

JARO POVÁLEČNÉ GENERACE

Období mezi dvěma světovými válkami je v našem umění érou mimořádně šťastného rozkvětu. Nástupem nové, na talenty bohaté poválečné generace spolu se zráním starších literárních osobností vzniklo kvasivé, plodné ovzduší plné ideového a estetického vření, konfliktů a hledání, ale zároveň i zajímavé, bohaté tvorby.

Zvláště meziválečná avantgarda přitahuje dnes badatelskou i čtenářskou pozornost. Příliš zjednodušující interpretaci zvolna nahrazují přesnější a hlubší analýzy. Jestliže v počátku padesátých let brala většina historiků a teoretiků naši avantgardu nediferencovaně v pochybnost celou, v další fázi, na přelomu padesátých a šedesátých let, byla zase stejně nediferencovaně celá přijímána a nekriticky brána za vzor (jde o konstatování převážné tendence, v obou obdobích byly výjimky). A přitom avantgarda představuje hnutí rozporné, živé, vyvíjející se v srážkách, konfliktech, polemikách, velmi rozmanité v hodnotách a v trvalosti přínosu. Chceme touto edicí přispět k objektivnímu poznání živého, bohatého organismu naší avantgardy, zbavit jeho hodnocení pověr, iluzí a zaujatosti.

Avantgardní hnutí se ve dvacátých letech slévá v široký mezinárodní proud, v němž rysy obecné prostupují specifické vlastnosti a znaky jednotlivých národních center — francouzského a ruského, italského a českého, německého a jihoslo-

K vydání připravil pracovní tým Ústavu pro českou literaturu ČSAV
vedený Štěpánem Vlašínem
Předmluvu napsal Štěpán Vlašín

© Štěpán Vlašín a kolektiv 1971

vanského. Jednotliví podklad národně odlišných pramenů vytváří společenská situace a reakce na ni, a přirozeně i tradice národní kultury (navzdory okázale projevované protitradičnosti). Moderní umění (moderní v užším slova smyslu, tj. umění vyjadřující roztržku mezi předvojem inteligence a buržoazí, krizi měšťácké společnosti i zásadní nesouhlas umělců s peněžní morálkou a s odlidštěnými vztahy — tedy konkrétně umění, které počíná ke konci minulého století) revoltující proti buržoazní realitě a odmítající se s ní konformovat dostává se na nový stupeň světovou válkou a Říjnovou revolucí. Umění přechodné doby, rozcházející se s měšťáctvem, které již není schopno stát se nositelem progresivní kultury, a hledající východisko buď v obdivu k technické civilizaci, nebo ve výlučnosti a romantismu protispoločenské revolty „prokletých básníků“, nalézají po roce 1918 půdu pod nohama; umělecké hledačství se spojuje se společenskou revolucí, část moderny přerůstá v avantgardu. Přestává jít jen o budoucnost umění, bojuje se o budoucnost společnosti, moderní umění získává revoluční perspektivu. Zároveň avantgardní umělci vnášejí do socialistického hnutí obhajobu práva na celistvost a harmonii člověka, usilují kultivovat všechny složky lidské osobnosti, stránku smyslovou i citovou, etickou i racionální.

První pětiletí dvacátých let a jeho předejhra v roce 1919 jsou v naší literatuře charakterizovány rozvinutím proletářské poezie a nástupem i prvním vrcholem poetismu. Zároveň se v tomto období přechodně uplatnil český literární expresionismus, jehož prvky však najdeme už v našem umění předválečném.

Předejhra k úsilí o vytvoření českého proletářského umění můžeme najít už v roce 1919: Sova otiskuje v časopise Červen památné Sloky spisovatelům s úvodním veršem: „Chci, aby náš prapor rudě vlál.“ A o dva měsíce později se rozvinula diskuse kolem svolání Socialistické rady osvětových dělníků, která po vzoru francouzské Clarté vyhlásila svou blízkost dělnictvu a nabídla mu ruku ke spolupráci.

V úsilí o vytvoření proletářské literatury se sešly vyhraněné osobnosti několika tvůrčích generací — není tedy divu, že sám charakter tohoto proudu krystalizuje zvolna a že nese stopy dřívějšího názorového a tvůrčího vývoje jednotlivých spisovatelů. Ze starší generace se k němu hlásili Antonín Macek, St. K. Neumann, Ivan Olbracht, Jindřich Hořejší, Josef Hora, z nastupující generace Jiří Wolker, Karel Teige, A. M. Píša, Bedřich Václavěk. Základní formování tohoto proudu se odehrálo v časopisech Kmen a Červen, redigovaných St. K. Neumannem, v Nejedlého Varu a v Rudém právu, jehož kulturní rubriku vedl Josef Hora. Neumann svou proletářskou etapou bezprostředně navázal na tzv. civilní umění, k němuž se hlásil před válkou. Domníval se, že cesta, kterou prošel on, má jediné oprávnění, a nebyl dost přístupný pochopení jiných tvůrčích vývojových linií.

Ve stati Proletářská kultura (Červen 4, 1921, str. 87—89) formuluje Neumann tři hlavní teze proletářské literatury: za prvé zdůrazňuje, že každá kultura je produkt vládnoucí třídy — a tedy i proletariát, jakmile nabude moci, počne vytvářet svou kulturu. Protože však proletariátu jde o odstranění tříd, bude proletářská kultura postupně ztrácet svůj třídní charakter a bude nabývat povahy socialisticko-všelidské.

Za druhé: proletářská kultura nutně naváže na předchozí stav umění. Neumann tu podtrhuje nutnost novátorství, avšak s pochopením pro hodnoty, na něž je nutno navázat. („Chtít zahladit minulost byla by námaha marná a zbytečná. Začít skutečně znovu mohli by jen nový Adam a nová Eva na novém světě, kde by ani k vykopávkám neměli příležitosti. Na druhé straně však může trocha obrazoborectví a trocha iluzí o novém začátku jen prospět. Mějme v prudké nenávisti hodnoty předchozích časů, i když tu a tam je obdivujeme... Nesmí být naší věcí, abychom uměle navazovali na to, co bylo; dosti navazujeme nevědomky, poněvadž jinak to nejde. Sestupme do hlubin soudobého života pro surovinu, vonící nedotčenou syrovostí, a tvořme z ní zuřivě věci s očima obrácenými k budoucnosti a jako by minulosti nebylo. Vyžeňme

minulost okny i dveřmi; pro to, čemu nemůžeme uniknout, pro organický vývoj bude dosti té, která se tajně k nám vetře zadními vrátky.“)

Za třetí: proletářská kultura bude tvořena revoluční, komunistickou duchovní elitou pro výkvět uvědomělého proletariátu. Neumann polemizuje se snahami ruského Proletkultu učit celou dělnickou třídu „rýmovat, kreslit, brnkat na klavír“, zatím je třeba se zaměřit na nejvyspělejší vrstvu proletariátu a získávat ji pro současnou tvorbu.

Neumann je přitom v kontaktu s výboji umělecké moderny a sám je jejich průkopníkem. Připomeňme jen jeho zájem o soudobé výtvarné umění, vyjádřený knihou *Ať žije život!* (1920), nebo to, že v posledním čísle prvního ročníku Června přetiskl Čapkův překlad Apollinairova *Pásma*, které bohatě ovlivnilo vývoj naší poezie (jeho působení se později objeví ve Wolkerově *Svatém Kopečku*, v básnických pásmech Nezvalových, Kadlecových, Biebloých). V polemice s Miroslavem Ruttem (*Kmen* 3, 1919, str. 111) konstatuje Neumann, že ve svých listech neuveřejňuje autory podle jejich politické příslušnosti, ale podle toho, do jaké míry patří k umělecké avantgardě. Zdůrazňuje, že např. od socialistických spisovatelů, kteří píší tradičně (a mezi ně řadí i Olbrachta, Majerovou, Malířovou), příspěvky netiskl. O rok později (*Kmen* 4, 1921, str. 370–371) to prohlašuje za „prostý důsledek redakční praxe, která se nesnažila mísit stařecké s rodícím se, ani nečinila kompromisů s čtenářským davem“. Zároveň však v tomto projevu ohlašuje změnu stanoviska. Motivuje ji tím, že literární mládež má už v časopise *Orfeus* svůj orgán, kde může pěstovat „do všech důsledků artistní stránku nového umění“. Neumann už v této době vidí úkol mladé literatury v něčem jiném. Nebýt „hrou, byť krásnou a vážnou hrou odbornou, pro útěchu nevelkého hloučku literárních interestů“, ale usilovat o přiblížení budoucím zástupcům. Jménem redakce *Kmene* vyhlašuje, že „příštím číslem *Kmene* počínajíc *přestáváme mladým poetům tisknout básně, pokud 1. nebudou tvárně jasny a srozumitelný každému průměrnému čtenáři a*

2. vědomě a přímo svým obsahem nepřihlásí se ideově k socialistickému světu a k sociální revoluci“. Neumann je si vědom nebezpečí, které tento pokus přináší (redakce bude zaplavena slabou tendenční poezií), ale považuje jej za nutný, chce-li umění mluvit nejenom k jednotlivcům a kavárnám, ale především k pracujícím.

