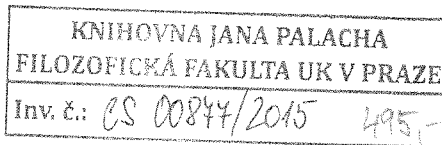


HESLÁŘ ČESKÉ AVANTGARDY

ESTETICKÉ KONCEPTY A PROMĚNY UMĚLECKÝCH
POSTUPŮ V LETECH 1908–1958

Ediční řada Opera Facultatis philosophicae Universitatis Carolinae Pragensis,
řídí prof. PhDr. Ing. Jan Royt

Knih vychází za přispění Centra výzkumu české umělecké avantgardy
při Ústavu české literatury a literární vědy FF UK (LC 06053)



Lektorovali:
PhDr. Lenka Bydžovská, CSc.
Dr. Peter A. Zusi



Opera Facultatis philosophicae Universitatis Carolinae Pragensis
vol. IX

Josef Vojvodík - Jan Wiendl (eds.):
Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny
uměleckých postupů v letech 1908-1958

Vydala Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, nám. Jana Palacha 2, Praha 1
a vydavatelství TOGGA, spol. s r. o., Volutová 2524, Praha 5

© Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2011
© TOGGA, 2011

© Josef Vojvodík, Jan Wiendl (editors), 2011
© Michal Bauer, Dáša Beracková, Petr A. Bílek, Karel Císař, Petra Hanáková,
Libuše Heczková, Tomáš Jirsa, Andrea Jochmanová, Marie Langerová, Petr Málek,
Vladimír Papoušek, Alžběta Plívová, Zbyněk Sedláček, Hana Šmahelová, Veronika Veberová,
Josef Vojvodík, Jan Wiendl, Irina Wutsdorffová, 2011
collage © Karel Teige - dědicové c/o DILIA, 1926

Jazyková redakce: Zdena Wiendlová, Iva Sokolová

Obálka a typografie: Jana Vahalíková
Sazba z písma Fedra: Dušan Neumahr

Tisk: Tiskárny Havlíčkův Brod, a. s.

Dotisk prvního vydání, Praha 2014

ISBN 978-80-7308-332-8 (Univerzita Karlova v Praze)

OBSAH

- 9 Úvodem
- 15 Česká avantgarda: vývoj, skupiny, proměny, teorie,
programy, umělecké postupy (Josef Vojvodík)
- 63 Abeceda (Josef Vojvodík)
- 75 Abstrakce (Zbyněk Sedláček)
- 81 Anti-ornament (Tomáš Jirsa)
- 93 Civilizační poezie (Vladimír Papoušek)
- 99 Civilizovaná žena (Libuše Heczková)
- 105 Dětství, kniha pro děti a avantgarda (Hana Šmahelová)
- 123 Estetická funkce a funkcionalismus (Irina Wutsdorffová)
- 135 Exotismus, básnický cestopis (Veronika Veberová)
- 145 Film: sedmé umění, desátá múza (Petra Hanáková)
- 153 Fotografie (Karel Císař)
- 161 Halucinatorní objekty a krize objektu (Josef Vojvodík)
- 173 Kubismus v literatuře (Dáša Beracková)
- 181 Masová (re)produkce (Petr Málek)
- 199 Město (Petr Málek)
- 225 Nalezený objekt (Marie Langerová)
- 237 Nejskromnější umění (Dáša Beracková)
- 245 Osvození divadla (Andrea Jochmanová)
- 257 Pásmo (Michal Bauer)
- 263 Proletářské umění (Michal Bauer)
- 279 Realizované básně a knihy-objekty (Josef Vojvodík)
- 285 Řád nového života a tvorby (Jan Wiendl)
- 305 Sen, snový záznam (Marie Langerová)
- 319 Socialistický realismus a avantgarda (Petr A. Bílek)

ÚVODEM

- 331 Stavba a báseň (Josef Vojvodík)
- 349 Strukturalismus, fenomenologie a česká avantgarda (Josef Vojvodík)
- 367 Tělo, tělesnost, antropologické konstanty (Libuše Heczková – Alžběta Plívová)
- 379 Ultrafialové obrazy (Josef Vojvodík)
- 393 Vnitřní model (Josef Vojvodík)
- 403 Voiceband (Andrea Jochmanová)

