

## Neviditelná krajina v Nezvalově poezii 20. let

**Keywords:** Czech literature, poetry, landscape, Vítězslav Nezval

**Klíčová slova:** česká literatura, poezie, krajina, Vítězslav Nezval

### Abstract

What is noticeable in the 1920s, when Czech modern poetry and Vítězslav Nezval in particular express their avant-garde quests through the felicitous poetic program, is the aesthetic distancing from the romantic melancholy and respectively from the interpretation of landscape as an object of contemplation and a mediator between the human soul and the universe. The preference of poetism for civilization diversity and metropolitan dynamics and its superficial disregard for nature are the reasons why this aspect of Vítězslav Nezval's poetry has remained outside the field of literary research so far. The main objective of this paper is to discover and outline the manifestations of artistic treatment of nature in Nezval's poetry even when he denies its place in modern poetry in general. The paper focuses on those transformational processes of anti-mimetic nature through which the image of the landscape is no longer perceived as a reflection of the real entities of nature but as a fictional entity based on the principle of collage.

Definice krajiny, které podávají literární encyklopedie, jaké jsou *Robert*, *Larousse* a *Littré*, a které cituje francouzský badatel Michel Collot ve své knize *L'Horizon fabuleux*, naznačují čtyři hlavní charakteristiky umělecké interpretace přírody: zrakovost, prostorovost, částečnost, soustavnost (Collot 1988, s. 11–23). Zobrazení přírody se tedy vyznačuje složitostí a závislostí mezi jednotlivými složkami, je citlivé na přesnost prostoru a na zorný úhel a používá optické prostředky. Realita, která je v tradičním umění také základním rysem krajinomalby, se zdá přece těžce definovat, jelikož je to historicky proměnlivá veličina a záleží především na estetickém pojetí pravdy. Program poetismu vytvořený na začátku 20. let XX. století pokládá pravdu za nejvyšší hodnotu a za výraz bezprostřední tvůrčí svobody, která

nepřipouští mimetickou nápodobu. Ve svém eseji *Co je poezie* (1932) Nezval už z retrospektivního pohledu na poetismus nastiňuje v hlavních rysech jeho podobnost se surrealismem a nachází množství styčných bodů mezi oběma avantgardními směry, jedním z nichž je podle něho estetické – nikoliv etické – chápání pravdy:

Krásou už nebyly pro nás hodnoty, vyplývající z duchové problematiky. Hledali jsme krásu smysly a viděli jsme v nich poslední pravdu, pravdu krátkou a proměnlivou, ale pravdu” (Nezval 1974, s. 23).

Krátkost a proměnlivost pravdy znamená, že poetistický pohled není meditativní, netouží po klidu, po tajemství ticha a duchovnosti, a proto je mu cizí zádumčivý pohled na přírodu. Básník „nepíše dávno při lůně”, zesměšňuje Nezval romantického snílka ve své básni, kterou přidává na konci citovaného eseje<sup>1</sup>, a „nápadně se distancuje od romantického chápání krajiny”. Poetismus je okouzlen proměnlivou skutečností a dynamikou nové civilizace, rychlostí a mnohobarevností moderního města. Fascinace proudem světla a tvarů a rychlým střídáním zrakových a zvukových vjemů nepřipouští meditativní pohled na svět, typický pro romantiky. V básnickém manifestu *Papoušek na motocyklu čili O řemesle básnickém* (1924) odmítá Nezval „romantickou kontemplaci”, stejně jako Teige ve svém manifestu *Poetismus* přiděluje novému avantgardnímu proudu „odpor proti romantickému estétství a tradicionalismu” (Teige 1971, s. 561). Poetistická koncepce krajiny je tedy v přímé souvislosti s antiromantickým postojem subjektu, který odhaluje věčně se proměňující obraz světa, „rychlé asociace a volné představy” (Nezval 1971, s. 566). Čirá radost, pocit štěstí a hravost se v systému poetistické estetiky stávají novými vlastnostmi obraznosti: dětská bezprostřednost a naivita už znamená bezprostřednost senzuálních vjemů a volnost asociacních vztahů. Jako hlavní prvky, které skládají poezii, Nezval přiznává „negaci formální logiky a její důsledek: poezii netematickou” (Nezval 1974, s. 25).