Zároveň se sympatiemi vítá názory nově založeného *Devětsilu* (ve stati *Devětsil*, *Kmen* 4, 1921, str. 550–551). Oceňuje ve snahách mladé generace, že jí jde o člověka jako jev kolektivní, a spatřuje v ní pokračovatele literární a umělecké revoluce, na níž se v předválečných letech sám podílel. Zatímco měšťáctí spisovatelé, kteří byli nositeli předválečné umělecké revoluce, dávají přednost zájmům jednotlivcovým a uchylují se k hravé virtuozitě, mládež je ochotna negovat vše předcházející a prohlubovat předválečnou revoltu ve směru spiritualistním. A článek vrcholí projevem Neumannovy sympatie pro uměleckou mládež: „Máme přirozeně nejbližší poměr k literární a umělecké mládeži..., která jediná ze všeho, co se tu a tam hlásí nového ke slovu, stojí dnes u nás za pozornost, poněvadž má víru, schopnost a je nositelkou vývoje. Také v jejím umění řinčí lomoz moderního života a zpívá krása smyslné přírody, neztratilo se to, co jsme pro moderní umění dobyli, ale chce to být převedeno na spodní tón, aby jasně mohlo zvučet mladé, věřící srdce soudružského člověka. To je krásná snaha, kterou budeme rádi podporovat a bránit proti studené ruce obratných intelektuálů a proti náporu sobecké duše měšťácké.“

Cesta mladé generace k proletářské poezii nevedla přes obdiv k technické civilizaci a přes velké vzory kultivovaného modernismu předválečného, jako tomu bylo u Neumanna. Válečná jatka první světové války vyvolala ztrátu iluzí, že sám pokrok techniky a civilizace povede k míru a k rozvoji lidské osobnosti. Mladí vycházejí především z radosti, kterou poskytuje prostý život, přistupují ke světu spíše citově než rozumově. F. X. Šalda (v knize *O nejmladší poezii české*, 1928, str. 15–16) charakterizuje toto východisko: „...smysly

byly ničeny válkou, smysly byly utiskovány, umlčovány, vyhlašovány za války: smysly dostávají se nyní ke slovu ve výlučnosti předtím neznámé. Nyní samo prosté bytí lidské zdá se být zázrak nad zázraky. Teprve v nebezpečích a úzkostech války chápou lidé, že všechny, i nejvyšší formy života lidského mají předpokladem a základnou prosté lidské smysly a nejprostší jejich funkce, které jindy přehlíželi. Válka je velká egalizátorka, velká nivelizátorka života: srovnává a vyrovnává lidi. Ukazuje, že lidé jsou v podstatě z jednoho těsta... a zachránili se z takové povodně krve, všichni jsou si rovni *v nové radosti ze života*: všichni cítí neskonale štěstí z toho prostého faktu, že žijí, třebas na otepi slámy, třebas v hadrech a všich; že vidí, že slyší, že dýchají, že cítí... Čeho jsi si jindy neuvědomoval, co jsi jindy přezíral, svou prostou existenci, vysvitne ti náhle jako nejvyšší milost: dar všech darů. Po velkých katastrofách začíná se vždycky v jistém slova smyslu od abecedy. V nich člověk *zprimitivní*: odpadne z něho jako zbytečná omítka mnoho odvozeného, vyumělkovaného, přejemného.“

Program české proletářské poezie byl ovlivněn nejen domácí společenskou realitou, ale i literárními vlivy zahraničními. V poválečných letech silně působili francouzští unanisté (Duhamel, Romain, Vildrac), poezie Jeseninova, Blokova, Majakovského i teoretické názory sovětského Proletkultu. I u nás byla založena kulturní organizace Proletkult (14. srpna 1921), redaktorem stejnojmenného časopisu se stal St. K. Neumann. V svolání přípravného výboru Proletkultu (přetisklo je Rudé právo 14. 8. 1921) se zdůrazňuje, že umění velkých slohů bylo vždy projevem kolektivním. Dosaďovací etapa proletářského umění je charakterizována jako přípravná, umění má pochopit dějinný úkol proletariátu a sloužit mu. Vedle soustavné umělecké výchovy v komunistickém duchu má umění produkovat především davové projevy a slavnosti jako nový typ proletářského umění. „Vedouce proletariát k tomu, aby se naučil v umění hledat posilu a útěchu v strádání a zápasech a viděl v něm velkou oporu

budoucí své moci, budeme na soudruzích umělcích žádat, aby pracovali v těsném styku s proletariátem a skromně oddání jeho světu práce a bojů tvořili jako třídně uvědomělí proletáři bez ohledu k měšťácké ideologii.“

Náš Proletkult se sice úplně nevyvaroval některých zjednodušených názorů ruského proletkultovství, ale vcelku, především v otázkách kulturního dědictví, není u nás negace předchozích uměleckých etap nikdy důsledná. Určité zúžení je však patrné i u Neumanna — v tom, že absolutizoval svůj vývoj přes civilní umění k proletářskému a odsuzoval jak navazování na předchozí umění měšťácké, tak i kontakt s moderními soudobými proudy. S postupující diferenciací v táboře angažovaného socialistického umění dochází Neumann k naprostému popření možnosti dojít od měšťáckého umění k proletářskému (ve stati Umění v sociální revoluci, Proletkult 2, č. 17, str. 266—268, 23. 5. 1923): „Rozpor mezi mnou a komunistickými básníky a estéty vězí v tom, že já bych se rád dostal na cestu vedoucí přímo k proletariátu a z proletariátu pak k budoucímu třídnímu umění, kdežto oni, plni estétské horlivosti intelektuální kasty, buď se domnívají, že proletářské umění možno slepit z ismů měšťáckého úpadku uměleckého (Devětsil), nebo nejraději, kolébající se na lahodných vlnách běžné lyrické poezie a citově měknouce donekonečna, spojují básnickou tradici s humánní ideologií socialistickou (soudruh J. Hora).“

Tato skepse vede básníka až k popření úlohy umění a k tomu, že dává přednost bezprostřední agitaci: „Báseň není heslo, ale nemohou-li naše proletářské básně být tak prosté, jasné a účinné, jako jsou naše hesla, pak vem opravdu čert všecku poezii, vem čert všecko umění, a staňme se raději dobrými řečníky proletariátu než dobrými básníky maloměšťáků, běží-li nám totiž o komunistickou revoluci a nikoli jen o komunisticko-maloměšťáckou literaturu. Nemohou-li komunističtí literáti zbavit se předsudků literárního a uměleckého světa, je-li nezbytností tvořit pod jeho dozorem a v duchu jeho konvencí, dobrá, nestane se zloha nic zlého, bude-li

o několik básnických knížek na světě více, ale třeba se bránit proti tomu, aby literátská nebo maloměstácká poezie, odkojená dekadentními ismy měšťáckými nebo tradiční lyrikou, platila za proletářskou, když přijme socialistickou ideologii nebo zakoketuje si s komunistickou revolucí, aniž může dosíci sluchu proletářova, nebo dokonce vydávala se za obrodu umění, za nástup k novému umění třídnímu, ač je tak malomocně závislá na nepřátelském světě.“ (Tamtéž.) Neumannovo jednostranné zdůraznění srozumitelnosti a angažovanosti umění znamenalo omezení prostoru i pro jeho vlastní tvorbu. Po krátkém čase básník sám pocítil nutnost uvolnění přísné regule.