- 411 Literatura
- 449 O autorech
- 457 Resumé / Summary
- 459 Jmenný rejstřík

Heslář české avantgardy je kolektivním projektem, jehož cílem je rekonstrukce vybraných stěžejních pojmů a konceptů, které česká umělecká avantgarda zavedla zejména do literatury a výtvarného umění,¹ aby jimi pojmenovala a specifikovala vlastní strukturně-konstruktivní postupy, techniky, esteticko-umělecké koncepty a programy a vztahy mezi jednotlivými uměleckými médii. Zároveň jde o pojmy, které se v dosavadním bádání o české avantgardě ustálily jako pojmenování jejích forem, jimiž se v umělecké teorii i praxi projevovala. Jde však také o to, nabídnout nový, kontextuálně zaměřený pohled na souvislosti, vazby a problémy české umělecké avantgardy v souvislosti s reflexí evropského kontextu, které v různých, zkoumání avantgardy příznivých i méně příznivých dobách rozvíjela (a do určité míry i konzervovala) domácí literární historie a uměnověda.

Oproti dosavadní diskusi a recepci české avantgardy posunujeme její počátky do prvního desetiletí 20. století. Rozhodujícím kritériem tohoto časového zakotvení je okolnost, že v této době vystupují na veřejnost především dvě umělecké skupiny – v letech 1907 a 1908 skupina Osma a v roce 1911 Skupina výtvarných umělců –, které mají již charakter avantgardních seskupení, sledujících určitý společný cíl, třebaže bez politických ambicí a implikací, které charakterizují avantgardní hnutí v meziválečné Československé republice dvacátých a třicátých let 20. století. Vedle společně sdíleného uměleckého programu je zde, u zmíněných skupin raných nultých let, podstatným momentem vědomí novátorství (zároveň ve vztahu k tradici, pokud jde např. o novou recepci gotiky a baroka prizmatem kubistické „vícerozměrnosti světa“)² v opozici proti akademickému konzervatismu. Kritériem zásadního významu je princip „nového vidění“, kterému lze rozumět jako principu avantgardní estetiky vůbec. V tomto principu se odráží změněné a ztížené vidění a vnímání světa ve smyslu jeho kritické funkce; zároveň jde o výzvu k odautomatizování vnímání ve prospěch reálně smyslového prožívání věcí, senzitivity a vědo-

1 Jednotlivá hesla sledují zejména oblast literatury a výtvarného umění, dotýkají se rovněž sféry divadelního a filmového umění. Oblasti architektury a moderní hudby si všimají spíše kontinuuálně, nikoli prostřednictvím „monografických“ hesel.

hudby.³⁶ Ta rovněž získává významné postavení v rámci celého divadelního díla. Modernisté a avantgardisté spolupracují s nejnámějšími skladateli moderní hudby a na základě jejich spolupráce dochází k výrazným posunům v chápání scénické hudby. Spolupráce s představiteli výrazového tance pak rozvíjí dále pohybovou, rytmickou a dynamickou sféru divadelního tvaru a poukazuje na dosud plně nevyužívaný potenciál fyzického materiálu herce, s nímž lze docílit dynamizace celého prostoru jeviště.

Pod vlivem moderního vývoje umění se tedy zcela mění nazírání na divadlo, v němž se začaly uplatňovat všechny umělecké složky rovnocenně. Jejich náležitě rozvrstvení, vytvoření vazeb mezi nimi, uspořádání do uceleného komplexu je úkolem režiséra. Ten se stává zodpovědným za inscenaci, což v syntetickém pojetí divadla prakticky znamenalo zorganizovat a provázat celý systém jednotlivých složek uměleckého výrazu tak, aby jejich výsledkem bylo vytvoření díla, jež ve své finální podobě navrácí divadlo zpět divadlu. Cesta od omezení původní úlohy textu přes rozvíjení hereckého projevu, oproštění prostoru scény od malované dekorace a jeho celkové zdynamičtění, zapojení hudby a zvukovosti scény, práce se světlem nebyly krátkodobou záležitostí. Ukazovala se nutnost mít tvárný materiál, na jeho základě koncipovat svůj program, skrze něj praktickou činností očistit divadlo od konvence, vytvořit určitý základ pro rozvíjení zásad nové jevištní poezie a posléze na tomto základě dále stavět. Bylo podstatné jej rozpracovávat podle ideálu vzájemné korespondence všech smyslů a díky tomuto spojení vyvolávat emoce hrou osvobozené básnické obraznosti, což souviselo s nalezením diváka současné mentality a senzibility, reprezentanta moderní civilizace.