<sup>1</sup> Podle ediční poznámky verše, jimiž Nezval zakončil text, vyšly pod titulem *Dopis Mukařovskému na jaře 1933* v knize *Zpáteční lístek* (Nezval 1974, s. 647).

Odloučení od romantické těžkomyslnosti a touhy po vysněném ideálu, „odpor k symbolům a k alegoriím všeho druhu” (Nezval 1974, s. 25) jsou výsledkem především antitradicionalistického zaměření poetismu a nevyplývá z organické evoluce Nezvalovy poetiky. Jeho prvotina *Most*, která zahrnuje básně psané od roku 1919 až do roku 1921, svědčí o jeho bezprostřední citlivosti a vytváří lyrické ovzduší zrozené upřímnou touhou po hvězdách (*O půlnoci*) nebo smuteční krásou „stříbrných vodotrysků topolů” (*Rozloučení*). Koncepce poetismu se stala pro Nezvala novým krédem a hned po jeho prohlášení Nezval prokázal, že nová poetika principiálně ignoruje tradiční představivost, včetně vztahu k přírodě. Nejen v prvních manifestech a poetistických sbírkách, ale dokonce i v pozdějším eseji *Kapka inkoustu* Nezval stále zdůrazňuje nezávažnost tohoto tématu pro moderní poezii:

Nechme přírodě její samostatnost. Nechme slavíka zpívat slavíkům. Jeho píseň je mi šramotem, jenž nic neznamená. [...] Neplodnost minulých věků je dokázána v dekorativní zálibě pro přírodu (Nezval 1972, s. 544).

Nezvalův principiální odpor proti krajinomalbě tkví v jeho konzervativním chápání tohoto žánru. Na jedné straně chce radikálně změnit umění a vytvořit inovativní umělecká kritéria, avšak na straně druhé se přidržuje ustálených představ klasické krajinomalby. Důvody, které v eseji *Kapka inkoustu* měly doložit nepřipustnost živé přírody pro obrazový systém poetismu, spočívají jen v tom, že Nezval chápe krajinový obraz jako mimetický popis reálně existujícího a vnímaného okolí. Je opravdu nepochopitelné, jak básník Edisona, který vytváří úžasnou velkolepou vizi nočního nebe („noc se chvěla jako prerie pod úderem hvězdné artilerie”), pokládá, přitom ve stejné době, pocit přírody za malicherný a bezvýznamný. Je zřejmé, že jako poetista se Nezval staví proti melancholickému nazírání na svět a tím opravňuje kolektivistický duch v umění:

Všecky přírodní vůně nás osamocují. Připadáme si jako cizinci, kteří nemají nikoho a musí se utíkat do říše rostlin (Nezval 1972, s. 545).

Levicová ideologie se tu stává příčinou jeho silně zjednodušeného a patrně tradičního chápání umělecké potence krajinného obrazu.

Ani ve svých teoretických úvahách, ani v umělecké praxi Nezval neodmítá výše uvedené vlastnosti krajiny, což vyvolává otázku ne *jestli*, nýbrž *jak* se prostorovost, realita, soustavnost a zrakovost promítají do jeho obraznosti. Uplatnění těchto rysů v Nezvalově poetice předpokládá také přítomnost krajiny, jelikož naznačené vlastnosti klasické představy krajiny si poetismus synteticky přizpůsobuje své estetice pohybu. Prožívat dění jako dynamický proud asociačních představ podle Teigeho zdůvodňuje „identifikaci malíře a básníka”. Ve svém článku *Ultrafialové obrazy čili Artificielismus*, věnovaném Štyrskému a Toyen, Teige určuje poetistickou a artifiční představivost jako „nekonečný a zázračný kaleidoskop tančících reflexů. Tyto obrazy vznikají v naprostém desinterese k přírodě a ke skutečnosti světa. Nemají modelu a jsou samy sobě syžetem” (Teige 1972, s. 554). Myšlenka Teigeho přece není spolehlivá, protože řada obrazů Štyrského a Toyen v daném období artifiční představivost představuje jako abstraktní barevné reflexe přírody, o čemž svědčí názvy jejich obrazů. Avšak jeho citovaná slova jsou pro naše téma důležitá, protože Teige pokládá artifiční představivost Toyen a Štyrského za „hluboce spřízněný s Nezvalovým poetismem” (Teige 1972, s. 555). Při stejné příležitosti uvažuje Nezval o vývoji jejich malířského stylu, jehož svéráz se projevuje už na začátku 20. let, tedy v době, kdy v českém moderním umění řada výtvarníků, stejně jako Štyrský a Toyen debutovali v rámci kubistické estetiky:

Ale, zatím co ne jeden malíř se dal vést geometrií a fysikou, tak že postup jeho obrazu je řešením poměru ploch, barev a linií, Štyrský i Toyen dávají se podmaňovati zářivými návštěvami svého „ztraceného času”. [...] V krásných opálových dívkách oněch minulých obrázků Toyen, je ztělesněna vzpomínka na dětské snění o Číně, o Indii, o Egyptě, omamná vzpomínka na snění o tabákových polích, o rýžovištích a pralesech, poezie cestopisného snění, láska k cizokrajným vidinám (Nezval 1930, s. 284).

Autor vyznává svůj obdiv nad malířskou tvorbou Štyrského a Toyen, a tím prozrazuje své vlastní přesvědčení, že obraz nemá být po-

pisný a nesmí se mimeticky přidržovat viditelných stránek empirické reality. Zobrazení krajiny tedy neodpovídá ustáleným představám reálného pozemského prostoru. Artificielní obrazy Štyrského a Toyen představují snové vidiny, které se však liší svým chápáním prostoru. Prostor Štyrského je otevřen a v něm postavené figury a plochy nepodléhají gravitaci. Jestli v jeho kubistickém období je krajina zobrazena jako prostor vyplněný geometrickými tvary domů nebo zdí, jde už o odhmotnění jeho výtvarné techniky. Na rozdíl od něho Toyen otevírá prostor po hluboké vertikále, což přidává jejím krajinám erotický význam.

Souvislost básnického vývoje Nezvalova 20. let s uměleckými tendencemi avantgardy se v jeho poezii projevuje jako střídání konstruktivistického a artificiového pojetí krásy. Konstruktivismus výrazně ovlivnil estetiku poetismu, ale v druhé polovině 20. let Nezval – v době kdy se seznámil se Štyrským a Toyen – přehodnotil důležitost technické dokonalosti a krásy hmoty a dal přednost intimnějšímu a lyričtějšímu oslovení, které bylo vynálezem artificiového pojetí krásy. Konstruktivistická estetika změnila architektonický prostor města, a tím uvede nové chápání harmonie a figurální kompozice. Výstavba obrazového prostoru je vybudována na základě fragmentace a přestrukturování jednotlivých prvků. Tento typ obrazové kompozice je krásně znázorněn na obrazech Teigehe a Štyrského z r. 1923 a 1924 *Pozdrav z cesty* a *Souvenir*, kde je uplatněna koláž jako zásadní princip určený pro složení polymorfního celku. V těchto obrazech je krajina začleněna do řady nesouvislých fragmentů, které však tvoří jednotnou náladu dobrodružství, šťastných zážitků a dalekých cest do exotických krajů. Mezi fragmenty neexistuje smyslová konfrontace, naopak každý obrazový prvek funguje jako rovnocenná součást celku. Obrazy Teigehe a Štyrského napodobují pohlednice, což připomíná souvislost koláže s vývojem fotografie. Avšak fotografické záběry na určité detaily nevytvářejí krajinný obraz, protože ten potřebuje polymorfní strukturu. Je třeba přejít od dekompozice k vybudování nové složené struktury. Jako výsledek konstruování nového celku na základě spojení samostatných komponent se objevuje imaginativní krajina. Koláž se tím

stává oblíbenou technikou vyjádření nové mentality a chápání lidského dění jako konstelace okamžiků a pohledů na obyčejné věci. Ačkoliv je vynálezem kubistického malířství, brzy se uplatňuje i v básnickém jazyce a stává se příznačnou pro poetistickou a později i pro surrealistickou metaforiku.