Vlna proletářské poezie kulminuje u nás v letech 1921 až 1922, ale už v tomto období se objevují rysy vnitřní diferenciace. Pojetí proletářské literatury, jak je hlásá mladá generace, se dost podstatně liší od Neumannova nebo Horova, a rovněž v řadách poválečné generace sílí postupně rozdíly — např. mezi názory Teigovými a Wolkerovými. Jestliže na Wolkerově stati Proletářské umění, přednesené 13. 3. 1922 v kruhu Varu a otištěné později ve stejnojmenném časopise, se Teige podílel, brzy se Wolker ocitá v opozici k dalšímu vývoji Devětsilu a nakonec se s ním rozchází. Rozdíl se projevil především v chápání lidovosti a v pojetí tendenčnosti umění.

Wolkerův Manifest proletářského umění spolu s jeho statí Umění všední či nedělní proklamují třídnost veškerého umění a přesvědčení, že s rozkladem měšťácké společnosti se rozpadá i měšťácké umění. Úkolem mladého umění není jen kritizovat, ani malovat vize budoucnosti, nýbrž o budoucnost bojovat. Za základní znaky nové tvorby prohlašuje Wolker revolučnost, tendenčnost, kolektivismus (v protikladu k individualismu starého umění).

Neoddělitelný rys proletářského umění spatřuje Wolker v jeho optimismu. Jestliže pro romantismus musela být věc nedosažitelná, aby byla krásná, chce proletářské umění lidské štěstí v rámci možností člověka. Z nezodpovědného nebešťanství k zodpovědnému lidství, konkrétní změna konkrétna

— takto výrazně a lapidárně charakterizuje cíle proletářského umění.

V živě diskutované otázce, zda je možné proletářské umění i v měšťáckém světě, zaujímá stanovisko, že soudobý stav je přechodný, že znamená zánik jednoho stylu a zrod druhého, a že nové umění se nutně pojí s předcházejícím, i když na ně reaguje převážně negací.

Wolkerův rozchod s Devětsilem se nejvýrazněji projevil právě v pojetí lidovosti: jestliže pro Teiga a Devětsil je lidovost dána využitím pokleslých uměleckých hodnot (varieté, indiánky, cirkus, sentimentální romány atd.), našel Wolker cestu k lidovému čtenáři prostřednictvím tradice; především v Erbenově baladě nalezl tvárné prvky zaručující obecnou sdělnost. Využití městského folklóru Devětsilem odpovídá u Wolkeru příklon k lidovosti převážně vesnické (byť přirozeně bez národopisného detailu, šlo o podstatu, ne o jevovou stránku).

Koncepce Neumannova (a zčásti i Wolkerova) neuspokojovala nastupující generaci především nedostatečným důrazem na *novost* současné tvorby. Mladí cítili nebezpečí povrchní tendenčnosti, sentimentality, laciné alegoričnosti. Názorové rozpory však nebránily úzké spolupráci. I když na počátku roku 1922 byli Teige a Seifert vyloučeni z Proletkultu (za spolupráci s maloměstáckým tiskem), věnuje Neumann Devětsilu jedno zvláštní číslo časopisu Proletkult (č. 15 z května 1922).

Střediskem socialisticky orientovaných umělců nejmladší generace se stal Umělecký svaz Devětsil (později uváděný jako Svaz moderní kultury Devětsil). „De jure“ založen v Praze 5. října 1920, rodil se postupně už v průběhu roku 1919. Adolf Hoffmeister (v předmluvě ke knize Předobrazy, 1962) uvádí jako zakládající členy Devětsilu: básníka Artuše Černíka, básníka Josefa Friče, architekta Josefa Havlíčka, básníka a malíře Adolfa Hoffmeistera, režiséra Jindřicha Honzla, hudebního teoretika Josefa Löwenbacha, malíře Františka Muziku, básníka Jaroslava Seiferta, básníka Ivana Suka,

malíře Ladislava Süsse, teoretika Vladimíra Štulce, malíře a kritika Karla Teiga, básníka a malíře Karla Vaňka, malíře Aloise Wachsmanna a spisovatele německé národnosti F. C. Weiskopfa. Prvním předsedou Devětsilu byl zvolen Vladislav Vančura. Na prvním programovém prohlášení Devětsilu v Pražském pondělí (6. prosince 1920) čteme však i podpisy Karla Proxe a Karla Veselíka.

V prosinci 1923 vzniká Brněnský Devětsil, úzce spolupracující s pražským ústředím, především díky živému styku Teiga s Černíkem. Mezi jeho aktivní členy patří Artuš Černík, František Halas, Jaroslav B. Svrček a Bedřich Václavěk, na činnosti se však kratší či delší dobu podílela i řada dalších (Vincenc Nečas, Jaroslava Nickmannová-Václavková, Ctibor Haluza, Václav Naxera, Máša Krejčí, Jaroslav Kopa, Vladimír Tišnovský, Zdeněk Sekera, Bedřich Pokorný aj.).

Za programová prohlášení rané etapy Devětsilu můžeme považovat dva Teigovy projevy — Novým směrem (Kmen 4, 1921, č. 48, str. 569—571, 24. 2. 1921) a Obrazy a předobrazy (Musaion 2, jaro 1921, str. 52—58). Teige tu vyslovuje zklamání z dřívějších uměleckých směrů, z futurismu, kubismu i expresionismu, obviňuje je z hluchého stylismu a směrové bezradnosti, ze zavádění do slepé uličky formalismu. Za charakteristické pro nové umění pokládá revoluční zápal; umění nemůže být lhostejné k duchovnímu a mravnímu přerodu člověka. Vzory nové tvorby spatřuje v literatuře unanimistů, z výtvarného umění zejména v primitivistovi Henri Rousseauovi, ve van Goghovi, Seuratovi. Teige v tomto období proklamuje blízkost lidového umění, dětské malůvce, národní písní; napříště prý již nebude rozdíl mezi tzv. velkým uměním a uměním druhořadým, bude tu jednotný „peň umění nesoucí nové obrazy, neakademické a obsaženější než plocha pomalovaného plátna, symboly doby pro všechny žijící a věřící lidi“. Svět techniky, civilizace, továren a aeroplánů, kdysi obdivovaný, vzal na sebe ve válce podobu zkázy a vraždící válečné techniky, proto se mladá generace od něho vzdaluje a z lidských úzkostí a nadějí si vytváří před-

obraz budoucího světa. „V předjitřních tmách věříme v rudé svítání, stejně krásné jako nepochybné, počátek neskonale jasného, sladkého, bratrského života. Jde především o člověka a jeho štěstí a nové prostředí životní, proto je zdůrazňován požadavek obsahovosti a duševního dění obrazu, jež klademe nad předpoklad formy.“

Karel Teige se později velmi důrazně a výsměšně oddělil od expresionismu, ale tyto vize budoucího světa a sbratření lidí ve stati Obrazy a předobrazy nemají k expresionismu daleko, stejně jako sbratřující vize francouzských unanimistů. Dočasná nadvláda primitivismu v umění vedla Teiga k přehnanému očekávání, že se znovu blíží slohová doba, jakou byla naposled gotika, doba, kdy nebude rozdíl mezi vysokým uměním a lidovou tvorbou. Ve stati Nové umění a lidová tvorba (Červen 4, 1921, str. 175—177) souhlasně komentuje jak knížku Josefa Čapka Nejskromnější umění, tak i snahy sovětské vlády o podporu lidové tvorby. Teigovi přitom nejde o minulé selské umění, ale o lidovou tvorbu městskou a předměstskou (anekdoty, vývěsní štíty, fotografie, řemeslnický nábytek atd.). Především klasika primitivistické malby celníka Henriho Rousseaua přijímá jako evangelium lásky a dobroty a jako důkaz, že malíři začínají malovat ne už jen pro umění, ale pro člověka.