PÁSMO

Michal BAUER

*Po prvním prudkém nárazu, kterým bylo ohromující setkání
s Apollinairovým Pásmem a s jeho Alkoholy, octl jsem se téměř
jako školák s rukama na kolenou v Šaldově pracovně...*

Jaroslav Seifert, 70. léta

Pásmo se od přelomu desátých a dvacátých let 20. století postupně konstitovalo jako samostatný žánr české polytematické poezie. Na jeho počátku byla stejnojmenná Apollinairova báseň (v originálu *Zone*), jež u nás vešla ve známost především zásluhou překladu Karla Čapka publikovaného poprvé 6. 2. 1919 v Neumannově *Červnu* (ve dvojčísle 21–22), vzápětí samostatně v červnu téhož roku v nakladatelství Fr. Borový; vždy s lino-ryty překladatelova bratra Josefa. V průběhu následujících desetiletí byl tento Čapkův překlad publikován ještě mnohokrát a v podstatě kanonizován. Podle Jiřího Brabce se dokonce jedná o „nejvýznamnější – co do inspiračního dopadu na českou literární tvorbu – básnický překlad v celém 20. století“.¹ O převod Apollinairova Pásma se pokusili i další překladatelé, často je publikovali až mnohem později² (Petr Kopta, Karel Sýs, Anděla Janoušková, Gustav Franci – Koptův tvůrčí čin je prvním přebásněním celé Apollinairovy sbírky do češtiny, k čemuž došlo až v roce 1978);³ na konci dvacátých let editoval „svůj“ překlad Miloš Hlávka, který však především upravil práci Čapkovu – údajně za jeho souhlasu (v tiráži je uvedeno: „Překlad Miloše Hlávky s použitím Čapkova překladu Pásma...“ – resp. u básně samé stojí: „Překlad K. Čapka přetištěný s malými změnami.“⁴); sám Čapek revidoval v polovině třicátých let svůj překlad původní. Nopak jiní Apollinairovi čeští překladatelé se této básni vyhnuli, respektive nepřišli s publikováním jejího překladu (např. Zdeněk Kalista, Adolf

1 BRABEC, Jiří: 1920. Neklidný rok. In: Papoušek, Vladimír a kol.: *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*. Academia, Praha 2010, s. 348.

2 Někdy však s výsledky dosti rozpačitými; například Sýsův aktualizací překlad se vyznačuje nejednotností, v níž se překladatel pohyboval mezi archaickými výrazy, upomínajícími na dobu vzniku textu („aviatik“), a novodobým výrazem („Máš po krk antiky tak už to stopni“). Viz KUBÍN, Václav (ed.): *Apollinaire. Éluard. Prévert. Velké trojhvězdičky*. Mladá fronta, Praha 1986, s. 145.

3 Ke čtenářům se dostává tento překlad v tzv. oficiálním vydání až o dalších osmáct let později – srov. Apollinaire 1996 (pozn. 28). První vydání se objevilo v samizdatové edici Krameriova expedice v roce 1982 s doslovem Václava Černého.