Básnický Nezvalův přesun od konstruktivistického k artificiovému chápání krásy neopouští programový rámec poetismu a jeho estetický hodnotový systém. Patrný přesun od hmotné obraznosti k odhmotnění předmětové konzistence a robustnosti obrazů se dá znázornit na rovině představivosti, která zesiluje svůj imaginativní charakter. Kouzlo každodennosti a obyčejných věcí už básník začíná hledat v přírodě a pojmenovávat jazykem odpoutaným od kauzálních spojení. Senzualita poetistického pásma už vyzývá složitější reflexe, které už nesledují horizontální osu obrazového řetězce.

Pokoušíme se na základě Nezvalovy básně *Podzim* nastínit hlavní rysy jeho poetiky krajiny. Je pozoruhodné, že řada Nezvalových básní mají jako název malířské obrazy Štyrského a Toyen:

Za hasnoucí lávy pod obzorem  
zeď skrytá v révoví  
všichni odešli na hřbitov  
jen vrata skřípají  
když paprsek  
obalen posledním listem  
změněn v havana  
Dohořívá  
za bezvětrí  
v okně

(*Podzim*, sbírka *Bliženci*, 1927)

Jak jsme už upozornili na klasickou definici uměleckého (nejen malířského, ale i verbálního) obrazu přírody, je nutné aby obraz byl složen z určitého množství jednotlivých prvků. V citované básni se do společného celku začleňují planoucí záře – na začátku na obloze a na konci básně v okně, zeď skrytá v révoví, hřbitov a domek, jehož vrata skřípají. Pásmová poetika se tu bezpochyby projevuje a vytváří krajinu, v níž schází lidská přítomnost, avšak je to obraz senzualní a dy-

namicky vytvořený pohybem lyrického pohledu od obzoru přes hřbitov do okna. Tento obrazový směr od obzoru k domku je však jen implicitní a na rovině obraznosti, stejně jako v uměleckých obrazech Štyrského a Toyen schází prostorová orientace. Její absence je jakoby nahrazena obrazy zrozenými smyslovými vjemy: zrakovým („hasnoucí lávy pod obzorem“), auditivním („vrata skřípají“), taktilním („obalen posledním listem“), čichem a chutí („havana“). Tím se krajina stává substitutivním ekvivalentem scházejícího člověka a nabývá funkce introspektivní subjektivizace. Básnický jazyk Nezvalův připomíná tu malířský přístup obrazotvornosti nebo princip ekphrasise, jelikož jakoby popisuje nějaký namalovaný obraz, v němž každý předmět má svou jasnou přirozenou formu a barvu, jenomže je uvolněn svým bezprostředním kontextem. Metaforická aktivace pěti smyslů zabezpečuje hmotnou konkretizaci a zároveň asociační produktivitu jednotlivých obrazů, a tím znázorňuje platnost pásmové poetiky poetismu. Řetěz vytvořený posloupným střídáním samostatných jednotek, jejichž existence je oprávněná senzuaálními vlastnostmi, modeluje optickou kompozici, která je sestavená konkrétními, avšak různorodými předměty: západ slunce, zeď s vraty, havana. Předmětové prvky jsou začleněny do obrazového celku na základě montáže, která představuje statické slučování rozdílných prvků. Podle francouzského badatele Michele Collota právě stav klidu v prostoru představuje nejjednodušší úroveň vnímání objektu, který dává najevo význam struktury horizontu (Collot 2005, s. 16). Pod vnějškovou stránkou nehybné a jako by namalované kompozice se vytváří neviditelný plán krajinomalby, v níž každý znak, bez ohledu na jeho primární význam a vztah k běžnému chápání pozemské přírody, vytváří implicitní korelace sémanticky vzdálených jednotek. Například představa konce – buď existenčního, nebo slunečního či přírodního cyklu – je sugerovaná slovy „hřbitov“ a „poslední list“, stejně jako úvodní metaforou západu, příbuznost prodlouženého tvaru staví vedle sebe paprsek a havanu. Shodnost stavu vyjádřená syntaktickým paralelismem také uskutěčňuje nečekanou obrazovou relaci různorodých objektů: „zeď skrytá v révovi“ – „paprsek | obalen posledním listem“ (zvyraznění – Ž.Č.).

