

1.

Když redakce *Avantgardy známé a neznámé* (této edice manifestů a polemik české meziválečné umělecké avantgardy) rozvrhovala nashromážděný materiál do jednotlivých svazků, ukázalo se, že dvacátá léta byla na teoretické projevy až přes-
příliš bohatá. Dokumenty o *genezi* hnutí vydaly na celou knihu (1919—1924), dokumenty o *krizi* hnutí, tedy generační diskuse 1929—1931, vytvořily další přirozený knižní celek. Tak se stalo, že „zbyla“ léta 1925—1928, perioda „zlatých časů“ avantgardy, která se tehdy už prosadila a navenek *ještě* nerozložila, etapa velice produktivní téměř ve všech oborech avantgardní aktivity.

Jen Vítězslav Nezval vydal v tomto období 1925—1928 celých patnáct knih a knížek, do stejného období spadá celá knižní publikace poetistické lyriky Bieblovy, ale i Seifertovy, v tomto vývojovém úseku začali samostatně vystavovat Štyrský a Toyen, vzniklo a rozvinulo se Osvobozené divadlo, Vančura vydal *Pole orná a válečná*, *Rozmarné léto* a své dvě první celovečerní hry, v hudbě se začali uplatňovat E. F. Burian, Iša Krejčí a Jaroslav Ježek, neobyčejně čilí architekti vytvořili zvláštní sekci Devětsilu ARDEV, vycházely časopisy *Pásmo*, *Tam-tam*, *Stavba* a začal vycházet *ReD*, byl vydán sborník *Fronta*; a pokud jde o avantgardní kritiku, teorii a esejistiku, uplatňovala se nejen ve jmenovaných a dalších časopisech, například v Českém filmovém světě, ba i v Ele-



556/89



K vydání připravil pracovní tým Ústavu pro českou literaturu ČSAV vedený Štěpánem Vlašínem
Předmluvu napsal Milan Blahynka

© Štěpán Vlašín a kolektiv 1972

gantní Praze, ale nalézala také nakladatele a publikovala se knižně. V roce 1925 vydal Honzl Roztočené jeviště, Teige Film a Nezval Wolker a Falešný mariáš, v roce 1926 vyšly dvě knížky E. F. Buriana (O moderní ruské hudbě a Polydynamika), rok 1927 přinesl Teigovu Stavbu a báseň, konečně v roce 1928 byly publikovány Nezvalovy a Teigovy Manifesty poetismu, Teige vydal knihu Svět, který se směje, Václavek svazek Od umění k tvorbě, Honzl Moderní ruské divadlo a E. F. Burian Jazz.

Přítom hnutí devětsilské avantgardy, někdy až příliš sebevědomé, nemělo v letech 1925—1928 vážnějšího konkurenta, oponenta, kritika. Nestala se jím brněnská Literární skupina, která v dílčích otázkách mohla mít a někdy i „měla pravdu“, ale které chyběly anebo odcházel význačnější tvůrčí osobnosti (Konstantin Biebl) a která zejména trpěla nedostatkem opravdu nosného a velkorysejšího kulturněpolitického, ideového a estetického programu; nemohla si ho ani zbudovat, stavějíc na základech tehdy už dosti zvětralých: na pravico- vém reformistickém socialismu v politice a na expresionismu v umění. V letech 1925—1928 už Literární skupina do vývoje a sporů není s to podstatněji zasáhnout. Avantgardě nebyla s to vážně oponovat měšťanská kritika liberalistická (ačkoliv se o to ze všech sil snažila: Rutte, Kodíček, Peroutka), už proto ne, že byla neschopna chápat smysl avantgardního úsilí, avantgardě vzdálená a nepřátelská politicky i esteticky, generačně svázaná s pokolením čapkovským. Kritickým partnerem se však avantgardě před koncem desetiletí nestala ještě ani kritika marxistická (Neumann, Hora, Fučík, Urx aj.), snad až na F. C. Weiskopfa, který — poučený už tehdy u Lenina — se nikoli bez úspěchu pokusil podrobit kritice filosofické omyly avantgardy i udržet její příslušníky v řadách revoluční levice. Ve svém celku však marxistická kritika, opírající se o zkušenost proletářské poezie, nebyla ještě dostatečně fundována teoreticky a svůj úkol pokládala za splněný zjednodušující třídní klasifikací, označením poetismu za umění čistě měšťácké („závit na úžicím se šroubu, kterým měšťácká

poezie zavrtává se do hrobu“, řečeno slovy St. K. Neumanna); když se pak tato zjednodušující třídní klasifikace ukázala jako neadekvátní a nedostatečná, pokud jde o estetické i kulturněpolitické hodnocení, mohla se už snadno (byť pouze dočasně) prohlásit za marxistickou teorii umění teorie v podstatě avantgardní, na čas okouzlivší nejen Václavka, ale i Julia Fučíka.

Je všeobecně známo, že avantgardní hnutí a úsilí našlo svého velkého příznivce, ba propagátora v nejvyšší soudobé české kritické autoritě, totiž v F. X. Šaldovi; jeho přednášky a stati O nejmladší poezii české (vyšly v červnu 1928, tedy v témže měsíci jako Nezvalovy a Teigovy Manifesty poetismu) vznikaly právě v letech 1925—1928. Šaldovo vysoké ocenění poetismu jakožto hnutí „osvobodivého, právě protože zákonného a zasvěcujícího v zákonost“, přímo obráží úroveň avantgardní produkce 1925—1928 i vystihuje postavení avantgardy v soudobé národní kultuře. Je to soud o avantgardě právě prožívající svá nejlepší a nejšťastnější, protože nejplodnější léta. Později ovšem F. X. Šalda své nadšení, jemuž dal výraz knížkou O nejmladší poezii české, poněkud korigoval — jistěže ne bez souvislosti s tvůrčí únavou, která se dostavila v avantgardě koncem dvacátých let, kdy se avantgardní poezie začala spoléhat „příliš výlučně na sebe a začala se ztrácet pod zem“, jak to v pamětech Z mého života z třicetiletého odstupu konstatoval Nezval, který sám po vysoké hře Akrobata a Edisona se na čas oddal pouhé Hře v kostky a oddechovým Snídáním v trávě a Janům ve smutku.

Úhrnné hodnocení avantgardního podílu na českém meziválečném umění a kultuře nelze ovšem zakládat jen na rozboru nejšťastnějšího vývojového úseku. O povaze, přednostech i rozporech a slabinách hnutí vypovídá velmi zřetelně jeho geneze i krize; genezi analyzoval v předmluvě ke svazku Od proletářského umění k poetismu (Avantgarda známá a neznámá, sv. 1) Štěpán Vlašín, avantgardní krizi probral v předmluvě ke svazku Generační diskuse 1929—1931 (Avantgarda známá a neznámá, sv. 3) Vladimír Dostál; sdíleje

v podstatě jejich stanovisko, mohu k jejich vývodům dodat jen málo: probrat nepřilíš dramatickou historii hnutí ve vymezeném úseku 1925—1928, pokusit se osvětlit některé problémy (vztah tvorby a teorie, vztah ke kulturnímu dědictví, podíl jednotlivých osobností, otázku společenské funkce) i naznačit, kde pramení nevyprchávající svěžest avantgardního odkazu.

2.

Jak už řečeno, vnější historie avantgardního hnutí v letech 1925—1928 nebyla příliš dramatická. To celkem dobře odpovídá poměrům ve společnosti; tehdy v Čechách panuje poměrný a ovšemže jenom zdánlivý klid — klid před prudkými sociálními bouřemi přelomu desetiletí. Jsou to léta narůstajícího odporu buržoazie vůči vlastní lepší minulosti, vůči české revoluční tradici, léta oslabení socialismu („způsobené kompromisností socialistických stran v koalici“, jak doplnil Götzovu tezi Fučík), náběhů k otevřené diktatuře buržoazie. Zdrucující kritice podrobil „druhé lustrum“ republiky (tj. léta 1923 až 1928) v listopadu 1928 F. X. Šalda: „V Čechách začíná se těžce dýchat. Odporný olovený tlak jakéhosi jalového pedantství, jakési byrokratické jankovitosti, hrubé, surové zvuče ukládá se ve všecek život veřejný.“ Šalda tehdy pranýřoval nejen „stoupající zdražování“, bytovou nouzi, nízkou kupní hodnotu mezd, nedostatečnou veřejnou hygienu a „státně-zaměstnanecké vyřídňování“, ale také politiku, která poklesla na „hokynářství většího formátu“. Jaký div, že umělci a básníci, jimž bylo cizí prostředí, kde „jen prostřednost má naději na úspěch“, chrání své umění před stykem s takovouto hokynářskou politikou: vždyť komunistická strana sama prochází tehdy krizí (Šalda na podzim 1928 předpověděl v ní zásadní revoluční obrat, k němuž došlo v roce 1929: „Ale rozpomeneli se tato strana na ideje, jichž má být strážkyní, není možné, aby nenastala v ní obroda, která se musí projevit i stoupnutím jejího významu navenek“), a jak ukázal už Vladimír Dostál

v uvedené předmluvě ke Generační diskusi, „stranické orgány se ve dvacátých letech víceméně nezajímaly o kulturu a její směřování, ale jen o politickou podporu ze strany tvůrčí inteligence. Avantgardistický požadavek přísně oddělit umění od politiky a neplést obě sféry dohromady... vyhovoval tedy nejen estetice poetismu, ale i stranické praxi.“

Za těchto okolností a v této situaci avantgardní hnutí se celkem přirozeně uzavírá do sebe, do víceméně dobrovolné klauzury, ve které jistě upřímně, byť tím nikoli méně naivně pracuje na plánech příštího umění, porevolučního životního slohu a člověka, tříbí lidskou senzibilitu a hlavně usiluje o poznání zákonitostí jednotlivých uměleckých druhů: vytyčuje požadavek nesmlouvavě čisté práce (Nezval: „Pastorální symfonii nelze obarvit na červeno“); tento obrat „k technickým problémům umění“ (termín Václavkův) se poněkud přímočaře ztotožňoval ve své době s odvratem od revoluce a s útekem od sociálních otázek a úkolů. Je ovšem jisté, že s tím vším souvisel, a to třeba i proti vůli oněch představitelů avantgardy, kteří se mylně domnívali, že poezie je sociálně bezvýznamná a že věci revoluce může příslušník umělecké avantgardy prospět spíše občanskou aktivitou a kulturněpolitickou publicistikou (jako tomu bylo v hojně míře u Václavka a Teiga).