Kroupa, Milan Kundera). Třebaže od Čapkova uměleckého překladatelského činu uplynulo již devadesát let, zůstává do dneška reflektován jako nejdůležitější převod Pásma, což je situace ojedinělá. Lze říci, že žádný překlad nezůstal – a stále takovým zůstává – v české poezii tak dlouho vnímán jako aktuální a (nej)modern(ější).⁵

Čapkův překlad Pásma přichází do nadmíru příhodné situace. Desátá léta byla v české kultuře výrazně ve znamení orientace na francouzské umění, z čehož mimo jiné pramenila i myšlenka velkého projektu kolektivní antologie francouzské poezie, který měl být společným dílem Karla Čapka, Viktora Dyka, Hanuše Jelínka a Arnošta Procházky. Projekt nakonec nebyl realizován a ve dvacátých až padesátých letech byly publikovány samostatné knižní, antologické překlady všech čtyř autorů.⁶ Největší proslulosti již v době svého prvního vydání dosáhla Čapkova *Francouzská poesie nové doby* (neobsahující ovšem Pásma, které bylo těsně předtím editováno dvakrát – rovněž s velkým ohlasem a vstřícným přijetím), což bylo potvrzeno v případě druhého, rozšířeného a revidovaného vydání v roce 1936, v němž je již převod Pásma zahrnut.⁷

Apollinaire publikoval tuto svoji báseň v prosinci 1912 v revui *Soirées de Paris* a posléze, v dubnu 1913, ji zařadil do knihy *Alkoholy* [Alcools]. Okamžitě dochází k debatám o inspiraci Cendrarsovou básní *Velikonoce* v New Yorku, tedy *Pâques à New York*, datovanou dubnem 1912.⁸ Ve stejné době vydává Blaise Cendrars knihu *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (až v polovině šedesátých let vydáno česky s názvem *Próza o transsibiřské magistrále a o malé Johance z Francie*), Charles Péguy *La Tapisserie de Notre-Dame* [Tapisérie Matky Boží], Marcel Proust přichází s prvním svazkem *Hledání ztraceného času*, tedy *Du côté de chez Swann* (v roce 1927 vychází česky jako *Swann*, později *Svět Swannových*) – to vše v roce 1913; ve stejném roce se štěpí kubismus a vzniká orfismus, jehož počátek je odvozován od berlínské výstavy Roberta Delaunaye a bývají k němu přiřazováni Francis Picabia a František Kupka, filmy točí Max Linder, v Paříži má premiéru balet Igora Stravinského *Svěcení jara* [Le Sacre du printemps], Gabriel Fauré přichází

5 Kongenialitu Čapkova překladu dokládá Jiří Levý při interpretaci jeho překladatelské metody (srov. LEVÝ, Jiří: Čapkovy překlady ve vývoji českého překladatelství a českého verše. In: Čapek, Karel: *Francouzská poesie a jiné překlady*. SNKLHU, Praha 1957, s. 374–406). Bez nějaké výrazné reflexe kupodivu zůstalo Čapkovo nerespektování Apollinairova členění básně do strof a osamostatňování veršů zejména v úvodu Pásma (například prvních 14 veršů Apollinaire klade do pěti stroficky dělených celků, zatímco v Čapkově překladu se jedná o celek jediný; toto Apollinairovo rozčlenění respektuje Kroupovo a Kunderovo vydání – srov. APOLLINAIRE, Guillaume: *Pásma a jiné verše*. SNKLHU, Praha 1958, s. 29–35).

6 BRABEC, Jiří: 1920. Neklidný rok. In: Papoušek, Vladimír a kol.: *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*. Academia, Praha 2010, s. 348.

7 K Čapkovým změnám ve vydáních z roku 1919 a 1936 srov. poznámky M. Halíka in: ČAPEK, Karel: *Francouzská poesie a jiné překlady*. SNKLHU, Praha 1957, s. 348–349.

8 Studii k sémantice kompozice Apollinairovy a Cendrarsových poem věnoval tomuto tématu Zdeněk Pešat (PeŠAT, Zdeněk: Apollinairovo Pásma a dvě fáze české polytematické poezie. In: Týž:

s *Penelopou*, Claude Debussy s baletem *Jeux* [Hra] či Maurice Ravel se skladbami *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* [Tři poémy Stéphanu Mallarmého] – a tak dále.⁹ Novátorství literární, výtvarné i baletní a hudební se prolulo.