Sémantická korespondence se vyskytuje také mezi prvním a posledním veršem tentokrát díky tomu, že oba prvky patří stejnému obrazu a že slovesa *hasnout* a *dohořívát* jsou synonyma: slunce je „hasnoucí láva v obzoru“ a jeho „paprsek [...] dohořívá [...] v okně“. Metaforické přirovnání obou veršů k slunci povzbuzuje souběžnost všech ostatních složek, včetně obzoru a okna. Tato na první pohled prostorová perspektiva je obrácená, protože její výchozí bod je zářivé ohnivé nebe, v jehož důsledku metaforický a syntaktický paralelismus na konci básně představuje menší prostorový obraz okna. Pohyb k prostorově menšímu obrazu je zprostředkovaný jiným obrazem – paprskem, který je zabalen listem a dohořívá jako havana – a tím cílevědomě ruší klasickou perspektivu: každý z naznačených obrazů má své vlastní a na dalších předmětech nezávislé postavení, jeho umístění v celku nesleduje prostorovou proporcii. Obzor a okno označující počátek a konec básně, tedy směr pohybu obraznosti, patří vnějškému plánu a mají stejný zrakový ráz: odraz nebeského prostoru, kde zachází slunce, v okně, v němž dohořívá jeho poslední paprsek, vyvolává jednotný optický vjem. Je nutné připomenout, že percepce znamená subjektivní relaci k viditelnému světu, avšak pojem světa předpokládá absolutní dimenzi bytí, v němž spolu s vnímatelnými aspekty existují i ty nepostřehnutelné a právě ony otevírají interní horizont obraznosti.

Tím umělecký celek působí hmatatelně, ale zároveň prostřednictvím nově vybudovaných sémantických vztahů nabývá obrazové funkce, která ho odcizuje od jeho primární hmotné podstaty. Dvojí bytí každé samotné jednotky i obrazového celku zajišťuje neoddelitelnost reality a imaginace, hmotnosti a nehmotnosti, určitosti a neurčitosti, zrakovosti a fiktivnosti. Nezvalova představivost se tedy cílevědomě uvolňuje od determinace předmětových vztahů a viditelná stránka rozpoznatelných věcí přestává být sémanticky aktivní. Otevírá se vnitřní horizont básnického jazyka a jednotlivé prvky rýsují už jinou perspektivu – časovou, nikoli prostorovou: havana dohořívá tak jako hasnoucí sluneční láva pod obzorem. „Zeď skrytá v révovi“ a vrata symbolizují hranici mezi dnem a nocí, životem a smrtí, kterou všichni už přešli („všichni odešli na hřbitov | jen vrata skřípají“). Zobrazení

krajiny je nejen depersonalizované a zjednodušené na několika složkách, ale je komponované prvky, které přeměňují prostorovou představu krajiny na časové prožívání blížícího se konce.

Na základě básně *Rytinka*, obsažené ve sbírce *Skleněný havelok* (1932) Zdeněk Kožmín uvažuje právě nad tímto svérázným aspektem Nezvalovy představivosti, kterého jsme si všimli i v básni *Podzim*:

Na první pohled se může zdát, že Nezvalova poezie je zaplavena tak obrovitým přílivem faktů, že v ní už nezbyvá pro nic jiného místo, že v ní nemůže promlouvat něco, co není. Ale je to optický klam. Nezvalova poezie je totiž otevřena úrodnému prázdnu. Nepřetržitý proud proměn předpokládá něco, co je za těmito proměnami, co jim umožňuje rychlou výměnu. Od jedné metamorfózy ke druhé přeskakujeme prázdňá místa. Jedna skutečnost mizí a jiná se vynořuje. Proud poetických reálií tryská jakoby z ničeho. Nezvalova imaginace nemá dna (Kožmín 1986, s. 55).