Období 1925—1928 se obvykle souhrnně charakterizuje jako etapa dočasné stabilizace kapitalismu v ČSR. To je jistě správné. Po volbách v roce 1925 byla z účasti na vládě vytlačena i reformistická sociální demokracie a buržoazní vládní strany se cítily natolik silné, že vytvořily bezohlednou panskou koalici, v jejímž čele se uplatňovala zvláště reakční strana agrární. Panská koalice prosadila řadu opatření vysloveně třídního rázu v oblasti politiky sociální, v politickém životě i ve sféře mezinárodních vztahů (odmítala uznat SSSR de iure). Na druhé straně však komunistická strana, byť procházela hlubokou vnitrostranickou krizí, právě v tomto období si začala vytvářet své bolševické jádro, které se pak na V. sjezdu strany vypořádává s pravicovým oportunismem. V období 1925—1928 však ještě ve vedení strany převládal pravicový

oportunismus, který tehdejší stabilizaci kapitalismu považoval za pevnou a dlouhodobou.

Pro historii avantgardního hnutí v letech 1925—1928, soustředěného tehdy k vnitřním problémům co nejčistší práce, k vyjasňování vlastního rodokmenu a hlavně k tvorbě, je charakteristické, že avantgarda se do sporů většinou nedostává z vlastní iniciativy. Dokonce i její manifesty jsou někdy vyprovokovány útoky zvenčí: to je historie Nezvalových a Teigových Manifestů poetismu z června 1928, které reagovaly na „nekrology“ za poetismus. Polemiky avantgarda zcela zřejmě ani příliš nevyhledává, ani si v nich zvláště nelibuje, vyřizuje a odbývá je nejednou pouhými glosami a jsou to většinou vlastně obrany, i když mají sebeúčinnější formu. Přitom na některé útoky avantgarda vůbec neodpovídá: za hodna odpovědi se většinou a snad i právem neuznává útok kritiky liberalistické. Dnešní čtenář ovšem najde ve statích (zejména marxistických) oponentů avantgardního hnutí nejen jeden cenný postřeh a korekturu avantgardní jednostrannosti.

Z pravidla polemické zdrženlivosti se v letech 1925—1928 vymykají vlastně jen dva významnější případy.

Na samém začátku tohoto období vyšel v Pásmu nepodepsaný útok Dosti Wolker! Je otázka, nakolik lze tento projev chápat jako stanovisko tvůrčího jádra Devětsilu a nešlo-li snad o poněkud partyzánskou akci autorů, kteří až na Artuše Černíka k tomuto jádru koneckonců nepatřili už pro svou vnitřní nesourodost; to se týká jak Halase, tak Václavka — pro ně pro oba byla devětsilská avantgarda jenom epizodou v jejich vývoji. Na separátní povahu akce brněnské trojice Černík - Halas - Václavek se dá usuzovat z různých důvodů: měsíc před článkem Dosti Wolker vydal Nezval svou knížku o Wolkerovi a později (v roce 1934) spolu s Teigem bránil Wolker, mj. právě proti Halasovi, jemuž Wolkerova sláva znovu zřejmě nedala spát; ale je tu i jiná věc: přestože ohlas na článek Dosti Wolker nebyl zanedbatelný (připomeňme Fučíkův článek Likvidace Wolkerova kultu), Devětsil nešel do zásadní polemiky.

Druhý případ polemické iniciativy avantgardy se — aspoň přímo — netýká umění. Vančurův poněkud lehce generalizující výpad Proti sekretářům své strany atakuje ony nedouky ve straně, kterým je vše snadné a jasné a kteří v žargonu „všestranných rozumbradů“ agitují pro komunismus jakožto „nové vydání učení Kristova“. Vančurův článek navíc nevyšel v avantgardním orgánu, ale v Šaldově Tvorbě, nebylo by tedy třeba v něm spatřovat projev avantgardní myšlenky. Přesto takovýmto projevem je. Vančurův stesk, že v tehdejší straně „dělnictví, odbornost a styl neplatí za nic“, přímo vyplývá z požadavku odborné dokonalosti. Avantgarda vážně vyznávala dokonalé zvládnutí řemesla, ať šlo o poezii, ať o politiku, a odmítala diletantství. Vyžadovala perfektní čistou práci v poezii (Nezval aj.), v hudbě (E. F. Burian), v baletu (Holzbachová), na divadle (Voskovec a Werich i Honzl a Frejka) atd. Teige přímo dospěl k závěru, že „kterákoli forma a kterýkoli výkon, ..., jakmile dosahuje věčné dokonalosti..., nabývá zároveň estetické působivosti“. Volání po odborné dokonalosti, které se ozývá z Vančurova článku, je tedy ryze avantgardní heslo let 1925—1928. Touha po dokonalém, perfektním díle byla natolik silná, že překonala i nechuť k vyvolávání polemik. V avantgardní hierarchii hodnot dokonalost a čistota práce zcela zřetelně dominuje.

3.

Kritika z komunistických listů Proletkult, Avantgarda a Dav v podivuhodné shodě s uštěpačnou kritikou liberalistickou v Přítomnosti i jinde zjišťovala v období 1925—1928 nejednou, že avantgardní Devětsil produkuje umění ryze měšťácké, a to bez ohledu na politické sympatie svých tvůrců.

Devětsilská avantgarda se tímto obviněním kupodivu příliš nezabývala, zcela bez povšimnutí je však samozřejmě nenechala. Bedřich Václavek se snažil obhájit před nařčením z měšťáckosti své a vůbec avantgardní estetické názory: právě v ideologickém pojetí umění „odhalil“ idealismus, vrátil tedy

výtku názorů bezděčně buržoazních svým oponentům. S obviněním, že avantgardní umění je měšťácké, vypořádal se pak formálně logicky, prohlásiv, že „umění je vůbec pojem třídně buržoazní“, proletariát žádné umění nebude dělat, vrátí se prostě k účelné práci „a jeho tvary vyplynou z životní účelnosti... v produkci slovesné opustí poezii a vybuduje si účelnou, přesnou a kvalitní terminologii pro poznání a sdělení vědění“.

Na avantgardní básníky se ovšem ani po takovémto „vyřízení“ problému nepřestaly hrnout výtky měšťáckých zálib. Je pozoruhodné, jak nevěšmavě okolo těchto výtek avantgarda chodila i jak nikomu dosud nestálo za to, aby se nad touto nevěšmavostí zamyslel.

Byla snad výtky měšťáckých zálib natolik oprávněná, že nebylo možno oponovat? Nezval na sklonku života výslovně doznal: „Právem se nám mohlo vytýkat, že náš způsob života je jiný než způsob života dělníků.“ Máme si to vykládat jako doznání k měšťáckému životnímu způsobu?

Nebylo by nic pochybenějšího. Nezvalova vzpomínka pokračuje: „Ale dělníci si nezvolili svůj způsob života. Byl jim vnucen kapitalisty a právě jejich přání a vůle žít jinak je sdružovaly do revolučních řad.“ Že životní způsob generace, „která se vášnivě přimkla k myšlence socialismu“, ale „dopřávala si v životě a tvorbě jistou lehkomyšlnost“, nebyl přes všechny vnější znaky měšťácký, Nezval naznačuje zmínkou o tom, jak řečená lehkomyšlnost „v měšťáckých a maloměšťáckých kruzích vzbuzovala nedůvěru a odpor k nám“.

Avantgardní hedonismus není vysvětlitelný jen jako projev (v podstatě měšťáckého) nonkonformismu, i když snad k němu v některých případech nemá příliš daleko. U skutečných básníků generace je výrazem čehosi hlubšího: bytostného nesouhlasu s měšťáckou morálkou a s asketickou tradicí země, kterou Vančurův Alchymista později právem nazve zemí „překřesťanstělou“.