Charakteristiku nové modernosti podal Teige v přednášce Naše umělecké touhy (Rovnost 1921, č. 198, str. 5—6). Uměleckou tvorbu prohlašuje za závazné poslání, za funkci věsteckou. Revolučnost nového umění se nevyčerpává jen v oblasti formy, jak tomu bylo u předcházejícího kubismu. „Modernost není zvláštní a patentovaný způsob výroby, ale shoda, pospolitá, družná a mnohostranná práce tvořivá, budující jediné dílo, nový svět, dílo svatého dělnictví. Modernost, jež vítězně vyrůstá ze soudobého mezislohového pásma a bezvládí, zaníceně upírá své zraky k řešení budoucnosti.“

Vztahy stoupenců Devětsilu k předcházejícím generacím, především k hnutí kubisticko-futuristického civilismu (do tohoto hnutí zahrnuje Teige ve výtvarném umění Josefa

Čapka, Emila Fillu, Václava Špálu, v literatuře Karla Čapka a Stanislava K. Neumanna) charakterizuje Teige jako radikální opozici. Pokud jde o tendenci uměleckého díla, vzdaluje se nejen Wolker, nýbrž celá devětsilská generace tzv. sociální literatuře ve starším pojetí. Nelpí na vnějškovém tendenčním zabarvení, nýbrž usiluje o umění „živené mízou socialistické víry“. Tendence má být v kořenech samotného pojetí díla, ne oslňovat oči vlajícími rudými prapory a patosem velkých demonstrací.

Program proletářské poezie výrazně zasáhl do českého kulturního života. Básnické sbírky Horovy, Wolkerovy, Hořejšího, Seifertovy, Horova kritická činnost v Rudém právu, Neumannova v Červnu vyvolávaly diskuse a polemiky. Nejvšestraněji se o věci diskutovalo v časopise Most v anketě nazvané O literární příští. Zúčastnili se jí jak příslušníci poválečné generace, tak i jejich odpůrci z měšťáckého tábora. Jádrem diskuse se soustředilo k Wolkerově tezi o novém třídním, proletářském, komunistickém umění. Nejvýrazněji oponoval snahám o angažované umění Arne Novák, který stavěl umění proletářské, komunistické naroveň s uměním agrárním, živnostenským, národně demokratickým. „Předmětem, ale také fórem každé pravé poezie byl vždycky *celý člověk a nikoliv straník*; těsným jehlovým uchem třídního a politického stranicťví vcházejí do božího království umění jenom velbloudi.“

Ze starší generace se vlastně jediný Šalda postavil s pochopením k tezí i k tvůrčí praxi nejmladší generace. Dovodil, že každé velké umění je sociálně angažované; „...toužilo ze svého osamocení, toužilo milovat, uctívat, být užitečné. Každé umění bylo v tomto smyslu slova tendenční, tj. nesené vůlí a touhou stát se funkcí životní“. Ve zdůrazňování političnosti mladé generace spatřuje Šalda záruku její umělecké opravdovosti. Nejde o politické sektářství, nýbrž o víru v mravní obrodu lidstva, v příští bratrství lidí. Na námitku, že umění se nemá obracet ke stranicovi, ale k člověku vůbec, odpovídá Šalda: „Ale je opravdu člověkem v plném smyslu slova někdo, kdo je lhostejný, *kdo může* být lhostejný a neutrální

v tomto boji o přerod, někdo, komu schází pevná víra a určité přesvědčení o novém uspořádání světa a života? Není opravdu takový člověk zmrzačenec, cosi necelého a zkomoleného, pouhý homunkulus, který vyskočil ze vzduchoprázdne křivule učenecké kombinace?“

O závěr diskuse požádala redakce časopisu Most Josefa Knapa, který se prohlásil za mluvčího druhé, nedeťsilské složky v mladé generaci. Kloní se sice rovněž ke kolektivnímu umění, individualismus však neodsuzuje, neboť chce respektovat svobodu cizího ducha. Kolektivismus prohlašuje jak za svůj, tak i za generační vnitřní imperativ, který neznaly předcházející generace, ale který nepoznají ani generace příští. Anketa Mostu, otiskovaná v květnu a v červnu 1922, v době vrcholu proletářské vlny v naší literatuře, ukázala velmi výrazně názorové rozložení sil v naší kultuře.

V této době však již uvnitř Devětsilu klíčí nové pojetí smyslu literatury. Jeho první zárodek můžeme spatřovat v přednášce Nové umění proletářské, kterou přednesl Jaroslav Seifert na večeru Devětsilu ve Studentském domově na Albertově v Praze 21. dubna 1922. Je dílem Teigovým a byla přetištěna anonymně jako úvodní článek v Revolučním sborníku Devětsil, který vyšel na podzim 1922. Seifertova přednáška upoutala Vítězslava Nezvala, který na večer Devětsilu přišel jako jeho odpůrce,* ale odcházel jako nadšený stoupenec. Po letech, ve vzpomínkové knize Z mého života, přibližuje Nezval onen památný den: „Jaké bylo moje překvapení, když místo reformistických frází o dělnictvu, jeho mozolech, když místo krokodýlích slz nad bídou chudých

* Např. v dopise Mahenovi z 11. března 1922 Nezval píše: „Spolek komunistických umělců Devětsil, to jest několik mladých lidí, kteří to míní asi takto: Pryč se vším, co tu je a co tu bylo. Ve jménu Marxe a revoluce zakládáme literární spolek, jenž bude terorem potírat vše mimo nás, poněvadž my chceme středověky suchou a přísnou církev na Marxovi. Kdokoliv se nepodrobí nám ve svých uměleckých záměrech, propadá záhubě. Naše zbraně: Chceme dobýt všech možných listů a pak nepřipustíme žádného jiného k slovu.“ Viz edici Jiřího Heka a Štěpána Vlašína Nově objevená korespondence Jiřího Mahena a Vítězslava Nezvala, Sborník Národního muzea C IX, 1964, str. 124.

zaskvěl se tu dělník v nové kráse, v kráse člověka, kterému je souzeno zvítězit a budovat nový jasný svět. Místo škemra-
vého nářku nad utrpením chudých zaskvěl se před mýma
očima krásný a vyrovnaný nositel třídy, který se ještě ne-
rozloučil s krásou dětských představ, uprostřed barevného
světa lidových zábav. Vždyť také já jsem miloval lidovou
exotiku cirkusů a lunaparků, vždyť i já jsem miloval víc
Chaplina než ibsenovská dramata, vždyť také já jsem cítil,
že tezové umění sociálně zachmuřené noty, které vyhovovalo
některým redaktorům Práva lidu, je uměním hrobařským, a já
cítil, že umění nové půjde vesele vpřed, že bude vybuchovat
jako plakáty, o nichž dovedl psát básně St. K. Neumann, že
nové umění nebude uměním pitvy, nýbrž uměním cesty vpřed.
V Teigově přednášce též padlo slovo o fantazii a já, který
jsem přišel na večer Devětsilu se zaujetím proti, odcházel
jsem jako nadšený přítel programu, který tu byl vyhlášen.“
(Vítězslav Nezval, Z mého života, 2. vydání, 1961, str.
121—122.)

Nezval dále vzpomíná, že v té době měl již napsaného Po-
divuhodného kouzelníka, jakoby šitého na hesla Devětsilu,
která samozřejmě do té doby neznal. Báseň, založená na ima-
ginaci, se stala uměleckým naplněním nové orientace Devět-
silu. Nezval vyhledal Teiga, Podivuhodného kouzelníka mu
přednesl, sprátelil se s ním a se Seifertem — a báseň pak vyšla
ve sborníku Devětsilu (upravena básníkem proti původnímu
rukopisu podle hledisek skupiny).

Teigova a Seifertova přednáška vymezuje rozdíl nového
umění a předcházející poezie kubofuturistické především ten-
denčností a kolektivností nového umění, ale také jeho pesi-
mistickým vztahem k civilizaci. Tam, kde předchozí umění
obdivovalo stroj, hledá nové umění zdroj tvorby v člověku,
v lidu a davu. Autoři přednášky se hlásí k unanimismu jako
jednomu z příbuzných hnutí, oceňují na něm, že překonal
subjektivistickou libovolnost předcházející doby, ale nedo-
pracoval prý se pravého kolektivismu, neboť jednota unani-
mistů je pouze náhodná; není souručenstvím myšlenky, nýbrž

jen sejitím a rozchodem skupin. Hlouček, jakmile se rozešel,
ztratil celistvost, zbyla jen izolovaná individua.