Spolu se silným frankofilstvím v české kultuře desátých a dvacátých let přichází Čapkův překlad Pásma do situace, jež se vyznačuje připraveností českého prostředí pro takto modernisticky působící a pojatý text. Jedná se o existenci symbolismu, o básně Březinovy a Sovovy, texty Dykvy, Neumannovy, Šrámkovy, Tomanovy, Gellnerovy atd.¹⁰ Zdeněk Pešat shrnuje základní principy apollinairovské poetiky z Pásma, které měly dalekosáhlý vliv na českou kulturu, zejména mladou básnickou generaci: subjektivismus, individualizace, autobiografičnost, báseň jako konfese, „volný tok básnického vědomí, v němž se navzájem prolíná vnitřní a vnější realita, prvky lyrické a epické, přítomnost a minulost, dosud striktně od sebe oddělené kategorie komična a tragična“, stírání hranic mezi epikou a lyrikou, rozkolísání druhového i žánrového členění poezie – a vlastně normovanosti celkově, oslabení funkce tématu, polytematičnost, asociativní obraznost, splývavý ráz volného verše, asonance, lomené rýmy, zrušení interpunkce apod.¹¹ Jako nejpodstatnější bývá zmiňován podíl Čapkova překladu na přeměně českého básnického jazyka, jak to označil v roce 1936 Vítězslav Nezval:

Karel Čapek má velmi výjimečný a velmi zvláštní podíl na přeměně českého básnického jazyka. [...] Nikdy ke mně před rokem 1920 nemluvila poezie zvláštějším a intenzivnějším hlasem jako z Čapkových Apollinairů, Vildraců, Fortů, Birotů, Jammesů. [...] Čapkovo ozáření českého básnického jazyka světlem slavnosti, silnic, deštivých dnů a dusné fantázistní exotiky nemělo být jen dočasným signálem. Žije v mladých českých básnicích –¹²

a jak to připomíná později i Jiří Brabec.¹³ Podstatný je ovšem základní princip apollinairovské poetiky Pásma, tedy svoboda inspirace,¹⁴ uvolnění, nedozírné možnosti odpoutané básnické imaginace, která je vyjádřením oné známé definice exaltovanosti života ve všech jeho tvarech.

9 Další významné knihy publikují ve Francii samozřejmě ještě jiní autoři, namátkou Maurice Barrès, Alain Fournier, Roger Martin du Gard, Jules Romains. Objevují se významná filozofická díla, např. *Totem a tabu* Sigmunda Freuda, pojednání Husserlova, Maritainova či Jaspersova.

10 Stručný vhled do této problematiky nabízí PEŠAT, Zdeněk: Apollinairovo Pásma a dvě fáze české polytematické poezie. In: Týž: *Dialogy s poezií*. Čs. spisovatel, Praha 1985, zvl. s. 137–142. Podrobněji se tímto tématem zabývají autoři *Dějiny nové moderny* – zejména Jiří Brabec v kapitolách pojednávajících o letech 1920 a 1921.

11 PEŠAT, Zdeněk: Apollinairovo Pásma a dvě fáze české polytematické poezie. In: Týž: *Dialogy s poezií*. Československý spisovatel, Praha 1985, zvl. s. 142–144.

12 NEZVAL, Vítězslav: Průvodce mladých básníků. In: Čapek, Karel: *Francouzská poesie (Překlady)*. Fr. Borový, Praha 1936, s. 7 a 16.

13 BRABEC, Jiří: 1920. Neklidný rok. In: Papoušek, Vladimír a kol.: *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*. Academia, Praha 2010, s. 348.