Avantgardní hedonismus je jenom jednou ze složek avantgardní komplexní polemiky se zděděnými nectnostmi ná-

rodní povahy. Avantgarda se nevyžívala v příležitostných polemikách, protože celkovým smyslem svého díla polemizovala o věci zásadnější a dalekosáhlejší. Jestliže její *hedonismus* byl namířen proti protestantsky křesťanské a měšťácké tradici vychvalování askeze, její důraz na *fantazii* oponoval tradičnímu českému sklonu k rozumářství, její *lehkost* zahanbovala hloubavou těžkopádnost a nedostatek espritu (na tento nedostatek si výslovně stěžuje Nezvalův Falešný mariáš) a úsilí o *dokonalost* bylo avantgardní odpovědí na proslulou (a dokonce v akademických rozpravách — viz Emanuela Chalupného Národní povahu českou! — už promrskanou) českou slabost nedokončovat věci na úrovni slibných začátků. Proti vychvalované skromnosti, která často nebyla než eufemismem pro malost a malodušnost, avantgarda stavěla požadavek *velkorysosti*: v socialistické revoluci spatřovala velkorysé řešení sociálních problémů a distancovala se od pojetí, které do socialistického hnutí vnášelo asketickou přísnost a vážnost, toporné rozumářství atd.; v tom všem nikoli bezdůvodně viděla tradici sociáldemokratismu, který si liboval v plačtivé sociální poezii.

4.

Avantgardní polemika s tradičními českými neduhy o lepší národní povahu (tak lze chápat smysl celého avantgardního odkazu) nebyla rozpočítána na okamžitý efekt, nedělala si iluze, že „revoluce veselosti“, byť sebebouřlivější, promění národní povahu přes noc. Avantgarda dokonce ani příliš neupozorňovala na tento svůj vzdálený cíl proměny národní povahy, cíl, k němuž v podstatě všichni pracovali na svých „úsecích“, aniž patrně bylo všem a vždy jasné, že jde o víc než o uměleckou modernost; že přestavba umění se vřazuje do přestavby dalekosáhlejší. „Byli jsme daleko národnější, než bychom si to byli mysleli nebo přáli“, poznamenal na sklonku své tvůrčí dráhy Nezval, když ve fejetonech Z mého života resumoval smysl avantgardních výbojů.

„Byli jsme daleko národnější...“ Ve svém úsilí o lepší českou národní povahu avantgarda nebyla bez předchůdců, pokračovala v linii národně „nespokojené“ poezie Máchovy, Nerudovy a Vrchlického (i v jejich otevírání oken do světa) a přímo pak navazovala na Šaldův boj „o nové češství“ (který se odehrával právě v době vstupu generace do literárního života) a na Mahenův spor s českým rozumářstvím, který je uložen v základech velké části Mahenova díla a výslovně formulován v předmluvě ke knize Měsíc (vyšla roku 1920, tj. téhož roku, kdy se ustavil Devětsil).

Mahen a Šalda byli pak také z mála věkově starších autorů, kteří skutečně porozuměli celkovému smyslu avantgardního hnutí, jeho významu pro českou kulturu. Neupínali se k jednotlivostem a snadno zranitelným avantgardním heslům, nepozastavovali se příliš nad problémy technického rozpracování a realizace avantgardní myšlenky, bilancovali s důrazem na pozitiva, zkrátka chápali anebo alespoň tušili, co je v celé složitosti patrné až z velkého odstupu: že usilování o nový *životní* sloh bylo velmi opravdové, že právě ono sjednocovalo velmi rozmanité proudy i osobnosti v české meziválečné umělecké avantgardě a že právě v něm je odkaz hnutí nejživější.

Šalda, k němuž se avantgarda manifestačně přihlásila u příležitosti jeho šedesátin kolektivním vystoupením v ReDu (Básníku bojů o zítřek F. X. Šaldovi) i Nezvalovým vyznavačským článkem v Rozpravách Aventina (F. X. Šalda šedesátníkem), oceňoval, že „poetisté věří v poezii jako ve velikou sílu a mocnost živototvornou“ (Krásná literatura česká v prvním desetiletí republiky), a také zaznamenal, jak avantgardní poetistické pojetí zapůsobilo pohoršlivě „v tomto věčně důležitostném národě, kde každý druhý člověk studuje před zrcadlem své vrásky, vypadají-li dost myslitelsky a hlubokomyslně...“ (O nejmladší poezii české).

S prosazováním nového životního slohu začala avantgarda — a to je pro ni příznačné — u sebe sama, v oněch oborech činnosti, ve kterých se uplatňovala. Svě pojetí zajisté propa-

govala (počínaje sborníky Devětsil a Život z roku 1922 a pak v četných manifestech, přednáškách i v kritických referátech), propagace však ustupuje prosazování programu jiným způsobem, totiž vlastní tvorbou básnickou a literární, divadelní, výtvarnou (zejména architektonickou), hudební, ale i esejistickou. Avantgardisté nejen hlásali, že poezie hyne pod šněrovačkou rozumování, ale sami psali poezii nového typu, založenou nikoli na rozvíjení a logickém stupňování myšlenky, ale na asociaci a fantazii. Odsuzovali diletantství? Pustili se do systematického průzkumu dějin poezie, poetiky a pomocných věd, intenzívně se zajímali o vědní výsledky moderní lingvistiky, psychologie atd. Protivila se jim česká skromnost a malost? Nezůstali u horlení proti nim, ale všemu, co podnikali, od poezie až po stavbu paláce Penzijního ústavu (dnešní palác ÚRO), vtiskovali pečeť velkorysosti. Mělo to vše i svůj rub. Cele obrácení k budoucnosti, neměli dost trpělivosti zabývat se současnými problémy. Důvěra ve vědu byla v mnohém naivní, avantgardní básníci se rádi dávali okouzlovat dílčími efektními výsledky, domnělou exaktností apod.

Tažení avantgardy proti asketičnosti (poetický hedonismus) projevuje se v bohatství témat, slohových poloh, žánrů a básnických prostředků, z nichž se — alespoň teoreticky — žádný natrvalo nevyklučuje, v důrazu na zdraví a smysly, ve snaze o umění co nejzábavnější, v pozornosti k pestrému perifernímu umění na jedné straně a k antice a renesanci na straně druhé.

Z odporu proti maloměšťácké krotkosti, malosti a pokrytecké opatrnosti vyrůstá avantgardní maximalismus, který vyzdvihuje dobrodružství, rekordní výkony ve sportu a perfektnost ve všech oborech lidské činnosti (i se slovem nutno zacházet přímo s akrobatickou přesností a dovedností), klade důraz na pohotový, přesný a rozhodný čin a samozřejmě souvisí s tažením proti asketismu; v rovině politických relací se tu zcela pochopitelně prosazovala orientace k socialistické revoluci a odpor k reformismu.

Ofenzíva proti pedagogické a ještě spíše podučitelské přísnosti nalézá svůj výraz v opačných krajnostech, v naivním

hlásání tzv. absolutní tvůrčí svobody, v dosti utopickém programu obnovy smyslů a v neustálém uvolňování v oblasti poetiky včetně výbojů proti nové — avantgardní — přísnosti. I klasicismus, k němuž podle Nezvala směřuje každý experiment, je v avantgardním pojetí experimentem, a nikoli výjimkou z pravidla: je experimentem vůči experimentu.

Spor s rozumovostí, filosofováním a s hledáním spásaných pravd ústí v úplnou averzi vůči tezím a heslům a v ironii vůči příliš dogmatickému lpění i na vlastních heslech; dialektika tu už někdy ustupuje dokonce relativismu, který tak po-
buřoval avantgardu na generaci čapkovské; ale to už jsme u napětí mezi avantgardní tvorbou a teorií, u vztahu, k němuž se ještě vrátíme. Zde budiž zaznamenáno, že i poté, co např. Nezval překonal svou poetistickou a surrealistickou etapu, zůstala v něm živá nedůvěra vůči podrizování poezie filosofování, nechuť k tezovitým veršům atd., a že toto „reziduum“ devětsilských averzí vůči necitlivému ideologizování sehrálo v posledním desetiletí Nezvalova života v podstatě velmi pozitivní úlohu: umožnilo Nezvalovi vidět dál, než viděla soudobá kritika, prosazující hesla realismu, lidovosti, novátorství bez náležitého porozumění pro specifickou poezie a umění.

5.

Z nespokojenosti s životem ve středoevropském poklidném rybníku a s národní povahou až příliš odpovídající „mírnému“ zeměpásu vydávala se avantgarda už od začátku dvacátých let na četné „cesty do světa“; hledala a brzy také nalézala životodárný příklad v životním slohu jiných národů, citově i myšlenkově temperamentnějších, rozhodnějších, méně zadumaných, veselejších a znalejších umění plně žít; vedena svou představou šťastného budoucího života, zapojila se avantgarda do českého hledání kulturní orientace a tradice.

