česká literatura*. 2009, 57(2).

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

- KOVAŘÍK, Petr: Návraty Jaroslava Seiferta. *Rovnost*. 2002, 12(272).
- LANGEROVÁ, Marie. *Vizuální aspekty básnického díla*. In Červenka M. Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz : poetika literárního díla 20. století. Vyd. 1. Praha: Torst, 2002.
- MAŇAS, Dalibor: Na vlnách TSF, na křídlech neřesti. *Host*. 1993, (1).
- MATĚJKA, Ivan: Karel Teige (od jehož úmrtí uplynulo prvního října šedesát let) [...]. *Literární noviny*. 2011, 22(40).
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky*. 2. dopl. vyd., ve Svobodě 1. Praha: Svoboda, 1948, 349, [3] s. Kmen (Svoboda).
- Naše Itálie: stará i mladá Itálie v české kultuře 19. století : sborník příspěvků z 31. ročníku symposia k problematice 19. století* : Plzeň, 24.-26. února 2011. Vyd. 1. Editor Zdeněk Hojda, Marta Ottlová, Roman Prah. Praha: Academia, 2012, 516 s. ISBN 978-80-200-2032-1.
- NEZVAL, V: *Papoušek na motocyklu čili O umění básnickém*. In: Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu : 1919-1924. Praha : Svoboda, 1971
- OTRUBA, Mojmir: *Znaky a hodnoty*. Vyd. 1. Praha: Český spisovatel, 1994. Orientace (Český spisovatel). ISBN 80-202-0464-4.
- PEŠAT, Zdeněk: *Jaroslav Seifert*. Vyd. 1. V Praze: Československý spisovatel, 1991. ISBN 80-202-0265-X.
- SEDLÁKOVÁ, Lenka: Poetismus: hluboký v srdci smích. *Český deník*. 1992, 2(304).
- SEIFERT, Jaroslav: *Všecky krásy světa*. Praha: Československý spisovatel, 1982.
- SRP, Karel: *Karel Teige a typografie: asymetrická harmonie*. Praha: Arbor vitae ve spolupráci s nakladatelstvím Filip Tomáš - Akropolis, 2009. ISBN 978-80-87164-17-4.
- SRP, Karel: *Karel Teige*. Praha: Torst, 2001.
- TEIGE, Karel. O humoru, clownech a dadaistech. In: Fronta: mezinárodní sborník soudobé aktivity : věda, umění, technika, literatura, sociologie, moderní život. Editor František Halas. Brno: Fronta, 1927.
- TEIGE, Karel: *Karel Teige: výbor z díla I, svět stavby a básně, studie z dvacátých let*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966, 656 s.
- TEIGE, Karel: *Poetismus*. In: Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu : 1919-1924. Praha : Svoboda, 1971
- ČERVENKA, M. *Slovník básnických knih: díla české poezie od obrození do roku 1945*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1990. ISBN 802020217x.
- VÁCLAVEK, Bedřich: *Od umění k tvorbě: studie z přítomné české poesie*. 2. vyd. Praha: Svoboda, 1949, 152, [3] s.
- VANČA, Jaroslav: Setkání s poetismem po sedmašedesáti letech. *Práce*. 1993, 49(44).
- VÍŠKOVÁ, Jarmila: Poznámky k recenzi Jiřího Brabce. *Česká literatura: Časopis pro literární vědu*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1990, 38(3).

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

WIENDL, Jan: *Syntézy v poločase rozpadu*. In: PAPOUŠEK, Vladimír. *Dějiny nové moderny*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2014a. ISBN 978-80-200-2296-7.