Nové umění charakterizuje přednáška jako „obraz ze ži-
vota“ a jeho rozpětí rýsuje od kalendářové povídky a hry
Matěje Kopeckého přes kolportážní šestákový román až k dílu
Charles-Louis Philippa. Společným jmenovatelem všech těchto
žánrů je lidovost, srozumitelnost a zábavnost. Umění se musí
přizpůsobit vkusu dělnické třídy. Proletář netouží jen po bojo-
vých fanfárách, ale i po umění srozumitelném a poutavém.
„Indiánky, bufalobilky, nickcarterovky, sentimentální ro-
mány, v kinu americký seriál či groteskní chaplináda, kome-
die ochotnického divadla, žongléři ve varieté, potulní zpěváci,
krasojedkyně a klauni cirků, lidové veselice fidlovaček, ne-
dělní fotbalový zápas, toť téměř vše, čím proletariát ve své
zdrucující většině kulturně žije. Ty literární odrůdy, a mnozí
z vás řeknou: zrůdy, jsou dnes skutečně jedinou a nejvlast-
nější lidovou literaturou. Jsou, pravda, špatnou slovesnou
tovární prací, jako špatnou tovární prací je nábytek dělníkovy
jizby; jsou to strusky měšťácké kultury, jako dělnické čtvrti
jsou jakýmsi odpadem industriálního kapitalistického velko-
města.“

Teoretikové Devětsilu se obdivují vkusu lidového diváka
a podřizují se mu. Na otázku, proč Alexandr Blok není prole-
tariátem tak čten jako bezejmenný autor indiánky, odpovídají,
že „jeho verše nedovedou podvědomě estetickému citu prole-
táře dosti vyhovět, zejména proto, že nedovedou ovládnout
veškeru morální a instinktivní stránku jeho bytosti“.

Přednáška vyjadřuje obdiv dílu Vernovu, Defoeovu — a
v zápalu pro „nejskromnější umění“ křivdí skutečným umě-
leckým hodnotám: „A je přece pravda, že umění obrazáren
a biblioték nenaučí vřdycky tolik, kolik dovede naučit život.
A proto poučení, jež si mladá literatura odnese z bufalobilky
a z kina, může být vydatnější a účinnější než to, které by na-
čerpala v Goethovi či Vrchlickém.“

Pokud jde o tendenčnost umění, distancují se mladí z Devět-
silu od běžných sociálních románů a povídek. „Ne povídky

ze života bédnoty, ne obrazy šachet a hutí, ale tropů a dalekých krajů, básně svobodného a aktivního života, které přinášejí dělníku ne skutečnosti, které drtí, ale skutečnosti a vidiny, které nadchnou a posilují! Pisálek mravoličné komunistické říkanky nedočká se úspěchu a nevzruší: jen patetické gesto řečníka, událost na plátně kina, příběh z neznámého velkolepého světa, jenž bude jednou naší vlastí, dobude proletářova srdce.“

Autoři přednášky proklamují obdiv spisovatelům, v jejichž díle tvořila tendence neodlučitelnou složku, Němcové, Nerudovi, Bezručovi. Jako příklady špatných tendenčních básníků uvádějí vnějškovou vlasteneckou tendenci v dílech J. K. Tyla (Poslední Čech), Čelakovského (Růže stolistá), Jablonského (Tři doby země české).

V měšťácké společnosti je proletářské umění zárodkem příštího slohu, podobně jako v antice bylo takovým zárodkem křesťanství, které se pak rozvinulo až po řadě století v románském slohu a v gotice. Teprve revoluce vytvoří předpoklady, aby se proletářské umění stalo kulturou a slohem.

Revoluční sborník Devětsil, vydaný na podzim 1922, je už zčásti ve znamení takto vymezené orientace Devětsilu. Bedřich Václavek ji (v recenzi Seifertovy sbírky Samá láska, Čs. noviny, 27. 5. 1923) zhuštěně vyjádřil: „Ne básnit o proletáři, ne řešit poměr jedince k celku, ale tvořit z ducha, z uměleckých radostí a zřídél proletariátu...“ V souvislosti s tím se často objevuje otázka, zda obrat Devětsilu od proletářského umění k poetismu je organickým navázáním na proletářskou poezii nebo jejím popřením. F. X. Šalda (O nejmladší poezii české, 1928) přesvědčivě hájil názor, že jde o přehodnocení revolučnosti: „Proletářství, revolučnost, to nejsou slova jednosmyslná. Co bylo u Wolкера blízko boji a ještě více dílu a práci, jest nyní bližší štěstí a radosti. Tak by se dalo asi vystihnout toto přehodnocení revolučnosti u druhé vrstvy nejmladších básníků, zahrnovaných pod různé nálepky, jako jsou čistá poezie nebo poezie svéprávná nebo panglobismus nebo simultaneismus. To znamená: výklad u nás stále běžný a k nevypleťtí zasetý do mozků

lžikritických, jako by byl mezi vrstvou první a druhou přelom, neodpovídá pravdě: není přelomu, je jen zcela přirozený vývoj a pokračování.“ (Str. 47–48.)*

Šalda viděl úzkou souvislost poetismu s dobou: alogičnost, simultánnost nové poezie, její přerušovaná výbušnost, stejně jako touha po objektivnosti, nechť k zpovědi a k subjektivním meditacím, to vše má obdobu ve filosofii Bergsonově, Jamesově, Einsteinově. Jako aktivum poetismu hodnotil Šalda také humor a veselí, jiskření ducha, které v národě těžkopádném a pošmourném jsou zvlášť cennou protiváhou. Také vášnivá láska k dokonalému řemeslu a blízkosti vědě je podle Šaldy v naší literatuře nutně zapotřebí. V poetismu spatřoval poslední slovo impresionismu. Jako impresionismus redukoval celý svět na pocity a úplně vylučoval paměť a pojem, podobně i poetismus usiluje podat ne schémata života, ale život sám, zachytit rytmus a melodii života. Od čtenáře žádá jejich tvorba co nejintenzivnější spolupráci. Poetismus vyvrhuje z poezie cit a rozum a apeluje na tvůrčí imaginaci. Šalda zároveň upozorňuje, že proti vůli Teigově se stal poetismus směrem a estetickou metodou. Jisté nebezpečí pro nové umění spatřuje v tom, že může ustrnout ve formulky a hesla, že je ohrožuje dekorativnost a monotónnost umělých námětů hereckých, klaunských, provazolezeckých. Ale celkový přínos poetismu v období jeho vrcholu (stať O poetismu, pojatá do knížky O nejmladší poezii české, byla napsána v květnu 1927) hodnotil Šalda velmi vysoko: „Český poetismus byl hnutí osvobodivé, právě protože zákonné a zasvěcující zákonitost. Dal básníkům poprvé v této intenzivnosti uvědomění metodické, a to

* O několik let později vyzněl už Šaldův soud přísněji pro poetismus (v článku Nová proletářská poezie?, Zápisník 3, 1930–1931, str. 426 až 431). To už se ukázaly meze poetismu, neuspěly Nezvalovy pokusy o epickou báseň a o román — a společenská situace se proměnila hlubokou hospodářskou krizí. „Byť jeho představitelé smýšleli sebeupřímněji a sebeopravdověji komunisticky, poetistická praxe byla přece odrazem nového životně společenského klimatu, nového společenského prostředí vychlávajícího entuziasmus revolučního,“ soudí v roce 1931 Šalda o vztahu proletářské a poetistické etapy Devětsilu.

znamená zde tvorbu čistou obrazností. Verše, které vznikly pod jeho vlivem, ať přímým, ať nepřímým, mají dvě ctnosti zdánlivě protikladné, bez nichž není dobrého verše: jsou velmi lehké, neboť létají a mají křídla; a přitom jsou značné váhy specifické, jsou tedy také hutné. Lehké i hutné zároveň! Po tom poznáte dobrý verš moderní. A toho bylo možno dosáhnout jen prací metodicky čistou, čistou až do přísnosti, někde až do ukrutnosti. Toto nebude nikdy poetismu zapomenuto, i kdyby se poezie odvrátila od něho načas k cílům sebevzdálenějším a cizějším.“ (Str. 104.)