14 PEŠAT, Zdeněk: Apollinairovo Pásma a dvě fáze české polytematické poezie. In: Týž:

Sice marginální, nicméně za poznamenání stojící skutečností, jež měla bezesporu také vliv na tak pozitivní recepci Apollinairovy skladby u nás a jejího překladu do češtiny, byla přítomnost českého (pražského) prostředí v této básni:

*Jsi v zahradě hospůdky v okolí Prahy
Cítíš se zcela šťasten na stůl růží ti dali
A místo abys psal svou povídku lenošíš pohříchu
Hleď na mandelinku spící v růžovém kalichu
V achátech Svatovítských zříš zděšen své vlastní rysy
Na smrt jsi smuten byl v ten den kdy sebe v nich objevil jsi
Podoben Lazaru kterého světlo drtí
Pozpátku točí se ručičky hodin v židovské čtvrti
A ty couváš ve vlastním životě pomalu
Jda na Hradčany nahoru a poslouchaje k večeru
Jak v hospodách české písně zpívají¹⁵*

Praha tak dostala význam místa na mapě světa, je zde vedle Paříže, Říma, Amsterdamu, Marseille, Cannes, je místem-zastávkou na Apollinairově pouti. A mimo jiné se zde objevila česká píseň jako součást světové poezie.

Česká literární historie tradičně připomíná jako výsledek inspirativního působení Apollinairova Pásma v prvním období, které bezprostředně navazuje na publikovaný Čapkův překlad, skladbu Svatý Kopeček Jiřího Wolkera, báseň Jeden den doma Konstantina Biebla a báseň Svatba Svaty Kadlece. Všechny tyto básnické texty se vztahují k roku 1921. Do fáze druhé – obvykle bývá vymezena léty 1927 a 1929 (s předznamenáním v roce 1924, kdy začíná v Brně vycházet časopis *Pásmo*; jeho existence trvá do roku 1927) – pak bývá řazena Nezvalova báseň Akrobat, báseň Panychida Viléma Závady ze stejnojmenné sbírky, o dva roky později, v roce 1929, je editována Bieblova skladba *Nový Ikaros*. Kromě toho vychází koncem roku 1927 třetí číslo *ReDu*, které je věnováno Apollinairovi. (Rozdělení do dvou období, které předkládá Pešat, je značně umělé, neboť Kadlecova báseň se stala až součástí jeho sbírky *Svatá rodina* z roku 1927, Wolkerův Svatý Kopeček vyšel knižně v roce 1926, Bieblova báseň Jeden den doma se objevila v poměrně marginálním tisku *Almanach lounského studentstva*, v podobě obecně dostupného vydání až roku 1954 v pátém svazku Bieblova *Díla*.) Takto je inspirace české poezie Apollinairom traktována již několik desetiletí.¹⁶ Literární kritici a historikové mají samozřejmě na mysli básně, které je možno označit jako samostatný žánr v české poezii; jednotlivé prvky Apollinairovy poetiky se objevují ve dvacátých letech i u dalších básníků, například Františka Halase, A. M. Píši nebo Jaroslava Seiferta. Podle Černého „u nás celý teigovsko-nezvalovský poetismus, a tedy i všechny směry, školy a ismy, které v něm pokračovaly a na něj tak

či onak navázaly, prostě veškerá nová česká poezie je od té doby té sbírce [*Alkoholům* – pozn. MB] zásadně poplatná metodou básnického výrazu, způsobem obnoveného vidění a vnímání světa, tím, čemu se za Apollinairových časů obecně říkalo ‚esprit nouveau‘, nově inspirovaný básnický duch. Tři, možná dokonce čtyři české literární generace ze sbírky porůznu a částečně překládaly, napočítal jsem těch jednotlivých a ojedinelých tlumočitelů od roku 1914 skoro dvacet, a jsou mezi nimi jména významná.“¹⁷

Zdeněk Pešat upozornil na základní shody a rozdíly mezi českými básnickými díly a Pásmem; období kolem roku 1921 charakterizoval z tohoto hlediska takto: „V první etapě působení Apollinairova Pásma na českou poezii se v ní tedy mnohem méně uplatňuje jeho analytická stránka, pojetí poezie jako subjektivního proudu vědomí a z něho pramenící polytematickosti a prudké střídání pocitů, žánrových i časových rovin. Místo toho byl v prvním období při využití řady prvků Apollinairovy skladby položen důraz na koherenci tématu, rozvedeného a zdůrazněného řadou podpůrných motivů, které se však sbíhají do jediného bodu – jednotné významové výstavby skladby.“¹⁸ Pešat tak poukazuje na zásadní rozdílnost v polytematickosti Pásma, která byla v uvedených českých básnických textech z počátku dvacátých let značně oslabena a celková sémantika směřovala k jednomu základu a významovému středu. Dobu druhé poloviny dvacátých let pak Pešat vidí tak, že v ní „převládá důraz na analytickou stránku, která se projevuje uvolněním struktury skladby, rozkládáním soudržné tematické osnovy a s ní i významové jednoznačnosti.“¹⁹