Nezávisle na tom, že báseň, o níž píše Kožmín, je začleněna do sbírky vydané na začátku 30. let, jsou v ní patrné prvky poetismu jako infantilní hravost a zpěvnost. Nezval se pořád přidržuje maximy vnitřní pravdy chápáné jako bezprostřední vyjádření proudu volných asociací – „prostě vypravovat jak zapomenuté umění“, jak sděluje v básni *Antilyrika* ze stejné sbírky. Je pozoruhodné, že i po svém přeorientování na surrealismus se Nezval nezřekl poetismu a dokonce neustále podtrhoval příbuznost obou směrů a skutečnost, že se český poetismus současně s francouzským surrealismem a nezávisle od něho hlásil ke stejnému pojetí obraznosti. O nevhodnosti přesného dělení Nezvalovy tvorby napovídá především jeho jednotná koncepce jazyka jako subjektu obraznosti. Na úkor mimetického způsobu zobrazování obě koncepce usilují o hledání celistvé pravdy a o překonání distance mezi vnitřní a vnější realitou. I v obou případech má obraznost ráz imaginativní a kolísá mezi čirou hrou a nekontrolovatelným proudem asociací, mezi explicitními a implicitními sémantickými rovinami. Příbuznost poetistické a surrealistické krajiny v Nezvalově poezii znázorňuje například báseň *Krajina* ze sbírky *Blíženci* (1927), v níž je patrná heterogenost obrazových prvků, důsledkem čehož je vytvořen umělý prostor, který se nepodobá viditelné krajině, ale prostřednictvím jednotlivých obrazů sugeruje hravou erotiku:

Mezi jahodami v lese  
je atlasový divan  
Nad ním se třese  
a zpívá skřivan

Na té louce je španělská stěna  
a na otomanu v dolíčku  
spí nahá žena  
a na prsou má rosničku

Rosnička zpívá  
pomněnky se krčí  
dáma spí a zívá  
Zvolna prší

(*Podzim*, sbírka *Blíženci*, 1927)

Zobrazená krajina je statická a napovídá něco o malířské technice koláže, jelikož je zobrazená heterogenními prvky. Nápadná polymorfnost básnického jazyka odhaluje transfiguraci reality. Nezvalova slova o uměle vytvořených krajinách Štyrského a Toyen zcela platí i o něm samém: jsou to „férické krajiny, původu hodně fantaskního, pohrdajícího všedním životem a blouznivě báječného. Její *Potopená loď*, *Šero v pralese* a poslední obrazy značkové číslo, to jsou monumenty síly takřka vizionářské, dokonalosti v novém slova smyslu stavby přímo předmětné, ačkoliv se předmětnosti obsahové značně vyhýbá“ (Nezval 1974, s. 19). V básni *Krajina* Nezval znovu slučuje neslučitelné obrazové prvky, které přitom jsou hmotné, a postavené vedle sebe připomínají obrazovou koláž. Atlasový divan, nahé ženské tělo, španělská stěna jsou umístěny v lese, a tím způsobem básník stírá rozdíl mezi lidským prostředím a přírodní scénérií. Krajina ve svém tradičním smyslu už neexistuje: prostorová perspektiva je likvidovaná, emotivní pohled do dálky typický pro krajinomalbu je nahrazen hravým postupem a kombinativním uspořádáním různorodých předmětů, což vyvolává dokonce parodický účinek zejména v některých detailech. Explicitní obraznost básně vytváří dojem příliš jednostranný, který šokuje naprostou upřímností básníkovy erotické fantazie. Absence horizontu při vytváření krajinné scény v citované básni jako by byla způ-

sobená nakupením věcných obrazů, které kryjí neviditelnou část krajiny. Je-li v klasické malbě horizont linie, kde se země dotýká nebe, což krajině přidává obrazovou perspektivu a pocit, že neviditelná část světa se nachází za touto linií rozdělující a zároveň slučující zemi s vesmírem, v Nezvalově estetice – přitom nejen poetistické, ale také surrealistické – horizont není explicitně označen. Zdá se, že buď předměty překrývají horizont, nebo je horizont obrácen směrem k obrazu nepřítomnému, ale jej vytvářejícímu oku. Jak M. Collot posuzuje tento svéráz moderní poezie:

[...] pod rovinou pohledu a mimo rámec viditelných věcí se rozprostírá zóna tmy. Perspektivy krajiny nesměřují jen k obzoru, jelikož určují také svůj vlastní výchozí bod – ohnisko nedosažitelné očima (Collot 2005, s. 26).