Otázka orientace a nejvlastnější tradice objevuje se záhy, už na jaře 1921, v Teigových Obrazech a předobrazech; už v nich nalezneme *nepochybně jižní* „nové krajiny s vysokými

vzrostlými stromy a palmami, záračnou vegetací, oblaky, gejzíry a vodopády“ jakožto předobraz nového umění, i když se ještě loajálně nalézají noví umělci při díle bezmála všude: „v Itálii jako ve Francii, v Čechách jako v Německu a v Rusku“. Ale už brzy poté, na jaře 1922, se začíná v tomto rozběhu do celého světa důsledněji diferencovat; když si Nezval tehdy o velikonocích připravuje přednášku o Dostojevském, vyhraňuje si především své *antipatie*: „Nesmí nám jít jenom o Dostojevského, ale v první řadě o nás samotné, poněvadž Dostojevskij je svět otevřený a my svět přísný a uzavřený a jednou se ta přísnost rozbít musí. S tou přísností si představ třeba Jana Husa, neboť ten je v nás dodnes, a dokud nevyletíme z té jeho *přísné* kůže, budem stále v sousedství *přísných* Němců a nikdy nic nedokážeme“ (Dopis J. Nevosadovi). Nezvalovy a vůbec avantgardní *sympatie* pak vypočítává Nezvalův dopis Mahenovi z července 1922, kde se snaha po exotismu interpretuje jako „snaha rozbít úzkoprsost vlastní lidem našeho národa“. Na jaře 1923 Nezval už vzpomíná, jak po celou zimu proklínal „mírný“, rozuměj studený zeměpás, na kterém leží jeho vlast, jak se mu chtělo křičet k soudruhům „pryč z asketického zeměpásu do oázy“, jak mu šla hlavou „nejsladší poezie“ („rytmus korábů pouště, barvy, rým slyšitelný i se svou ozvěnou“) a jak našel v jarním zeleném světě se sluncem a promenádou „senzační mystifikaci“, vizi „komunistické oázy“.

Tato instinktivní orientace k jihu, posilovaná např. u Nezvala vlivem Mahenovým*, přerůstá zejména v období 1925—1928 v otázku kulturní orientace a umělecké tradice a kontinuity.

Josef Šíma za odjezdu na jih Francie za příkladem Derainovým, Braqueovým a Picassovým uvědomuje si existenci

* Jiří Mahen psal v lednu 1927 Nezvalovi: „Zahodte sny o Paříži. Pojedme na jih... Musí to být cesta opravdu za sluncem. Podíváme se na moře. Ukázu Vám věci, které naplní Vaši duši novými obrazy... Ukázu Vám *ticho* moře, kdy se dole dějí zázraky... tam dole je krásný svět...“ (Cituji podle edice J. Heka a Št. Vlašina ve Sb. NM C, IX, 1964.)

dvou světů, románsko-germánského severu, odkud utíká veden příkladem moderních mistrů, a středomořské kultury.

Bohuslav Martinů si zase „v Paříži ověřil a potvrdil hlavně ze svých pražských představ: že historie moderní hudby je v podstatě historií opuštění německé hudební tradice klasické i romantické...“ (M. Šafránek ve své monografii o B. Martinů, 1961).

I Teige svou zálibu v jihu interpretuje kulturně historicky. „Miluji zejména jižní přístavy, slunné a jasné, širou modř azuru moře a nebes a na ní černé, bílé a rudé tvary korábů — je to ta nejčistší krása, kterou znám. ...Snad opravdu jsou dva temperamenty: lidé milující moře, lidé milující velehory. Prvé je snad klasické, druhá romantická megalomanie.“ (Teigův dosud nezveřejněný cestovní deník z r. 1925 cituji podle doslovu k 1. sv. Výboru z díla K. Teiga.)

Avantgarda nalézala na jihu především renesanci a antiku. Nezval prohlašuje, že je mu bližší Sofoklés než Ibsen a svou proklamaci absolutní tvůrčí svobody dává v Panu Fagotovi a Flétně do úst Diogenovi, zatímco Voskovec a Werich přičítají svou náklonnost k antice svému „společnému obdivu k antické svobodné kázní či ukázněné svobodě“ (Jiří Voskovec v komentáři k Oslu a stínu, 1965). Citovali jsme zde již pasáž z Nezvalova dopisu, kde se operuje pojmy přísnosti a uzavřenosti na jedné straně (Němci a Češi pod jejich vlivem) a „otevřeného“ světa na straně druhé (Dostojevskij). „Otevřenost“ později Nezval nalézá na jihu, na antickém jihu — a právě „otevřenost v pronášení myšlenek“ spojuje — podle Nezvalova vlastního výroku — Milence z kiosku s antickým dramatem. Na antiku Nezval vzpomínal i nad americkými filmy* a na antiku se odvolával, když usiloval o obnovu poezie na jevišti.**

* „Amerika objevila Evropanům cosi řekli bychom helénského, normu fyzické kultury. Pro Evropana trpícího tradičním spiritualismem bylo toto američanství znamením nového optimismu, rozptýlením a vzpruhou.“ (O filmových námětech.)

** Srov. čl. Poezie Jeana Cocteaua (ReD, roč. 2) a Interview o komedii Milenci z kiosku (Rozpravy Aventina, 1932).

Druhým mocným magnetem vedle středomořského žhavého a hlavně antického jihu byla pro meziválečnou avantgardu nová sovětská země na východě. I v ní a stále častěji právě v ní představitelé avantgardy hledali a nalézali nejen příklad úspěšného revolučního uspořádání společnosti, ale také prvky nového životního slohu, konstruktivismus („metodika práce, platná pro všechny obory tvorby“, která prý je „v naprosté shodě s myšlenkovými způsoby marxismu a postuláty leninismu“, jak to zkratkovitě a hodně zjednodušeně formuloval Teige v čísle ReD věnovaném 10. výročí Říjnové revoluce) i „nové ovzduší zábavy a společenské radosti“ (citovaný už Teigův cestovní deník). Z odstupu pamětníka a z dobré vůle obhájce pozitivních stránek odkazu shrnul vztah avantgardy k Sovětskému svazu Vítězslav Nezval takto: „Sovětský svaz byl pro nás nedotknutelnou zemí, zemí našich snů, a vítali jsme v sovětském revolučním umění velikého předbojovníka mezinárodní socialistické fronty. Tam se poezie rozžehkala s omšelým symbolismem, akademismem a zdoluhavou realistickou drobnokresbou... I když jsme se učili na Montmartru a Montparnassu, nikdo nás nemohl po právu nikdy řadit mezi ‚západníky‘, neboť poctivá avantgarda ze západu si rozuměla s poctivou avantgardou sovětskou...“ (Z mého života). Co tu konstatoval Nezval, platilo jistě o něm a některých dalších příslušnících avantgardy, rozhodně ne však o všech a vždy; právě ve vztahu k SSSR docházelo později k prudké diferenciaci uvnitř hnutí, k diferenciaci, která vyústila až v roztržku.

Orientace, která zcela jednoznačně dává přednost kultuře středomořské a sovětské (před kulturou německou, severskou a anglosaskou), je velmi dobře patrná i v avantgardní estetice, v zaměření na kubofuturismus, dadaismus a konstruktivismus na jedné straně (domovské země těchto směrů: Itálie, Francie, Sovětský svaz) a v odmítání expresionismu na straně druhé; Nezval psal už roku 1922 o „všelijakých expresionismech“ (v manifestačním článku k Mahenově čtyřlístce), Václavek provedl roku 1924 Likvidaci konkursní podstaty

expresionismu — právě v jeho článku najdeme paralelu: kubismus se liší od expresionismu „právě jako duch francouzský od německého“. Avantgarda, které šlo „o novou syntézu, o novou stavbu“, odmítala expresionismus už proto, že v něm viděla „vyvrcholení stylové anarchie“; poetismu byl expresionismus cizí stálým zdůrazňováním čisté citovosti a hlavně jejím zracionalizováním.

Už před rokem 1925 je tedy u nás expresionismus „odepsán“ a v letech 1925—1928 poutají zájem české avantgardní estetiky moderní směry avantgardy francouzské a sovětské.

Zatímco „český“ konstruktivismus, který se uplatňoval zejména v architektuře, typografii a na divadle, je jenom českou, byť vynalézavou a svéráznou interpretací konstruktivismu sovětského, poetistická teorie, často spojovaná s paralelním francouzským hnutím surrealistickým, rozvíjí se mnohem samostatněji, v podstatě nezávisle na surrealistické estetice, vyrůstajíc z domácích podmínek, odpovídajíc domácí situaci a volně přijímajíc poučení a podněty z různých uměleckých a básnických směrů „světových“, především z dadaismu, k němuž se také hlásí. Teige nazývá svou dvoudílnou estetikou encyklopedii (Svět, který se směje; Svět, který voní) souhrnným titulem O humoru, klaunech a dadaistech. Nezval v zamyšlení nad dadaismem a surrealismem (ostatně shodně s Teigem) dává v dvacátých letech přednost dadaistům, kteří jsou ve svém řádění „upřímnější“, nehledají pro ně „výmluvu“ v odkazech na sen: „Můžeme je milovat.“

Soudil-li Šalda alespoň dočasně (ve stati Krásná literatura česká v prvním desetiletí republiky), že s „karakterem doby“ souvisí a v básnictví je „jejím přímým výrazem“ poetismus, poetisté sami viděli „sloh bezeslohové doby“ (termín Teigův) v dadaismu, přesvědčení, že život sám je „fantastičtější a spleťtější než všechny lidské imaginace a kombinace“, je ze všeho „nejdadaističtější“. I když v dějinách české literatury se pravidelně neobjevuje kapitola o českém dadaismu, dadaismus nezůstal něčím cizokrajným, o čem se jen četlo, ale co u nás nevznikalo. Václavek konstatoval „dada tragické“ u Vladi-

slava Vančury; Julius Fučík na otázku, „co vlastně byla Vest pocket revue“ Voskovce a Wericha, odpovídal jedním slovem: „Dada“ — a dodával: „Snad krotké dada, české dada, ale účinné dada, to veliké umění, které vpadlo do literatury, do výtvarnictví, do hudby, na divadlo, aby rozcupovalo na hadry nalíčené plátno maloměšťáckého absolutna, aby dalo klystýr myšlenkové zácpě této třídy..., aby jí vydrhlo mozečky, aby ji vyčistilo“ (Vest pocket revue, Fata morgana, případ dada).