Zároveň nyní dochází k výrazné akcentaci střetu jedince a světa a pojímání prostoru pro existenci člověka jako neidylického a odidealizovaného. Apollinairovský ich- a zároveň du-poutník – s kolektivitou ve verši „Nyní ty kráčíš sám davem po Paříži“,²⁰ která je užita pro kontrast s osamoceností jedince – putuje světem, vnějším (městy, zeměmi a světadíly) i vnitřním (svými stavy a pocity), minulostí i přítomností, mýty a snem i realitou, základní skutečností je změna, včetně permanentního rozbíjení příběhovosti a posouvání vypravěčské perspektivy, jedinec se stává mluvčím i posluchačem sebe sama, je sebereflektujícím subjektem („Na své ruce se už netroufáš podívat a stále chce se mi zaplakat / Nad tebou nade vším co zděsilo tě nad ní kterou mám rád“, „Jsi sám jítro přichází...“).²¹ Všednost vtrhla do poezie, mlékaři, nevěstky, hospody atd., náboženství a jeho symboly jsou sňaty z nebe ve své mystičnosti a posvát-

17 ČERNÝ, Václav: Na cestu k novému překladu Apollinairových *Alkoholů* [1982]. In: Apollinaire, Guillaume: *Alkoholy*. Odeon, Praha 1996, s. 135.

18 PEŠAT, Zdeněk: Apollinairovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poezie. In: Týž: *Dialogy poezí*. Československý spisovatel, Praha 1985, s. 146–147.

19 Tamtéž, s. 152–153.

20 ČAPEK, Karel: *Francouzská poezie (Překlady)*. Fr. Borový, Praha 1936, s. 180.

21 Tamtéž, s. 182–183. Takové střídání osob příběhových i moderně „předsudkových“ literárních postav

15 ČAPEK, Karel: *Francouzská poezie (Překlady)*. Fr. Borový, Praha 1936, s. 181.

16 Srov. SLAVÍK Bedřich: *Jiří Wolker a Svatý Kopeček*. A. Dréer, Praha 1925; HALÍK Miroslav: *Závěrem*

nosti – a jsou na ně vráceny v obyčejnosti a s ironií („Toť Bůh jenž v pátek mře a v neděli vzkříšen jesti / Toť Kristus který k nebi lépe než letci vzlétá / Jemu náleží podnes výškový rekord světa“²²).

Mnozí čeští slovesní tvůrci hovořili o ojedinělosti rozměru apollinairovské inspirace, v jakém u nás zasáhla značnou část umělecké generace ve dvacátých letech,²³ podle Teigeho „Apollinaire chápe, že poetično je podstatně náhodné a nepředvídané, že je souhrou svobodných asociací, netušených setkání, překvapení a nálezů, k nimž nelze dospěti cestou rozumové úvahy a konstrukce, a proto se zříká každého úmyslu, výběru i rozhodování“.²⁴ Apollinaire byl jedním z těch, kdo přinášeli v české literatuře inspiraci poetistům i surrealistům, odkazovali však k němu modernističtí tvůrci u nás obecně. A Čapkův překlad Pásma byl z Apollinairovy tvorby uváděn na prvním místě.