Depersonalizace má v různých avantgardních směrech rozmanité projevy, mezi nimiž je tento nový typ krajnomalby, v níž tvůrčí subjekt představuje neviditelnou a implicitně přítomnou součást obrazového celku. Skutečnost, že krajina je komponovaná ženským tělem a předměty domácího interiéru, znamená, že tu nesmíme hledat její zobrazení jako výsledek v otevřeném prostoru fixovaného zorného úhlu na přírodu. Horizont nepřítomný ve vnějším plánu se může vyskytnout kdekoliv, včetně vnitřního plánu každého objektu, třeba v intermediálním poli, kde se uskutečňují relace mezi obrazovými jednotkami. Tato obrazová perspektiva se zřetelněji projevuje ve velké básni *Edison* (1928), v níž obraz nočního města je vybudován na základě klasických charakteristik krajiny: zrakovosti, prostorovosti, částečnosti, soustavnosti. Explicitní pozice lyrického subjektu v pátem zpěvu dokonce lokalizuje jeho postavení v této scénérii („šel jsem po špičkách až k dveřím na balkón“) a přímo pojmenovává horizontální („přede mnou“) a vertikální („pod ním“, tj. pod mořem světél) směr pohledu:

přede mnou se chvělo moře světél v dáli  
pod ním lidé ve svých lůžkách dávno spali  
avšak noc se chvěla jako prerie  
pod údery hvězdné artilérie  
naslouchal jsem mlčky odbíjení z věží

pozoruje stíny v dálce na nábřeží  
stíny sebevrahů pro něž není lék  
stíny starých pouličních nevěstek  
stíny aut jež porážely stíny pěší  
stíny chudáků jež bloudí bez přístřeší  
(*Edison*, 1928)

Vybudování obraznosti v této pasáži je založeno také na použití dalších předložek označujících místo, což je typické pro zobrazení krajiny: pod hvězdami, z věži, v dálce na nábřeží. Je nutné připomenout, že ve stejném roce 1928 vyšel i článek *Kapka inkoustu*, v němž, jak bylo výše už upozorněno, se Nezval stále přidržuje poetistického odporu proti básnickému ztvárnění přírody. Nápadné odloučení poetistického programu od krajnomalby, zřetelně prohlášené v prvních manifestech a Nezvalových dílech, tedy netrvá dlouho. V době, kdy Štyrský a Toyen vytvářejí ve svých uměleckých obrazech imaginární a snové krajiny, Nezvalova poezie se začíná postupně distancovat od infantilismu a hravé nálady, patrně například v citované básni *Krajina*. Nejen v *Edisonu*, ale také ve sbírce *Hra v kostky* (1929) krajinné prvky už vyjadřují pocit melancholie a nostalgického snění, což poukazuje na imanentní funkci krajinného obrazu odhalovat autorovu filozofii, popřípadě filozofii existence. Různorodost předmětů umístěných do stejného prostředí, která je příznačná pro básnický jazyk poetismu a později i surrealismu, se už nevyskytuje jako výsledek libovolné hry představivosti, připomínající spíše divadelní dekor než reálný pohled na krajinu, jak tomu bylo v básni *Krajina*, nýbrž se stává cílevědomým výrazem Nezvalovy snahy přemýšlet nad lidským životem z pozice krásy a věčnosti nepomíjivých hodnot. V *Edisonu* meditační nebo snový proud obrazů vytváří velkou část textu a v těchto slokách jednotlivé znaky přírody existují spolu s jinými obrazy zrozenými stejným řetězcem asociací. Tím se idea tvořivosti vyskytuje jako jsoucnost přírody i člověka, každá obrazová jednotka se vztahuje k celku a vyjadřuje spojitost s bytím.

Uplatnění prvků přírody do obrazového kontextu, aniž by vytvořil krajinnou lyriku, Nezval provádí i v básnické tvorbě z konce 20. let, která má svébytné místo v jeho tvůrčí evoluci. Příkladem k tomu jsou

básně *Tesknice a Kuropění* ze sbírky *Hra v kostky*, kde třpyt Vltavy a píseň ptáčka, který za chvíli nebude, jsou ponořeny do lyrického ovzduší zrozeného touhou po lásce nebo po rodném místě. Absence milovaného objektu naplňuje obraznost senzualními obrazy, které jako by nahrazovaly prázdnotu, a nezávisle na prohlašovaném od-cizení od romantismu Nezval vytváří jasně viditelný intertextuální vztah k Máchově poetice v strofě vyjadřující pomíjivost života:

Všecko plyne vesmírného zvonu hlas  
jako ponočný v své kápi kráčí čas  
vytrubuje podél kolébek a hrobů  
časně za jitra i v pozdní noční dobu  
(*Kuropění*, sbírka *Hra v kostky*, 1929)

Srovnajme Máchovy verše v *Máji*: „v krajinu tichou kráčí sen“ (I zpěv), „vyhasla ohně kouř, slitého zvonu hlas“ (III a IV zpěv), „Ach zemi krásnou, zemi milovanou, | kolébkou mou i hrob můj, matkou mou“ (III zpěv). Dialogičnost s Máchou si přece zaslouží větší pozornost a tu jen připomínáme implicitní souznění nostalgického pocitu obou básníků a z tohoto ladění vyplývajícího pohledu na vesmír i krajinu jako symbol všeho milovaného, které už není. Skutečnost, že obraz krajiny tu navazuje nikoliv na bezprostřední nazírání přírody, nýbrž na vzpomínku o něčem navždy ztraceném, svědčí o Nezvalově introvertním pohledu na svět a o jeho novém básnickém jazyce (ve srovnání s poetismem). Přeměny směrem k rehabilitaci lyričnosti a spolu s ní i představ ztraceného ráje dětství, domova a lásky, naznačuje už odchýlení Nezvalovy imaginace od požadavků poetismu, což odhaluje v nejvyšší míře sílu jeho lyrické poezie, v níž se vnitřní krajina stává hlavním rysem jeho poetiky, včetně období po jeho zaměření na surrealismus.

## Literatura

- C o l l o t Michel, 1988, *L'Horizon fabuleux*, Paris: José Corti.  
C o l l o t Michel, 2005 [1989], *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris: P.U.F.

- K o ž m í n Zdeněk, 1997 [1986], *Vítězslav Nezval*, [in:] idem, *Interpretace básní*, Brno: Masarykova Univerzita, s. 52–60.  
N e z v a l Vítězslav, 1930, *K výstavě Štyrského a Toyen. Přednáška ze zahájení výstavy v Aventinské mansardě*, „*Rozpravy Aventina*“ 5, č. 24, s. 284.  
N e z v a l Vítězslav, 1957, *Dílo I. Most. Pantomima. Menší růžova zahrada. Bísňě na pohlednice. Nápisý na hroby. Blíženci*, Praha: Československý spisovatel.  
N e z v a l Vítězslav, 1969 [1928], *Edison*, Praha: Československý spisovatel.  
N e z v a l Vítězslav, 1971 [1924], *Papoušek na motocyklu čili O řemesle básnickém*, [in:] Štěpán Vlašín a kol., *Avantgarda známá neznámá*, Praha: Svoboda, díl I., s. 566–570.  
N e z v a l Vítězslav, 1972 [1928], *Kapka inkoustu*, [in:] Štěpán Vlašín a kol., *Avantgarda známá neznámá*, Praha: Svoboda, díl II., s. 539–551.  
N e z v a l Vítězslav, 1974 [1932], *Poezie 1932*, [in:] idem, *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941*, Praha: Československý spisovatel, s. 15–22.  
N e z v a l Vítězslav, 1974 [1932], *Co je poezie*, [in:] idem, *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941*, Praha: Československý spisovatel, s. 22–27.  
R o g e r Alain, 1997, *Court traité du paysage*, Paris: Gallimard.  
Š t y r s k ý Jindřich, T o y e n, 1992–1993, *Artificielismus 1926–1931*. Katalog výstavy.  
T e i g e Karel, 1971 [1924], *Poetismus*, [in:] Štěpán Vlašín a kol., *Avantgarda známá a neznámá*, Praha: Svoboda, díl I., s. 554–561.  
T e i g e Karel, 1972 [1928], *Ultrafialové obrazy čili artificielismus, poznámky k obrazům Štyrského & Toyen*, [in:] Štěpán Vlašín a kol., *Avantgarda známá neznámá*, Praha: Svoboda, díl II., s. 552–556.  
W i n t e r Astrid, 2008, *Intermedialita a synestezie*, [in:] Jan Schneider, Lenka Krausová (eds.), *Vybrané kapitoly z intermediality*, Olomouc: Univerzita Palackého, s. 49–65.