Za vlastní manifesty poetismu se považují dvě stati ze závěrečného dvojčísla třetího ročníku časopisu Host (vydaného v červenci 1924), Teigův Poetismus a Nezvalova stať Papoušek na motocyklu čili O řemesle básnickém. Poetismus mezitím již vykrytalizoval v uměleckých dílech: v roce 1923 vychází Seifertova Samá láska, Vančurův Amazonský proud, Schulzův Sever, jih, západ, východ, objevilo se první číslo Disku, v březnu 1924 vydal Brněnský Devětsil první číslo revue Pásmo, v témž roce (na podzim) vychází Nezvalova Pantomima, Bieblův Věrný hlas, Vančurova próza Dlouhý, Široký, Bystrozraký. Bylo tedy možné zobecnit a formulovat základní teze směru.

Teige charakterizuje poetismus jako umění žít a užívat, jako věc tak samozřejmou a dostupnou jako sport, láska, víno. Umění má být darem, hrou bez závaznosti a následků. Nemá tryskat z romantického nadšení, ale být intenzivní civilizační prací. Poetistické umění, které je protikladem a nezbytným doplňkem konstruktivismu, má být „ležerní, dovádivé, fantaskní, hravé, neheroické a milostné. Není v něm ani špetky romantismu. Zrodilo se v atmosféře jaré družnosti, *ve světě, který se směje*; co na tom, slzí-li mu oči. Převládá humorná letora, od pesimismu bylo upřímně upuštěno. Posunuje emfází směrem k požitkům a krásám života, ze zatuchlých pracoven a ateliérů, je ukazatelem cesty, která odnikud nikam nevede, točí se v nádherném vonném parku, neboť je to cesta života. Hodiny tu přijíždějí na rozkvetlých růžích. Je to vůně? Je to

vzpomínka?“ Teige prohlašuje, že poetismus není malířství, není literatura, není ismus v dosavadním slova smyslu, není ani uměním v tradičním romantickém pojetí. Chce nastolit vládu čisté poezie, odpovídá potřebě zábavy a aktivity. „Dílo, jež neobšťastňuje a nebaví, je mrtvo, i kdyby jeho autorem byl Homér... *Poetismus je především modus vivendi*. Je funkcí života a zároveň naplněním jeho smyslu. Je strůjcem obecného lidského štěstí a krásné pohody, beznárodně pacifický. Štěstí je komfortní byt, střecha nad hlavou, ale i láska, výborná zábava, smích a tanec. Je vznešenou výchovou. Dráždidlem života. Ventiluje deprese, starosti, rozmrzelost. Je duchovní a morální hygienou.“ Teige charakterizuje poetismus přímo jako reakci proti převládající ideologické poezii, proti romantickému estétství a tradicionalismu. Chce přispět k záchraně a obnově citového života, radosti, fantazie.

Často se upozorňovalo (i samotnými příslušníky avantgardy) a dosud upozorňuje na řadu rozporů v poetistických teoriích. Vůle tvořit dokonalé umění neladí dost dobře s avantgardní tezí, přejatou od Ilji Erenburga, že nové umění přestane být uměním. Úsilí o vysokou odbornost se neslučuje s touhou, aby umění mohl dělat každý, snaha experimentovat a objevovat je provázena i péčí o získání širšího publika. Ovšem je třeba vidět, že protimluvy, rozpory, střídání krajních poloh patří neodlučitelně k avantgardě, k její dialektické hybnosti a proměnlivosti. Nezvalovo „cítím ano a ne jako jediné slovo“* platí do jisté míry o celém poetismu. Nezval obdivoval pestrost Picassovy tvorby, v níž vedle abstraktní malby se objevuje novoklasická kresba, a sám chtěl takto tvořit. V dopise Mahe-
novi z roku 1925** se svěřuje: „Jak je smutné, když kumštýř napíše knížku a v příští pokračuje krůčkem v minulých věcech, když je v podstatě stále třeba jen nadrealistou, expresionistou atd. a pro tenhle literární předsudek *dělá krotce svůj vývoj* a

* Vítězslav Nezval o sobě, Rozpravy Aventina 2, č. 2, str. 15, 7. října 1926.

** Jiří Hek-Štěpán Vlašín, Nově objevená korespondence Jiřího Mahena a Vítězslava Nezvala, SNM 1964, str. 135.

nechává ležet ladem tisíc krásných věcí, které se nepasují do metody či módy, a když přece život tak rychle prchá a nedá podruhé nic z toho, co mohl dát. Proč bych nemohl napsat jednou divoké, nelogické drama, podruhé úplný realismus, potřetí romantický příběh, počtvrté povídku bez děje, páté psychologickou věc, šesté náznaky a aforismy atd. A proč ne tohle všechno třeba v jednom jediném díle, nebo v mnoha dílech, podle toho, jak mi zrovna bude. Každá literární teorie mne zajímá jako projev tvořivého ducha, ale žádná z nich nemůže mít objektivní platnost pro druhé individuum.“

Někdy jde v poetismu o rozpornost jen zdánlivou. Tak např. exotismus, touha po světě, po cestování, doplňuje se s touhou po nápravě věcí doma, po zlepšení poměrů, po odstranění vad v národní povaze. „Snaha po exotismu nemá být pranic jiného nežli snaha rozbít úzkoprsost vlastní lidem našeho národa,“ konstatuje Nezval (tamtéž, str. 125) a mluví jistě za celý Devětsil.

Vlastní zrod poetismu bývá kladen do jara 1923, kdy Nezval a Teige „vypustili z jedněch úst/poetismus jak bengál hvězdy“ (Vítězslav Nezval, Skleněný havelok, 1932, str. 103). „Na jaře 1923, toho nezapomenutelného roku, se vzpomínkou na nějž budu umírat — jednoho večera, jehož všechna slova mi utkvěla v paměti, procházel jsem se s Teigem po Praze, a pociťující atmosféru štěstí, jehož svědky byly jarní vůně, hvězdy, růžence světel v ulicích, zvracející opilci, žebravé stařenky a líčidla starých nevěstek, opírajíce se o nároží, našli jsme východisko z disharmonie světových názorů, jež byly mumifikované, jedovaté a trudné — a objevili jsme *poetismus*.“ (Vítězslav Nezval, Návěští o poetismu, ReD 1, č. 3, str. 94—95.)

Pochopení pro novou linii Devětsilu projevil ze starší generace kromě Šaldy i Josef Hora (předešlím ve stati Konec sociální poezie?, Rudé právo, 19., 20. a 29. listopadu 1924). Hora vidí v poetismu reakci na tragičnost světové války a na marné očekávání, že revoluční naděje se rychle vyplní. „Ze

dvou možností, veselit se nad sopkou, na jejíž ohnivý výbuch čekáme, nebo reptat či klímat únavou z času, jenž nás neposlouchá — není lepší ta první možnost?... A nakonec, čím jiným jsou ty jejich okázale proslovované programy, hlásající literaturu, jež nechce být literaturou, sladkou poezií, jež nechce být úvahou, ale skutečností jako strom nebo láska, než vášnivou touhou po štěstí, jehož svět nemá, které jedni nenávratně ztratili a jehož si druzí ještě nevybojovali?“ Hora však zároveň upozornil na rozpor mezi marxistickým světovým názorem Devětsilu a uměleckou praxí. V optimismu poetistů spatřuje jen přechodnou etapu; pravý optimismus je výsledkem boje, ne idyl. Úzké hranice poetismu nachází Hora v tom, že vyjadřuje jen snovost a pasivitu, ne však životní aktivitu.

Vedle Neumanna a Píši, kteří důsledně oponovali přechodu Devětsilu od proletářské etapy k poetistické, pustil se do ostré polemiky s poetistickými teoriemi Josef Kopta (v časopise Přerod 2, 1924, č. 9—10, str. 157—162, pod názvem Umění proletářské a poetismus). Vyčítá příslušníkům Devětsilu, že jejich příklon k světové revoluci a komunistickému ideálu nebyl opravdový, nýbrž že se dali pouze svést exotickou novostí a křiklavou barevností revoltujících davů. O poetismu soudí Kopta zcela s despektem: „Poetismus je za prvé ukázkou cesty, která odnikud nikam nevede. Poetismus je Nic. Nic než umění ztrácet čas. Je bez filosofické orientace.“ V poetismu spatřuje obnovený artismus a radí mladým, chtějí-li metat veselé a uličnické kozelce, aby si vyhlédli travnatý kopec a neběhali se svými nápady rovnou do tiskárny.