Právě nad dadaisty, kteří „prohlásili bankrot rozumu a předali všechnu moc svobodné inspiraci“ (Teigova formulace), nalézala česká meziválečná avantgarda příležitost distancovat se od nedotknutelných svatých a od oficiálních hesel první republiky.

Ve světle tohoto a jiných podobných zjištění se nově jeví i často zaznamenávané a kritizované „pařížanství“ a „světáctví“ české avantgardy; bylo nejednou výbornou záminkou: cesta do světa nebývala než nejkratší cestou domů, k českým problémům.

6.

Česká meziválečná avantgarda věděla, že „dada nebuduje“, ale boří, že nedovede „leč vyčistit terén“, „vyventilovat přehřátou atmosféru literárního světa“ (výroky Teigovy), sama však usilovala nejen o likvidaci starého umění (pro kterou tak mnoho učinila například Voskovcova a Werichova Vest pocket revue), ale chtěla také tvořit. Nemohla proto — často až nekriticky — neuvítat sovětský konstruktivismus, který poznala prostřednictvím Erenburgovým už roku 1922 a který sliboval realizovat její touhu „mít účast na vytváření nových forem života“.

V období 1925—1928 zájem naší avantgardy o konstruktivismus vrcholil, vzniká řada rozsáhlých studií, Teige ohlašuje celou knihu Konstruktivismus (tiskne z ní ukázkou v Disku), na konstruktivismu se překotně buduje hned celá příští estetika, zdůrazňuje se — bohužel dosti mechanicky — jeho sociální

vazba. Teige: „Konstruktivismus bývá někdy chápán jako sloh inženýrské a technické architektury a zapomíná se na jeho sociální a ideové pozadí“, ačkoli přece byl „proklamován v prostředí a ve společnosti, která po vítězné revoluci počala se konstituovat podle principů a zákonů marxismoleninismu“. Jindřich Honzl chápal socialismus přímo jako podmínku konstruktivistické tvorby: „Konstruktivismus nemůže být... chápán jako nějaká dosažitelná umělecká realizace v libovolném uměleckém řádu, je významově zavázán k tomu, aby stavěl všecko od skutečného základu, tedy aby uměleckou nadstavbu podmiňoval sociálním zřízením.“

Odtud převážně programový ráz českého konstruktivismu, jehož těžiště (na rozdíl od poetismu) není především v tvorbě, ale v nové estetice, která vychází z poznání o poklesu významu umění ve společnosti a tento pokles absolutizuje. „Živá žít po kráse“ podle Karla Teiga „nachází u moderního člověka svého ukojení daleko spíše jinde, uprostřed dramatu života, než v tzv. umění“. Krása je pak prohlášena „atributem dokonalosti“ (Honzl). Teige byl přesvědčen, že „v té chvíli, kdy dospíváme všestranné dokonalosti, dospíváme zároveň automaticky ke kráse“, že „čím je stroj dokonalejší, tím je krásnější“ atd.; později se ještě pokusil legitimovat konstruktivismus historicky jako dědice kultury antické: „Konstruktivismem přichází znovu k platnosti antické přesvědčení, že užitečné (= dokonalé) je krásné.“

Méně průkazně už ve své době působilo konstruktivistické heslo o zániku umění. I když ještě předmluva ke sborníku Fronta zastává názor, že umění není silou v životě, nehlásá už jeho zánik a požaduje „jen“ vyloučit z něho „všecky přímé účely životní“ a očistit je „od prvků nefunkčních“, prostě zredukovat umění na funkci, kterou jedině může plnit. Tak známá neschopnost konstruktivismu poradit si s lyrikou, románem, symfonií žene avantgardní dogmatismus k umění „čistému“, „abstraktnímu“, „absolutnímu“, „elementárnímu“, neboť je jasné, že umění nezaniká a v dohlednu ani nezanikne a nějak se s ním vypořádat bylo přece jen nutno. Zatímco

dříve se čistá poezie odkazovala za plot konstruktivismu, Jindřich Honzl (spolu s jinými) se pokusil do konstruktivistického úsilí zahrnout i ji, našel v konstruktivismu nově místo i pro umění, samozřejmě pro umění v jakési „zrevolucionizované“ podobě, v podstatě poetistické (charakterizuje je jako umění založené na „neiluzionistické, netragické, radostné a poetické funkci barev, zvuků a slov“). Dualismus čisté poezie a účelné tvorby ovšem ani po tomto přenesení problému do „nitra“ konstruktivismu, ani po tomto zahrnutí poetismu do hnutí konstruktivistického (pod záminkou, že poetismu jde rovněž o „čistou práci“) není odstraněn, dále trvá a znepokojuje zejména tvůrčí umělce, jak o tom svědčí vzpomínky architekta Karla Honzíka (Ze života avantgardy) a jak to dosvědčil (v dopise otištěném v časopise Student, 1965) i Jiří Voskovec. Architekti, kteří ze své praxe věděli, kolik výtvarné obrazivosti vyžaduje jejich práce, dostávali se do rozporu s Teigem, propagujícím blahodárnost důsledné disjunkce poezie a konstrukce. Voskovec zas vzpomíná, jak Teigův konstruktivismus („co jaksi betonová základna k onomu balónkovému oparu poezie“) mu připadal kožený.

Ale abychom se neodvolávali až na dodatečná svědectví, můžeme odkázat na soudobé články, na Krohovu Architekturu naší doby, na Honzíkovu Estetiku v žaláři (tyto dvě stati se do našeho svazku žel nepodařilo umístit) a hlavně Topornou modernost anebo na Voskovcovu provokativní Želvu, o které se nikdo nezmiňuje. Voskovcova Želva vyšla v téže Frontě, kde se hlásají myšlenky, které Voskovec zpochybňuje. Přihlédneme-li nejen k článkům a statím, ale i k dalším avantgardním projevům, zejména divadelním, nemůžeme si nepovšimnout, jak avantgardní řady v letech 1925–1928 vřely neklidem a jak vnitřně harmonický vývoj hnutí, na který by bylo možno usuzovat podle tónu programových a bilančních statí, byl koneckonců jen fikce, samozřejmě dobře pochopitelná; žádné hnutí se obvykle nehrne se svými vnitřními problémy na trh. Tak teprve na sklonku Nezvalova života vyšlo najevo, že už ve dvacátých letech bezmála nastala roztržka

básníka s Teigem — je to známo z Nezvalových fejetonů *Z mého života*; a teprve od roku 1964 víme (z Nezvalova nedokončeného a neodeslaného dopisu Mahenovi), že v roce 1925 Nezval — zřejmě jen na čas — vystoupil z Devětsilu. Podarilo-li se tak dlouho „utajit“ fakta tohoto druhu, pak rozpory méně atraktivní, dílčí názorové diference unikají pozornosti většinou dosud, přestože na ně, jak jsme viděli, memoárová literatura dost často upozorňuje.

7.

Převážná většina dosavadních studií o české meziválečné umělecké avantgardě si ulehčuje úkol: ztotožňuje avantgardu s její teorií, soudí hnutí podle jeho teoretických a kritických projevů, podle manifestů a polemik, podle obrazu, který si avantgarda sama vytvářela, a nanejvýš podle toho, jak se jevila svým současníkům, přátelům i odpůrcům. Ani tato předmluva, která by snad na podobné omezení měla právo (je předmluvou k výboru z teoretických a kritických projevů avantgardy a o avantgardě), nevybočila prozatím z této zavedené praxe, na tomto místě však musí již tak učinit, a to hned ze dvou snad dosti dobrých důvodů.

Za prvé nelze přejít bez povšimnutí skutečnost, že velký podíl na avantgardní teorii a kritice mají nesporně „teoretizující praktikové“: básníci, režiséři, architekti atd., zkrátka příslušníci hnutí, jejichž odkaz má své těžiště v tvorbě, ale bez jejichž příspěvku by avantgardní estetika byla chudá, suchá a pro některé obory — například pro hudbu, kdyby se teoreticky nebyl exponoval hudební skladatel E. F. Burian — jistě dlouho nepropracovaná.