Často citované závěrečné dva verše se staly jakýmsi leitmotivem jednoho typu básnické tvorby, přičemž verš poslední je zároveň stálou překladatelskou výzvou:

*Adieu Adieu
Solil cou coupé*²⁵

V českém uměleckém světě existuje několik převodů, jež jsou svědectvím aktuálnosti Apollinairovy tvorby a metaforičnosti. Čapek překládá:

*Sbohem sbohem jsi ospalý
Slunce utátá hlava
Se kuku kutálí*²⁶

Gustav Franci uvádí:

*Adié Adié
ty slunce krvavé*²⁷

Petr Kopta překládá:

*Sbohem sbohem
Slunce utáté*²⁸

22 Tamtéž, s. 178.

23 Je možno říci, že takovou rezonanci jako v české literatuře Pásma v okolních zemích rozhodně nemělo.

24 TEIGE, Karel: Guillaume Apollinaire. In: Apollinaire, Guillaume: *Básně*. Ústřední dělnické knihkupectví a nakladatelství, Praha 1935, s. 5.

25 APOLLINAIRE, Guillaume: *Alcools. Poèmes 1898–1913*. Librairie Gallimard, Paris 1932, s. 15.

26 ČAPEK, Karel: *Francouzská poesie (Překlady)*. Fr. Borový, Praha 1936, s. 184. V prvním publikovaném Čapkově překladu zní závěr Pásma: „Sbohem sbohem spáči / Slunce plá pláče“ (srov. HALÍK, Miroslav: *Závěrem*. In: Čapek, Karel: *Francouzská poesie a jiné překlady*. SNKLHU, Praha 1957, s. 349). Miloš Hlávka upravuje Čapkův překlad takto: „Sbohem sbohem // Slunce hrdlo přetáté“ (APOLLINAIRE, Guillaume: *Básně*. Aventinum, Praha 1929, s. 34).

27 APOLLINAIRE, Guillaume: *Alkoholy*. Vyšehrad, Praha 2006, s. 13.

PROLETÁŘSKÉ UMĚNÍ

Michal BAUER

*Dnešní poezie uskutečňuje protiklad k poezii kubofuturistické
těmito znaky: tendenčností a kolektivností.*

Karel Teige, 1922

Pojem „proletářské umění“ se objevuje v desátých letech 20. století v ruském prostředí a souvisí s označeními proletářská kultura a proletářská poezie, tyto tři pojmy jsou používány jako synonymní. Ruský termín „пролетарская культура“ [proletářská kultura] se stal základem pro pojmenování první organizace Пролеткульт [Proletkult], jejímž úkolem bylo soustředit proletářské umělce – nejprve především básníky a divadelníky, vzápětí i další tvůrce –, kteří budou tvořit pro dělníky a manuálně pracující. Tato organizace nabyla většího významu v roce 1917.

Vedoucí osobností Proletkultu byl na počátku teoretik Alexandr Bogdanov, k němu se připojili Alexej Gastév a Valerian Pletnov. V září 1917 byla svolána lidovým komisařem pro vzdělávání Anatolijem Lunačarským první konference Proletkultu. Vzápětí začaly vznikat další, podobně zaměřené spolky v sovětském Rusku (brzy po vzniku Proletkultu zde existovaly více než dvě stovky místních organizací se sto centry, v nichž se učilo přes osmdesát tisíc dělníků, vycházelo kolem dvaceti časopisů – mezi nimi byla *Proletářská kultura* – a množství knižních publikací) i mimo ně. Sovětské proletkulty se měly stát jakýmsi dílnami či semináři, v nichž budou vychováváni proletářští, většinou začínající autoři a budou se v nich učit psát, aby i jejich tvorba pomohla zcela nahradit tzv. buržoazní, kapitalistické umění. (Tato myšlenka byla, s obdobně neúspěšným výsledkem, aktualizována na přelomu čtyřicátých a padesátých let v Československu při vyhlášení akce Pracující do literatury, v níž se měli učit tvořit čeští a slovenští tzv. dělničtí spisovatelé.) Nejznámějšími autory ruského Proletkultu a osobnostmi proletářské poezie byli Děmjan Bědnij („skutečný proletářský básník“), dále například Vasilij Alexandrovskij, Michail Gerasimov, Michail Světlov, scénou pak Первый рабочий театр Пролеткульты [První dělnické divadlo Proletkultu] v čele se Sergejem Ejzenštejnem. Podle Nikolaje Bucharina se tato poezie vyznačovala schematicností, hlásáním hesel a minimální uměleckou hodnotou.