Další polemické zápasy o poetismus, do nichž zasáhl i Julius Fučík, slovenští davisté, Bedřich Václavek, F. C. Weiskopf, František Götz — a z oficiálního buržoazního tábora např. Arne Novák a Ferdinand Peroutka, se odehrávaly až po roce 1924 a jsou zahrnuty ve druhém svazku této edice. Levicová kritika poetismu z roku 1925 jej označila zjednodušeně jako umění měšťácké. Teprve v generační diskusi a v polemikách nad Václavkovou knihou Poezie v rozpacích (v letech 1929 až 1931) se rýsují možnosti objektivnějšího zhodnocení.

Poetismus se neomezoval jen na literaturu — ovlivnil i hudbu, výtvarné umění, architekturu, divadlo. Jarní výstava 1922, stejně jako Bazar moderního umění v prosinci 1923 a výtvarný sborník *Život II* (1922) zasáhly polemicky do soudobé tvorby a byly zvláště příslušníky čapkovské generace nepříznivě přijímány. Artificielismus Štyrského a Toyen, stejně jako výtvarný lyrismus Muzikův a Šímův vyrůstaly z ovzduší devětsílského.

Spojujícím principem nové tvorby, nejen básnické, je lyrismus jako dominantní projev. Devětsíláci jej chápali jako vyslovení nového, svěžího životního pocitu, jako původní, konvencemi nezastřené vidění (proto tak velký význam v poetistické tvorbě má pohled dětskýma očima, vzpomínka na dětské zážitky).

Devětsilu se podařilo načas vytvořit společnou atmosféru a sjednocující teoretické východisko pro všechny druhy umění.

Poválečná generace nesoustředila se však pouze kolem Devětsilu. V únoru 1921 ustavují mladí brněnští spisovatelé Literární skupinu, jejímiž zakládajícími členy se stávají František Götze, Čestmír Jeřábek, Lev Blatný, Josef Chaloupka, Dalibor Chalupa, Bohuš Stejskal — a v září 1921 k nim přistupují ještě Miloš Jirko, Bartoš Vlček, Jiří Wolker, A. M. Píša aj. První prohlášení, kterým o sobě dala Literární skupina vědět, vyšlo 11. února 1921 (František Götze, Sdružení mladých moravských spisovatelů, *Socialistická budoucnost*, č. 34, str. 1—2). Mladí tu prohlašují, že nechtějí vytvořit nějakou novou literární školu a že počítají s účastí Jiřího Mahena (který ve skutečnosti měl mnohem blíže k Devětsilu a také se zúčastnil jeho tiskových podniků — *Pásma*, sborníku *Fronta*). Hlásí se k americkému pragmatistovi Williamu Jamesovi, francouzskému intuicionistovi Henrimu Bergsonovi a pozitivistickému sociálnímu filosofu Emilu Durkheimovi. Po jejich příkladu usilují překonat pocit rozpolcení duše a světa. Svě pocity spojují s motivy kosmickými, proklamují sbratření s věcmi, promítají kosmos do zdrobnělé každodennosti. V lid-

ských davech spatřují most od člověka k nekonečnu. Hlavní posláním poezie vidí v pronikání do záhad lidské duše.

Z tábora Devětsilu začal teorii a praxi Literární skupiny ostře lovit Artuš Černík v brněnském komunistickém deníku *Rovnost*. Po Götzeově odpovědi přispěchal Černíkovi na pomoc Karel Teige (*O expresionismu*, *Rovnost*, 17. a 18. ledna 1922). Černík postavil proti germánskému individualistickému expresionismu tradici klasicismu a racionalismu, tradici francouzsko-latinskou, kterou obdivoval především v dílech Duhamelových, Vildracových, Romainsových. Literární skupinu přiřazoval k individualisticko-anarchistické poezii německé, naplňované expresionismem.

Götze argumentoval v odpovědi (*O Hosta a o ty, kteří stojí za ním*, *Socialistická budoucnost*, 6. a 7. ledna 1922) dost nešťastně tím, že bezbřezě rozšířil pojetí expresionismu. Prohlašuje jej za životní styl celé doby, kterému nemůže nikdo uniknout, a aplikuje jej i na politické pole, např. bolševismus chápe jako politický expresionismus. Nejde tedy o zjev speciálně německý, i když v Německu našel nejvhodnější podmínky. Götze si uvědomuje, že u nás nebylo tak prudkého otřesu, rozbitých modelů a nakupených rozvalin jako v Německu. Naopak vznik samostatného státu splnil dávnou národní touhu, je tedy situace u nás bližší poválečné Francii, avšak přesto nelze nevidět nahromadění výbušných látek a sopečnou půdu v celé Evropě, rozkolísání jistot a chaotický kvas. Také literární tvorbu Duhamelovu, Vildracovu, Arco-sovu aj. reklamuje Götze pro expresionismus. S německým expresionismem sblížuje tato díla touha po sjednocení čistých srdcí, po vykoupení nešťastného světa; jediný rozdíl spatřuje Götze v tom, že Němec L. Rubiner (*Der Mensch in der Mitte*) dochází od jedince k družnosti, kdežto uvedení francouzští prozaici tvoří přímo z kolektivismu samého.

Pokud jde o charakter českého expresionismu, Götze proklamuje jeho svébytnost. Český expresionismus nemá absolutní psychismus, odpor k řádu, názorový a citový nihilismus, jakými se vyznačuje tvorba německá, zato projevuje silnou lásku

ke skutečnosti. Slovanský rys expresionismu spatřuje Götz ve zvláštní něze duše, která spojuje sen a realitu, duši a svět, boha a hmotu v jednu skutečnost, a tak tvoří zduchovělou realitu, v níž se chvěje všechna úzkost, bolest a neklid doby.

V Teigově odpovědi je položen důraz především na důkazy, že expresionismus není už vlastně uměním současným, že patří minulosti. Polemicky komentuje Teige také Götzovo prohlášení o tom, že je třeba nenávidět nenávisť. Ukazuje, že láska a nenávisť jsou jen nerozlučitelný klad a zápor téže vlastnosti, že účinná láska musí být provázena nenávistí. Expresionismus chápe Teige pouze jako postimpresionistickou krizi, která ve výtvarném umění byla překonána už v r. 1906 tvorbou Picassovou. V českém výtvarném umění pouze Osma může být považována za expresionistickou, kdežto Skupina výtvarných umělců, založená r. 1912, vyznává již kubismus. Také o expresionismu v české literatuře vyjadřuje se Teige se skepsí. Reakce na impresionismus probíhala u nás většinou v jiných formách — jako klasicismus nebo kubismus povídek bratří Čapků, akademismus Neumannovy sbírky Bohyně, světice a ženy, jako historizující primitivismus Langrova Svatého Václava. Stejně i francouzské unanimisty prohlašuje Teige jednoznačně za kubisty a navíc jejich antropocentrismus za časově ranější než zájem o člověka v německém expresionismu. Proto orientuje-li se na počátku dvacátých let umělec na expresionismus, zůstává ve stadiu opožděném, tvrdí Teige.

Literární skupina měla s poetismem řadu společných znaků: odpor k maloměšťáctví a individualismu, socialistické názory i to, že oba směry chtěly být víc než jen uměleckým programem, že usilovaly stát se programem životním. K zásadním rozporům však dochází jak v pojetí funkce umění, tak i v chápání revoluce a socialismu.

Literární skupina převzala totiž od expresionismu jeho idealistický humanismus. I když její příslušníci sami se později od expresionismu distancují a nazývají se „revolučními polyfonickými socialisty“, jejich kolektivismus je spíše filosofickou

spekulací. Nezkoumají skutečné lidské vztahy, nýbrž duševní problémy jednotlivce promítají navenek a povyšují je na prožitek neurčitěho, mlhavého zástupu.