Za druhé — a to je důležitější — manifestační, polemickou, vyznavačskou a bilanční funkci zčásti přebírala (jako na výsměch proklamované dělbě práce) sama tvorba. Nejde jen o takové jednoznačné a průzračné případy, jako je Nezvalův Prolog ke kterékoliv scénické básni (*Básně na pohlednice*, 1926), v němž je vysloven vztah avantgardního básníka ke

skutečnosti s pregnantností, jakou nenajdeme v žádném soudobém teoretickém projevu. Prolog nebo Epilog (Blíženci, 1927) ke kterékoli scénické básni jsou jevištní manifesty avantgardní estetiky, a kdyby to byl dovolil rozsah, byly by jistě zařazeny do našeho svazku Avantgardy. Manifestační, bilanční nebo polemický smysl však mají — alespoň v jednom ze svých významů — i díla mnohem složitější, při zběžném pohledu dotýkající se věci umění a avantgardy jen mimochodem. Kdo však chce porozumět avantgardnímu úsilí o dokonalost a pretenciózní snaze o světovost, kdo chce pochopit, jak velký význam měla pro avantgardní umění kategorie hry, nemůžeš dost dobře opomenout Vančurovu beletristickou prózu F. C. Ball, která je rozmarným podobenstvím vzestupu i (budoucího) pádu Devětsilu. Badatel, který si usmyslí prozkoumat avantgardní antitradicionalismus, může se jistě spokojit s příslušnými pasážemi v Manifestech a v článkách Teigových, Nezvalových, Václavkových, Honzlových atd., lépe však udělá, povšimne-li si také, kdo a co všechno se paroduje ve Voskovcově a Werichově *Vest pocket revue*. A tomu, kdo bude chtít analyzovat *celé* avantgardní pojetí funkce umění a poslání básníka, nezbude než přečíst si kromě proklamací (Teigových, Götzových atd.) o mizejícím významu a dosahu umění také Vančurovo *Rozmarné léto* a Nezvalova *Akrobata* — vždyť akrobat není než zosobnění poezie a Vančurův stejně jako Nezvalův příběh o akrobatovi vypráví příběh poezie v současném světě, jak to u Nezvalova *Akrobata* ostatně rozpoznal Bedřich Václavěk: „Je v tom skryto uvědomělé vyznání dnešní situace poezie, zároveň i dávná Nezvalova víra v poezii.“

A tu se ocitáme u důležitého poznatku: jak to vyplývá z Václavkovy formulace o Nezvalově *dávné víře* a jak se snadno přesvědčíme, zalistujeme-li v teoretických projevech avantgardy, byl tu zcela zřetelný a těžko překonatelný rozpor. Teoretikové hlásali *nevíru* v současnou moc poezie. Předmluva k *Frontě* proklamuje, že „umění není dnes žádnou přímou silou v životě“, František Götz ve stejné době konstatoval,

jak „rapidně u nás vůbec klesá vliv poezie a umění ve společenském životě“. Nezvalův Akrobat za začátku téhož roku je však navzdory všemu *manifestací víry* v sílu poezie.

Jaký tedy byl poetismus? Věřil v sílu poezie, anebo ji popíral? Komu věřit? Nezvalovi? Teoretikům?

Šalda v citované už studii o krásné literatuře české v prvním desetiletí republiky dal za pravdu — básníkovi:

„A třeba se tomu jeho nositelé bránili“ (rozuměj: třeba jeho teoretikové soudili právě opačně), „poetismus je koneckonců aktem veliké víry — věc, na niž nemohu dosti obrátit váš zřetel. Poetisté věří v poezii jako ve velikou sílu a mocnost živototvornou.“

8.

Básníci (jimiž koneckonců byli všichni tvůrčí příslušníci hnutí, výtvarný artificialismus proklamoval ztotožnění malíře s básníkem, Osvobozené divadlo chtělo „dávat divákovi onen druh dojetí, jež nazýváme poezií“ — atd.) a teoretikové avantgardy se nerozcházel jen v otázce víry či nevíry v moc poezie. Tento rozpor byl jen jedním z mnoha. Pozornější čtenář dokumentů zjistí, že není snad jediného pojmu avantgardní estetiky, jediného avantgardního hesla a úsilí, ve kterém by byli teoretikové a básníci úplně zajedno. Někdy jde ovšem jen o rozdíl odstínu, ale ani taková diference není zanedbatelná. Omezíme se samozřejmě jen na příklady, a to tři: pozastavíme se u avantgardního antitradicionalismu, u požadavku dokonalé čisté práce a u otázky smyslu a povahy hnutí.

Avantgardní *antitradicionalismus* najdeme formulován například u Teiga v jeho druhém Manifestu poetismu (1928): „...odcizili jsme se dějinám literatury české a zřekli se dědictví českého malířství. Historický odkaz domácích hodnot nenabízela nám ostatně nic, co by mělo platnost pro přítomnou evropskou chvíli. (Jedině snad... obraz co bílých měst u vody stopen v klín... ta nádherná pasáž předbřeznové básně, volný

a kadencovaný sled snových obrazů, ztělesňovala to, co jsme hledali v poezii.)“

Toto striktní odmítnutí předavantgardní české tvorby s výjimkou Máchy je „výtěžek“ několikaletého vývoje Teigova názoru (ještě v Revolučním sborníku Devětsil v roce 1922 se Teige hlásil k Němcové, Nerudovi a Bezručovi) a ovlivňuje samozřejmě také koncepci Nezvalovu. Nezval ve shodě s Teigem vykládá poetismus (který „ovšem nespádl z nebe“) jako směr, který „má své předchůdce v kubistických malířích a v některých futuristických vymoženostech“, ale svůj výklad začleňuje do přednášky o vývoji české poezie „od dob, kdy poprvé přišla do kontaktu se světovým poetickým vzduchem“. Přednáška, napsaná na začátku října 1927 v Dalešicích, zcela bezděčně a snad i proti přání svého autora dosvědčuje, že Nezval se „dějinám literatury české“, přinejmenším dějinám české poezie, zdaleka neodcizil. Dalešická přednáška, která je jakýmsi prvním náčrtem pozdějších Nezvalových proslulých Moderních básnických směrů (1937), *slovně* sice spojuje poetismus spíše s kubistickou malbou a s futurismem, svou *stavbou* však prozrazuje, že Nezval už tehdy chápal poetismus jakožto složku vývoje české poezie.

Řekněme však, že dalešickou přednášku, která ostatně do dnes nebyla tištěna (citujeme ji podle rukopisu), diktoval nějaký podružný zřetel pedagogický. Strohému avantgardnímu antitradicionalismu se však Nezval zpronevěřoval i v manifestačních textech. V roce 1925 v manifestačním článku Levá fronta umění — a moderna kvalit proklamoval, že každé dílo je tvořeno „na základě minulých umění a současných poznatků“, a tvrdil, že „opravdu tvůrčí jednotlivec není vázán poslední vrstvou svého vědomí“ a „dovede vyprazdňovat i libovolném pořadí vrstvy svého vědomí...“ Opravdu, v Nezvalových statcích z roku 1925 (jak čteme v pamětech Z mého života) „bylo mnoho kacířského nejen vůči tradici, nýbrž i vůči našemu devětsiláckému pojmání moderního umění“, ba i vůči avantgardnímu antitradicionalismu, jehož významný článek (Maskovaný konzervativismus) napsal (a uveřejnil

v témže čísle Tam-tamu jako Nezval svou Levou frontu...) kupodivu nikoli specializovaný teoretik, ale E. F. Burian, který se dogmatické teorii zpronevřoval zase z jiné strany, spatřuje v moderních ismech konzervatismus stejný jako u zastánců tradice.

O tom, jak avantgardní antitradicionalismus (E. F. Burian: „naše umění je mladé, příliš mladé a hlavně v *principu nenacionální*“) nenalézal souhlasu ani u všech tvůrčích současníků, vynávajících třeba i „bezprostřední a absolutní muziku“, podává výmluvné svědectví např. diskuse o krizi moderní české hudby. Iša Krejčí, který sdílel avantgardní požadavek „nechat ideových předsudků a oddat se po svém čisté hudbě“, vyzvedl v této diskusi — Bedřicha Smetanu, polemizoval s tím, jak mladá moderna, „chtějíc se osvobodit z ideovosti“, pohrdla Smetanou, ačkoli už v něm je „splněno mnohé, oč dnešní doba usiluje“, a ačkoli v jeho optimismu a humoru je opora „proti stinné stránce moderního úsilí“, proti „chtěnému excentrickému veselí“. Krejčí přímo položil otázku, zda vůbec „napsal u nás někdo fyziologičtější a čistší hudbu“ než — Smetana.

Takováto obrana Smetany jakožto předchůdce avantgardního umění může připadat kuriózní jen do té doby, než si uvědomíme, že Smetanu odedávna miloval „horoucí láskou“ (jak dosvědčuje ve své knize Přítel Vítězslav Nezval Jiří Svoboda) např. i Vítězslav Nezval, který se v pamětech Z mého života (pojmenovaných titulem Smetanova díla podobně jako báseň Z domoviny) vyznal z pocitu „pokrevního příbuzenství“ s tímto umělcem.

Avantgardní antitradicionalismus se stal už na prahu období 1925—1928 prázdným heslem. Upozorňuje na to už tehdy ve velmi kacířském článku Toporná modernost Karel Honzík: „Jestliže včera působilo mezi početnými občany hrůzu slovo pokrok, působí dnes spíše hrůzu slovo tradice.“

Podobně můžeme sledovat, jak se u nejvýznačnějších tvůrčích umělců domýšlí a překonává avantgardní (poetistické i konstruktivistické) heslo *dokonalé práce*. Tvůrci nejednou cítí

nutnost tento požadavek ještě nějak modifikovat, nesdílejí například Teigovu jistotu krásy vyplývající *automaticky* z dokonalé účelnosti a funkčnosti. Tak Frejka vyžaduje, aby herec působil nejen „precizností svého umění“, ale také (to dokonce uvádí na prvním místě) „kouzlem své osobnosti“. Nezval upozorňoval, že odborná dokonalost „nemá být ctností, nýbrž předpokladem“, a už v Papoušku na motocyklu žádal nejen „absolutní zvládnutí formy a konstrukce“, ale i zaházení stop namáhavé práce, která předcházela.

Zvlášť pěkný příklad, jak avantgardní básník rozuměl požadavku odborné dokonalosti, najdeme v korespondenci Vladislava Vančury, v jednom jeho dopise Jindřichu Honzlovi. Vančura byl — jak už jsme na to narazili — přímo apoštolem a strážcem odborné dokonalosti každé práce, umělecké stejně jako politické. Tím překvapivější je jeho dopis, který se týká chystané premiéry Nemocné dívky. Vančura v tomto dopise zapřísahá Honzla, aby roli básníka Kolovrata v poslední chvíli svěřil ne-herci (tedy *ne-odborníkovi*) Nezvalovi: prosí Honzla, protože správně předpokládá jeho odpor vůči tomuto nápadu, aby nenamítal nic, chválí Nezvalovu výslovnost a jemnost, ujišťuje Honzla, že „pokud jde o memorování, není vůbec strach“, a láká ho pro svůj návrh dokonce tvrzením, že „samo básníkově jméno bude senzací“. A k věci (která je ostatně jediným účelem celého dopisu) vrací se ještě v doušce, která nás nejvíc zajímá: přemlouvání přítele v ní pokračuje („s Nezvalem budeš mít velmi snadnou práci“ atd.) a pak vrcholí: „Je to krátce krásnější, než kdyby to bylo dokonalé.“ Je to ovšem slovo hereze a nás zajímá, ve jménu čeho bylo vyřčeno. I to v dopise najdeme: „I kdyby byly nějaké pochybnosti, považ, co lze prominouti této osobnosti!“ Do hry se tu dostává pojem, který avantgardní estetika až hříšně zanedbávala, následována v tom pak strukturalismem, pojem tvůrčí, básnické *osobnosti*. Bez odkazu na ni nevystačil např. při líčení zrodu poetismu ovšem ani Karel Teige — vzpomeňme jen na známou pasáž z jeho Manifestu poetismu, kde se obrat od ideologické a rétorické poezie proletářské k poetismu přičítá

„zázračnému“ vystoupení „podivuhodného kouzelníka a akrobata“ Nezvala: „Stačilo mu napsat báseň, aby se urodila sta veršů, vydal Pantominu a vrstevníčtí básníci našli orientaci.“ Ale abychom byli k avantgardní estetice spravedliví: není tak zcela bez teorie básnické osobnosti, jenže ji musíme vyhledávat po článcích o jednotlivých osobnostech a v četných — hlavně Nezvalových — výpadech proti epigonům. I tu najdeme diferenci: zatímco Teigovi šlo o šíři a jednotu hnutí, Nezval s oblibou odděloval zástup realizátorů od těch, kdo přicházeli s iniciativou, věřil, že „směry dělají jednotlivci“.

Konečně pokud jde o otázku smyslu a povahy hnutí a jeho začleňování do kontextu národní kultury, je až nápadné, jak avantgardní teorie tu mlčí anebo promlouvá nanejvýš na půl úst: slovo přenechala tvorbě, kde je národní smysl avantgardního úsilí plně exponován od Podivuhodného kouzelníka s verši o „přísném národu“ uprostřed Evropy a od Vančurovy Cesty do světa se stesky na Čechy jako „nedobrodružnou zemi“ — přes Vančurovu Nemocnou dívku (jíž není nikdo jiný než nešťastná česká národní povaha) — až po Nezvalovy Milence z kiosku, kteří jsou účtováním s naivním romantismem nejen postav hry, ale i celého avantgardního hnutí. O tom všem avantgardní teorie, která jednou provždy proklamovala „nenacionálnost“ hnutí, nechce nic vědět, programově se omezuje na funkci mechanika hnutí, věnuje se technické stránce tvorby, ale nevměšuje se příliš do otázek přesahujících problémy čisté a dokonalé práce, která je jí vším. K tomuto omezení, které si sama zcela mylně vykládá jako soustředění k podstatnému, zavázala se sama svým pojetím rozdělených funkcí, svým dualismem účelné tvorby a čisté poezie. Toto omezení ji však vzdaluje právě oně dialektické hybnosti, onoho umění nazírat věci z protilehlých stanovisek, oně pružnosti a lehkosti, které jsou na avantgardním hnutí snad nejcennější. Nezval si ještě roku 1925 ve Falešném mariáši posteskl, že není českého espritu, že existuje jen staropražská rozcítlivělost. Po Nezvalovi a jeho družích Vančurovi, Voskovci a Werichovi a dalších něco podobného už tvrdit nelze.

9.

Doposud jsme sledovali diference a rozpory teorie a tvorby a mohli bychom v tomto počínání po libosti pokračovat. Mohli bychom například ocitovat Nezvalova slova z paměti o jeho Kapce inkoustu, kde byly formulace, „které se lišily nejen nápadně od formulací Teigových, nýbrž byly s nimi v přímém rozporu“; mohli bychom uvažovat, které to byly formulace (jistě by mezi nimi byly výroky proti přeceňování metody, proti odvozování normy z nejgeniálnějších děl atd.), ale tuto zábavu si může dopřát čtenář sám: příslušné dokumenty má k tomu v této knize sebrány a vhodně seřazeny.

V předmluvě je však už na čase zaznamenat, že už v období 1925—1928 vybuchovaly rozpory tu a tam ve *vzpoury*: bouřili se architekti, divadelníci, básníci, zatímco teoretikové usilovali o znovunastolení někdejší jednoty, o preventivní vybití diferencí a rozporů a o obnovu kolektivního ovzduší tvorby, výměny názorů atd., jak o tom svědčí významný a velkorýse koncipovaný sborník Fronta, dílo v podstatě Václavkovo, Teigův obdivuhodný časopisecký podnik ReD i pozdější úsilí o vytvoření jiného generačního časopisu.* Vnější jednotu hnutí se podařilo teoretikům udržet až do generační diskuse. Básníci však už před ní vystupovali proti teoretikům a jejich dogmatickému trvání na jednotlivých článcích avantgardní věrouky, a to jak soukromě, tak i veřejně.

Nezval v dopise Mahenovi se přiznal, že mu na Václavkovi vadí jeho dogmaticčnost, „s jakou věří teorematům konstruktivismu na úkor psychologické jemnosti. On věří doslovně na

* O poměrech v hnutí před generační diskusí vypovídá hodně torzo brožury Kavárny, kterou chtěl Vítězslav Nezval zasáhnout do generační diskuse, ale kterou nedopsal a ani napsané pasáže neuveřejnil. V páté kapitole Kaváren, nazvané Solidarita, Nezval vypráví o tom, jak se Teige snažil zahlazovat rozpory, jak názorové diference nazýval rád diferencemi odstínů a jak — to se zřejmě nejvíc dotýkalo Nezvala — „nesnažil se příliš o vytknutí demarkační čáry mezi těmi, kdož vynalézali nové hodnoty, a těmi, kdož je s větší či menší dokonalostí aplikovali...“ Teige se Nezvalovi jevil v Kavárnách jakousi „ocelovou konturou kruhu, uvnitř něhož se děly neviditelné boje za diferenciaci“.

spoustu věcí, na které nevěřili doslovně jejich vynálezci, terminologie se mu stává hlediskem a hledisko čínskou zdí, protože nemá dost elasticity, která je pramatkou umění...“

Vedle tohoto soukromého dopisu můžeme však postavit i projev veřejný, Voskovcovu Želvu, o které se nikdo nezmiňuje. To už je otevřená vzpoura proti přeteoretizovanosti hnutí, kterážto přeteoretizovanost se odvozuje od skutečnosti, že jsme národ mj. velmi „teoriemilovný“. Voskovec obrací do vlastních avantgardních řad výtku „tupé lásky k dogmaticky vypracovaným těžkým programům a manifestům“, obviňuje hnutí z myšlenkové pomalosti, z věčného přežvykování objevů a jinde už opuštěných „konstruktivistických a puristických“ hesel, z literátství atd. Nezvalovu horování pro elasticnost, která je pramatkou umění, odpovídá Voskovcův požadavek „zachovat si pružnost“.