Polemicky se k Manifestu Literární skupiny vyjádřil (vedle Teiga, Píši a Černíka) i Jiří Wolker (Manifesty, Var 2, č. 1, str. 15—18, 1. 12. 1922). Vyčítá Manifestu, že obsahuje více výhrad než kladů, více rozmělnění než stmelení, více tmy než světla. Přihlášení k socialismu je doprovázeno řadou „ale“, takže ze socialismu zbývá jen mlhavá utopie. A Wolker uzavírá bystrým aforistickým soudem: „Předstíraje touhu po nejlepším, zbavuje se povinnosti dělati dobré.“

V Götzových polemikách na obranu Manifestu Literární skupiny postupně sílí nesouhlas s marxismem, kterému vytýká mechanický obraz světa, redukování všeho na jediný faktor — stav hospodářské produkce, a přibývá proklamací potřeby „revoluce lidských srdcí, mozku, lidské mravnosti“. Proti třídní nenávisti, která mu nedostačuje na program vývoje, staví činitele kladného — lásku k trpícímu člověku a sociální utopii, neboť prý jen z lásky se rodí velké věci. Od humanistických výhrad k revoluci a od reformního socialismu vede pak Götz další vývoj k měšťanské konsolidaci.

Také umělecká stránka českého expresionismu byla snadno zranitelná. Rozbití pevného, sevřeného tvaru, mlhavá symboličnost postav, které jsou spíše nositeli idejí než konkrétními, živými lidmi, nervózní pošklebek a křeč místo skutečné tragiky — to vše se nabízelo jako vděčné východisko pro zdrcující soud nad expresionismem. Však také jen z Teigových projevů by bylo snadno sestavit celou škálu invetiv — od „trapného bahniska německého expresionismu“, „mystického beefsteaku“ až po „apokalyptickou mytologii“, „metafyzický žurnalismus“, „mystiku individualismu“, „vulgarizaci mystéria“.

Literární skupina se v polemikách přirozeně zaměřovala na zranitelný bod poetismu, na jeho dualismus *stavby* a *básně*, konstruktivismu a poetismu, účelné práce a svobodné tvorby. Proti Teigovu pojetí poetismu jako umění žít a užívat staví

Literární skupina sociálněji chápání funkce umění. Odsuzuje výlučnou tvorbu pro hrstku lidí. Střetla se tu dvě pojetí funkce literatury: jedno vidí v umění nositele úsměvné pohody a štěstí, druhé obraz lidského zápasu a proklamaci lásky a družnosti. V obojím je prvek ochuzující redukce. Šalda (v článku K naší nynější situaci básnické i umělecké, Národní kultura 2, 1923, str. 8—14) upozornil na dílčí platnost Teigova pojetí lidovosti: lid nechce jen napětí, poutavost, vzrušení, touží i po spravedlnosti, po výhledu do lepšího světa. Tuto stránku rozvíjel expresionismus, ovšem v podobě značně ochuzené, vyabstrahované, často i moralistně zeschematizované. Zajímavě se obojí hlediska vyhrotila zvláště ve sporech o dílo Jiřího Wolkera v roce 1925.

Jakousi opožděnou tečkou za polemikou mezi Devětsilem a Literární skupinou je článek Bedřicha Václavka, nazvaný Likvidace konkursní podstaty expresionismu (Pásmo 1, č. 1, str. 3—4, březen 1924). Začíná strohým tvrzením, že expresionismus je mrtvola, byť někde ještě živoucí, prohlašuje jej za zjev vysloveně německý; konstatuje mnohoznačnost a šířku pojetí expresionismu. Němci zahrnují do expresionismu i kubismus, ačkoli matematicky komponující a konstruuující kubismus se dost podstatně liší od analytického, v metafyzice se utápějícího expresionismu. Václavek však přiznává expresionismu přece jen ledacos plodného, oč se ovšem dělí i s jinými současnými směry: především postup od okreslování přírody k uměleckému zpodobování, vyloučení náhodného a časového, odstranění psychologismu, silnou koncentraci a niternost. Vytýká mu však, že zůstal jen gestem, že nevytvořil skutečná díla a působil spíše iniciativou.

Přes řadu polemik mezi českými expresionisty a poetisty docházelo mezi oběma skupinami k občasné spolupráci (připomeňme podíl Teigův a Seifertův na redigování prvních tří čísel 4. ročníku Hosta i to, že první programy poetismu vycházely právě v Hostu), ale především umělecky modernější a vyhraněnější poetismus působí na příslušníky Literární skupiny. Dalibor Chalupa i Josef Chaloupka zkoušejí ve verších

ohlasy poetismu, četné prvky najdeme i v pracích jiných autorů. Tak např. Čestmír Jeřábek píše filmové libreto Podivuhodný případ rodiny Jacksonovy (Host 2, 1922—1923, str. 133 až 146) s využitím poetistického exotismu a okouzlení filmovou technikou.

Nad dílčími shodami a dočasnou spoluprací převládala však ve vztahu Devětsilu a Literární skupiny zásadní neshoda, daná jak politickou orientací (proti marxistickému Devětsilu — humanisticko-etický utopismus Literární skupiny, v němž splýval německý expresionismus s francouzským unanímismem Vildracovým a Duhamelovým), tak i uměleckou realizací. Básníci Literární skupiny věří v pedagogické poslání tvorby, chtějí být vychovateli dělníků a vést je k etické revoluci a ke kosmickému bratrství. Avšak jejich tvorba má malý společenský dosah a jen zřídka znamená trvalejší literární hodnotu. Proto další vývojové podněty z českého expresionismu, alespoň z té jeho podoby, jakou představovala Literární skupina, jsou jen málo patrné.

V jádře je vztah umění k životu v obou uměleckých směrech řešen utopicky: představa poetistů, že lze v podmínkách kapitalismu uspořádat svět jako optimistickou báseň, jako velkolepý zábavní podnik, v němž nebude tragiky a honby za chlebem, je utopii stejně jako kosmický sen expresionistů o lásce a bratrství. Avšak úsilí poetistů o plného, harmonického, rozvinutého člověka, utopické v podmínkách měšťácké společnosti, stává se podnětem pro naplňování těchto postulatů v beztrždní společnosti.

Jestliže ohlas českého literárního expresionismu nepřekročil národní hranice, pak česká proletářská poezie a především poetismus se včlenily do mezinárodního kontextu. F. X. Šalda sice po letech prohlásil za jediný velký zjev české poezie proletářské Jiřího Wolkera („poněvadž u něho jediného kázeň kolektivistická odpovídala potřebám a sklonům nitra...“, Nová proletářská poezie?, Zapisník 3, 1930—1931, str. 426—431), ale nelze pominout ani přínos tvorby Horovy, Hořejšího, Seifertovy, Neumannovy z nedlouhého období proletářského. Poe-

tismus pak, i když se dnes v mezinárodní historiografii avantgardy málo připomíná, ve své době měl značné mezinárodní styky. Příslušníci mezinárodní avantgardy architektonické (Le Corbusier, Ozenfant, Gropius, Meyer) i literární (Eluard, Breton, Cocteau, Arp, Erenburg aj.) publikují v časopisech a sbornících Devětsilu; některá díla francouzských umělců vyšla dokonce dříve v českém překladu než v originále.

První manifesty poetismu vyšly v roce 1924 téměř současně s manifestem francouzského surrealismu. Část poetistů, především Nezval a Teige, přijala později, ve třicátých letech, Bretonovy názory, poetismus přešel v surrealismus. Ale český poetismus má jiné vývojové kořeny než surrealismus. Surrealisté navazují bezprostředně na destruktivnost a negaci dadaismu, kdežto český poetismus vyrůstá ze základny proletářského umění. Francouzský surrealismus hledá v marxismu světonázorové východisko až na počátku třicátých let, zatímco poetismus se marxisticky orientuje od svých počátků. Zřejmě a nesporné vlivy sovětské a francouzské avantgardy se přetavily v poetismu v osobitý přínos mezinárodnímu avantgardnímu hnutí.

Období let 1919—1924 přineslo jednak první programové vyhranění poetismu, jednak i první vrchol tvůrčí (druhý přichází v roce 1927).

Sborník manifestů a polemik se pokusil zachytit živou a složitou tvář těchto let. Nově klade důraz na neoddělitelnou spojitost poetismu s předchozí etapou proletářského umění i na spolupráci a rozpory s českým expresionismem.

Štěpán Vlašín

Od proletářského umění k poetismu

1919-1924