Právě díky tomu, že si zachovali tuto pružnost, mohli avantgardní básníci překonávat avantgardní dogmatismus — vidět jeho omezenost, protismyslnost i směšnost. Želva, o které se nikdo nezmiňuje, je ovšem mezi veřejnými projevy vzácnost. Ale básníci se nemuseli vyjadřovat články; dobře se vyznali v podobenstvích a příměrech a měli příslušnou dávku rozmarné hravosti.

Vladimír Dostál v citované už předmluvě ke svazku dokumentů z generační diskuse poznamenal, že Vančurův Učitel a žák je básnická polemika „s krátkodechým romantickým nonkonformismem“ avantgardy — tj. s tím, co tak velice i později pěstovali teoretikové hnutí.

Ale polemikou s avantgardní teorií je i slavná Vest pocket revue, která si nedělá blázna jen z ibsenovského realismu, z pseudoorientální poezie, z naturalistického románu, z zápletkových veseloher atd., ale i z avantgardních hesel. V posledním obraze revue se Voskovec a Werich (jako Ruka a Houska) žení s dívkou supermoderního střihu vlasů i názorů. Tato Olga není než útok na Karla Teiga* — neboť vezme,

* Jakže? Je něco takového vůbec možné? Copak Karel Teige nebyl vážený vůdce hnutí, k němuž se V + W také hlásili? — tak nějak „po

právě z Teiga jsou ony dvě věty, které Olga přímo cituje („Poezii odpovídající moderní senzibilitě může zrodit jediné svrchovaná civilizace. Básníku moderní produktivní práce je k dispozici beton, aviatika, roentgenografie i akrobacie“) — jsou ze studie Mechanický dům (Pásmo, roč. 1), jen je přehozeno jejich pořadí. Z Teiga je však také např. Olžino zvolání, které se neprezentuje jako citát („Vzbudí to všeobecné veselí — koruna života, poetismus!“) — to znají V + W z časopisu Host, roč. 3. Teigovské je Olžino přepjaté zaujetí pro krásnou účelnou koupelnu — i naivně optimistický pohled do života. A na Karla Teiga, který hlásal, že poetismus je korunou života, jehož bází je konstruktivismus, hodí se také poznámka autorů v předmluvě prvního knižního vydání Vest pocket revue, kde se dočteme, že Olga je „konstruktivní žena“, „jejíž pozérství spočívá v tom, že je ostentativně všeho pozérství prosta“. Tato charakteristika je jako ušitá na Teigovo programové popírání všech estetických a uměleckých póz: bylo také pozérstvím svého druhu. Nicméně příběh revue hovoří jasně, fabula docet: třebaže se pozérství Olžinu (a tedy Teigovu) Voskovec a Werich smějí — berou si Olgu za manželku; třebaže neměli v úctě kazatelství a bombast ani ve vlastních řadách, šli s moderní estetikou, patřili k hnutí, ba toto zesměšnění podnikali v jeho zájmu. Vest pocket revue si dělá „zuřivou srandu“ z Teigova dogmatismu, ale je natolik pružná, že zároveň po svém způsobu propaguje myšlenky hnutí, sdílí Teigův odpor k „senilní“ ibsenovštině i jeho přesvědčení, že doba potřebuje trochu romantického koření a přísady, s Nezvašem se zas shoduje v opovržení k literátské hlubokomyslnosti a zesměšňuje kýčářského spisovatele, který se plahočí nevděčným světem za myšlenkou s velkým M.

Voskovcovo a Werichovo pojetí (a jak jsme viděli: Honzí-
česku“ zřejmě uvažoval kdosi, koho nepřesvědčila věcná argumentace a přímo citáty, kterými jsem už roku 1958 v Novém životě prokázal, že V + W si dělali legraci z Teiga, a tak spěchal dopsat do New Yorku Jiřímu Voskovcovi. I dostalo se mu pádné a jednoznačné odpovědi (která byla otištěna ve Studentu, 1965): „Scéna s Olgou ve Vest pocket revue, o níž se zmiňujete, byla ovšem zuřivá sranda z Teigova dogmatismu...“

kovo, Nezvalovo, Vančurovo, Krejčího atd.) je čímsi víc než prostou antitezí k teoretickým tezím Teigovým, Václavkovým atd. Je *obzíravější* a prozíravější, velkorysejší a už tím bližší tomu, co snad můžeme nazvat duchem české meziválečné umělecké avantgardy.

10.

V tomto okamžiku nezbývá než přikročit k závěru, do něhož jsme si ponechali vůbec nejtvrďší oříšek: kde vlastně hledat koncové datum nejplodnějšího směru české avantgardní poezie? Kdy končí poetismus?

Nezval píše na sklonku roku 1930 Třetí manifest poetismu, právě tři čtvrtě roku poté, co se s poetismem ve svých Marginaliích (v časopise Kvart) veřejně rozřehnal, ponechav si z jeho devíti písmen „jen“ čtyři prvá. Bieblův Manifest Vítězslavu Nezvalovi z roku 1949 není v jistém smyslu nic jiného než poetistický manifest v pořadí už čtvrtý, a to z časů, kdy — jak předpověděl Šalda — poetismus už ztratil své jméno, ale působil dál: Bieblův Manifest je „poetistický“ ve zdůraznění trojjediného práva člověka na krásu, štěstí a fantazii i v důrazu na dokonalou práci a na její čistotu i dělbu.

Historikové jsou však často nedůvěřiví k básníkům, a tak konec poetismu kladou do doby, kdy se přihlásily první vážnější rozpory a vzpoury, tj. do vůbec nejplodnějšího roku poetismu, do roku 1927. Za loučení s poetismem se obvykle považuje už Nezvalův Akrobat, napsaný začátkem a vydaný v létě 1927. Manifesty poetismu Nezvala a Teiga z června 1928 se pak jeví nejen jako pokus utužit a udržet ideovou kompaktnost hnutí, příznaky jehož rozkladu se už hlásily (takovým konsolidačním pokusem Manifesty skutečně byly), ale jako jakýsi pošetilý a nestvůrně dlouhý epitaf.

Pro toto pojetí se argumentuje jednak svědectvími nedočkavých současníků — hrobařů poetismu, jednak důmyslněji. Není sporu o tom, že Nezvalův Akrobat a Edison, Vančurovy scénické básně a soudobá lyrika Seifertova a Bieblova nejsou

pouhým naplněním teoretických postulátů, vymykají se avantgardní teoretické ortodoxii. Odtud se pak snadno a rychle odvodí, že tedy tato poezie už není poetistická a že poetismus se už tehdy přežil. Celá bída takového usuzování záleží v tom, že poetismus se tu z pohodlí ztotožnil se svou teorií, přesněji: byl na ni zredukován, ačkoli — jak dovozoval Nezval v Kavárnách a naznačil i jinde a jak dobře věděl i Karel Teige, který zrod poetismu spojoval s vystoupením Nezvalovým — poetistická teorie se rodila z poetistické praxe. „Pantomima byla napsána v dobách, kdy neexistovaly teorie poetismu. A byla-li přece ztotožňována... s poetismem, nezbývá, leč říci po právu, že nejsouc jeho produktem, stala se nejdůležitějším z jeho zdrojů“ (Nezval, Kavárny).

Kdy tedy končí poetismus?

První odpověď nemůže znít jinak než — s odpuštěním — jako ze Švejka: Který poetismus? Známe nejméně dva: poetismus básníků, který je velkorysejší a nelpí na vnějších pravidlech, a poetismus teoretiků a kritiků, úzkostlivých na neproměnnou čistotu směru. Poetismus lpící na liteře programu na jedné straně a na druhé straně poetismus, který i sám sobě popřává onu volnost, lehkost a proměnlivost, ona dobrodiní, ony prvky, které vnesl do poezie.

Je tu ještě další okolnost. Redukujeme-li poetismus na naplňování původních programových tezí, bereme mu zároveň právo na vývoj, zrání, prohlubování.

„Poetismus je metoda, jak nazírat svět, aby byl básní,“ řekl Nezval v roce 1925 a v roce 1928 to v Kapce inkoustu zopakoval i s důtklivým upozorněním, že nezáleží na tématu, obrazech, básnických prostředcích. Přidržíme-li se této definice, nic nám nebrání, abychom považovali za poetistické básně i Akrobata a Edisona: což akrobat a Edison nejsou také básníci? A neproměňují svět, aby byl básní? Nejsou právě takové básnické skladby, jako je Akrobat a Edison, vlastně poetističtější, než byla drobná lyrická čísla Menší růžové zahrady, Nápísů na hroby, Blíženců atd.? Vždyť metoda, jak nazírat na svět, aby byl básní, je v těchto skladbách

rozvinuta do odzbrojivé přesvědčivosti. V souhlasu s tímto poznatkem není tedy dost dobře možno hledat „konec“ poetismu dřív, než vydal svou vrcholnou žeň: Básně noci, Nového Ikara, předcaesarovské hry Voskovce a Wericha — a Vančurova Alchymistu.

Jestliže si poetismus a konstruktivismus zachovaly určitou podnětnost až do našich časů, jak by bylo možno dokázat ze současné tvorby, není snad marné probrat se i dokumenty z dob jejich největšího rozkvětu.

Milan Blahynka

Vrchol a krize poetismu

1925—1928